

Dorota Kulczycka

"Soliloquia" z dramaturgii Szekspira – w świetle teorii

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 12, 73-92

2014

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dorota Kulczycka

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra

„Soliloquia” z dramaturgii Szekspira – w świetle teorii
„Soliloquies” in the dramatic works of Shakespeare
– in light of theories

Słowa kluczowe: solilokwium, monolog, samotność, prawda, William Szekspir

Key words: Soliloquy, monologue, solitude, the truth, William Shakespeare

Starożytne pojęcie solilokwium (łac. *soliloquium*), mimo wielowiekowej już tradycji, nie doczekało się, jak się wydaje, obszernej monografii uwzględniającej proces historycznoliteracki i różnorodność literackich czy też teatralnych zastosowań. Zdumiewająco niska jest frekwencja opracowań na jego temat w polskich słownikach i encyklopediach. *Słownik terminów literackich* podaje:

Soliloquium (łac.; ang. *soliloqu(y)(ium)*, fr. *soliloque*, niem. *Selbstgespräch*) – wypowiedź monologowa (→ monolog) mająca charakter rozmowy z samym sobą; roztrząsania, których podmiot sam czyni się głównym obiektem obserwacji, usiłując poprzez „wewnętrzną dyskusję” dojść do określenia swojej postawy duchowej; za wzór tej formy uznawane są *Soliloquia* św. Augustyna¹.

Brakuje opracowania tego terminu w *Retoryce opisowej* Jerzego Ziomka (Wrocław 2000) i w *Sztuce retoryki. Przewodniku encyklopedycznym* Mirosława Korolki (Warszawa 1998). Również *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, autorstwa Heinricha Lausberga (tłum., oprac., wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002), milczy na interesujący nas temat. Podobną sytuację obserwujemy w przypadku obszernego *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda i Słowinia Tynecka-Makowska (Kraków 2006), również jego nowego wydania w opracowaniu Grzegorza Gazdy (Warszawa 2012). Nie odnajdziemy definicji także w pomniejszych leksykonach (*Mały słownik terminów teorii tekstu czy Od teorii do literatury. Słownik literacki*)². Więcej informacji typu encyklopedycznego dostarczają (w po-

¹ M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1989, s. 475.

² K. Wyrwas, K. Sujkowska-Sobisz, *Mały słownik terminów teorii tekstu*. Warszawa–Katowice–Kraków 2005; A. Biała, *Słownik literacki. Od teorii do literatury. Terminy, przykłady, interpretacje*. Kielce 1997.

równaniu z rodzimymi) kompedia zachodnie³. Będą one po części wykorzystane w niniejszym studium.

Słowniki dotyczące teatru odwzorowują tę tendencję – czyli zjawisko obecności poszukiwanej definicji bardziej w zachodnich niż polskich pracach. Polski *Słownik teatru* nie uwzględnia pojęcia, natomiast angielski *Słownik terminów teatralnych* Partice’a Pavis’a w tłumaczeniu Sławomira Świontka już tak⁴.

W pierwszej kolejności skupmy zatem uwagę na źródłach zachodnich. Niemiecki leksykon literatury objaśnia lapidarnie: „**Soliloquium**, n. [lat.=Selbstgespräch], Typus der antiken Bekenntnisliteratur, s. → Autobiographie”⁵. Wynika z tego, że solilokwium ma w języku niemieckim swój odpowiednik, który możemy przetłumaczyć jako ‘mówienie z samym sobą’ lub też ‘monolog’⁶. Jest to typ antycznej [sic!] literatury konfesyjnej, wyznaniowej. Nie ma w tej definicji wskazówek dotyczących rodzaju literackiego, choć konfesyjność związana z intymistyką, izolacją i ciszą zakłada raczej adekwatność epiki bądź liryki. W kontekście powyższych uwag najlepszym, wydawałoby się, przykładem byłyby wszelkie, również zaznaczone w tytułach dzieł, wyznania: *Wyznania* św. Augustyna, *Wyznania (Les Confessions)* Jeana Jacques’a Rousseau, *Wyznania angielskiego opiumisty* Thomasa de Quinceya, *Wyznania młodego pisarza* Umberta Eco itp. Jest to jednak bardzo fałszywy trop, gdyż wyznania nie mają prawie nic wspólnego z solilokwijnnością. Konstrukttywnej wiedzy dostarcza również niemieckie opracowanie Manfreda Pfistera *Das Drama* (Mönchheim 1977), przełożone na język angielski i wielokrotnie wznawiane pod tytułem *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge 1988, 1991, 1993 itd.). Na szczególną uwagę zasługuje w nim rozdział 4.5 poświęcony różnym odmianom monologów i solilokwiów. Definiując solilokwium, Pfister omawia zasadniczo wszystkie kwestie, które będą poruszone w niniejszym artykule: rozwój przedmiotowej konwencji, różnorodność zastosowań, relację fabuły i konstrukcji postaci (w tym motywację psychologiczną postaci)⁷.

³ Co ciekawe, rosyjskiej wersji *solilokwium* nie odnotowuje polski, cytowany już *Słownik terminów literackich*, pojęcia tego nie uwzględniają również: rosyjska encyklopedia literaturoznawcza – *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, red. А.Н. Николюкин. Москва 2009 ani też słownik Siergieja Kuzniecowa: *Большой толковый словарь русского языка*, red. С. Кузнецов. Москва 2008.

⁴ Zob. D. Kosiński, *Słownik teatru*. Kraków 2009. Por.: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, tłum., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 2002, s. 477.

⁵ *Metzler Literatur Lexikon, Begriffe und Definitionen Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle*, wyd. 2, popr. Stuttgart 1990, s. 432.

⁶ Znamienne, że w popularnym słowniku Duden (*Duden Richtiges und gutes Deutsch*, oprac. D. Berger, G. Drosdowski. Mannheim 1985) Soliloquium jest podane jako synonim monologu Synonyme zu *Monolog* – Selbstgespräch; (Literaturwissenschaft) – Soliloquium. *Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle*. www.duden.de/rechtschreibung/Monolog (3.07.2013). Synonimiczność tę potwierdza wspomniany *Słownik terminów teatralnych* P. Pavis’a: „łac.; fr. *soliloque*, ang. *Soliloquy*, niem. **Monolog**, hiszp. *soliloquio*, ros. *солилоквиу*”. Autor zresztą dodaje, z pewnym co prawda zastrzeżeniem, że jest to „synonim monologu”. Ibidem, s. 477.

⁷ Informację tę wprowadzam zgodnie z sugestią jednego z recenzentów niniejszego tekstu.

Nowe propozycje rozumienia terminu pojawiają się w leksykonach anglojęzycznych⁸. Autorzy definicji każą rozumieć omawianą tu formę jako należącą do dramatu bądź poezji nieobligatoryjnie wszakże lirycznej. Z angielskojęzycznych słowników na uwagę zasługują dwa: *A Handbook to Literature* Clarence’a Hugh’a Holmana i Williama Harmona (praca oparta zresztą na oryginalnym dziele Williama Flinta Thralla i Addisona Hibbarda) oraz *A Dictionary of Literary Terms* Johna Anthony’ego Cuddona. W pierwszym z leksykonów czytamy:

Solilokwium: mowa bohatera (charakteru) w sztuce lub innym dziele wygłoszona w czasie, gdy mówca jest sam (łac. *solus*) i przeznaczona do tego, by poinformować audytorium bądź czytelnika o tym, co dzieje się w umyśle bohatera lub aby wskazać, co dzieje się z innymi uczestnikami akcji. Sławne solilokwium Hamleta, „Być albo nie być...”, pozostaje najlepszym przykładem. *Soliloquy of the Spanish Cloister* jest faktycznie solilokwium; *Kochanek Porfirii* i *Medyacje Johanna Agrikoli* mogą być solilokwiami, chociaż ich tytuły wyraźnie na to nie wskazują. Zobacz także: NA STRONIE; MONOLOG⁹.

Ze słownikowej definicji pojęcia „na stronie” (*aside*) wynika, że konwencja ta spełniała różne funkcje w różnych epokach. W renesansie była powszechna dla ujawniania świata wewnętrznego bohatera (najlepszym przykładem miałyby być partie z *Hamleta*), w XIX wieku była wykorzystywana do melodramatycznych i komicznych efektów. W modernistycznych sztukach z kolei „na stronie” wykorzystywano po to, by mogła być wypowiedziana *p r a w d a*¹⁰. Jak widzimy, według tego słownika, pojęcia „na stronie” i „soliloquium” zająłoby się w przypadku monologów

⁸ Jarosław Pluciennik wskazuje natomiast na prace anglojęzyczne poświęcone badanej tematyce: W. Clemen, *Shakespeare’s Soliloquies*. Routledge, London, New York 1990; L.A. Skiffington, *The History of English Soliloquy. Aeschylus to Shakespeare*. Lanham, MD, London 1985; C.H. MacKay, *Soliloquy in Nineteenth-Century Fiction*. London 1987; J. Hirsh, *Shakespeare and the History of Soliloquies*. „Modern Language Quarterly” 1997, No. 58: 1. Bibliografia za: J. Pluciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*. Kraków 2009, przypisy 21 i 22, s. 105.

⁹ Tłum. moje – D.K. W oryginale tekst brzmi: „**Soliloquy:** A speech of a Character in a Play or other composition delivered while the speaker is alone (*solus*) and calculated to inform the audience or reader of what is passing in the character’s mind or to give information concerning other participants in the action. Hamlet’s famous soliloquy, „To be, or not to be”, is an obvious example. Browning’s *Soliloquy of the Spanish Cloister* is indeed a soliloquy; *Porphyria’s Lover* and *Johannes Agricola in Meditation* may be soliloquies, although the titles make no explicit statement. See also ASIDE, MONOLOGUE”. C.H. Holman, W. Harmon, *A Handbook to Literature*, wyd. 5, New York–London 1986, s. 475.

¹⁰ Por.: „**Aside:** A dramatic CONVENTION by which an ACTOR directly addresses the audience but is not supposed to be heard by the other actors on the stage. In Renaissance Drama the device was widely used to allow the inner feelings of the CHARACTER to be made known to the audience, as witnessed by the fact that Hamlet’s very first line is an aside. In the nineteenth century the CONVENTION was used for melodramatic and comic effect. Eugene O’Neill’s *Strange Interlude* (1928) was serious, successful, and extended application of the aside to the modern theater. By a custom of the theater, the speaker of an aside is assumed to be telling the truth. See SOLILOQUY”. Ibidem, s. 41.

Szekspirowskiego *Hamleta*. Samo zaś pojęcie monologu jest w tym słowniku tłumaczone jako różne od solilokwium:

Monolog: kompozycja mówiona lub pisana, prezentująca dyskurs tylko jednej osoby. Umownie monolog jest mową reprezentującą to, co ktoś chciałby powiedzieć na głos w obecności słuchaczy, chociaż oni sami nie rozmawiają; monolog zatem różni się od solilokwium, które jest mową reprezentującą to, co ktoś myśli w duchu, bez słuchaczy. Pewna mowa lub narracja prezentowana w całości przez jedną osobę. Czasami luźno wykorzystywana do oznaczania jedynie jakiejś dłuższej wypowiedzi. Zob. MONOLOG DRAMATYCZNY, MONOLOG WENĘTRZNY, MONODRAMAT¹¹.

Z definicji tej wynika, że solilokwium w odróżnieniu od monologu pozostaje jedynie kategorią mentalną, czymś, co zostało tylko pomyślane, niesłyszane przez innych. Rozróżnianie monologu i solilokwium w niejednym przypadku mogłoby być jednak kontrowersyjne. Zgodzić by się jedynie należało, że rzeczywiście solilokwium wyróżnia to, że nie ma ono fizycznie obecnych słuchaczy (oprócz samego nadawcy równego odbiorcy; „duchowo” przywoływanym odbiorcą jest natomiast bardzo często Bóg). Polskie opracowanie tematu autorstwa Edwarda Kasperskiego dostarcza jednak kolejnego dylematu: badacz podaje bowiem takie przykłady z literatury polskiej, w które wpisany jest potencjalny odbiorca, różny wszakże od nadawcy i od czytelnika. Uczony zaprzecza jednak jego potencjalnej, immanentnie zakotwiczonej w świecie obecności¹². Inną z kolei propozycję podają znawcy teatru, którzy zakładają, że adresatem i odbiorcą np. solilokwiów *Hamleta* jest widz (publiczność). Ten problem zostanie w niniejszym artykule szczegółowiej zanalizowany.

Pozostając na razie w kręgu definicji z kompendiów zachodnich, skupmy uwagę na kolejnym słowniku angielskim – Johna Anthony’ego Cuddona (1928-1996), podającym jeszcze więcej egzemplifikacji literackich pojęcia „solilokwium”. Opracowanie dostarcza nam kolejnych informacji. Wskazana jest etymologia: „Możliwe jest, że święty Augustyn z Hippo wyprowadził to pojęcie z łaciny: solilokwium z *solus* ‘sam, samotny’ i *loqui* ‘rozmawiać’”¹³. Pojawia się sugestia, że solilokwium

¹¹ Tłum. moje – D.K. W oryginale czytamy: „**Monologue:** A composition, oral or written, presenting the discourse of one speaker only. By convention, a *monologue* is a speech that represents what someone would speak aloud in a situation with listeners, although they do not speak; the monologue therefore differs somewhat from the soliloquy, which is a speech that represents what someone is thinking inwardly, without listeners. Any speech or NARRATIVE presented wholly by one person. Sometimes loosely used to signify merely any lengthy speech. See DRAMATIC MONOLOGUE, INTERIOR MONOLOGUE, MONODRAMA”. Ibidem, s. 311.

¹² Zob. E. Kasperski, *Monologi, soliloquia, polilogi. Kształty romantycznej utopii*. W: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*, red. naukowa E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk-Warszawa 2008, s. 35-93.

¹³ W oryginale: „**Soliloquy.** It is possible that St. Augustin of Hippo coined this compound in Latin: *Soliloquium*, from *solus* ‘alone’ and *loqui* ‘to speak’. A soliloquy is a speech, often of some length, in which a character, alone on the stage, expresses his thoughts and feelings. The soliloquy is an accepted dramatic convention [...]. Of great importance and the various uses it has been put to show the strengths and advantages of such a convention. Its advantages are inestimable because it enables a dramatist to convey direct to an audience important information

może być różnej długości. Jest mowa o przyjętej konwencji dramatycznej [sic!] ważnej, o wielkiej doniosłości i możliwości wielu zastosowań. Refleksja o zmiennej frekwencji i różnym przeznaczeniu tej formy w literaturze wskazuje niezbicie, że była ona przede wszystkim obecna w dramacie: w mniejszym stopniu w dramacie klasycznym, w większym – w czasach nowożytnych – począwszy od czasów elżbietańskich (wskazują na to utwory sceniczne Szekspira i George’a Peele’a, Christophera Marlowe’a, Johna Marstona, Johna Webstera, Thomasa Dekkera). W pierwszej połowie XX wieku – według Cuddona – popularność solilokwium zmalała. Można tu jednak odnotować dzieła Wystana Hugh’a Audena i Christophera Isherwooda *The Ascent of F6: A Tragedy in Two Acts* (1936), Thomasa Stearnsa Eliota *Murder in the Cathedral* czy Roberta Bolta *A Man for All Seasons*.

Starodawna forma solilokwium wywodząca się od świętego Augustyna¹⁴ wiązana była zatem nie tylko z gatunkami epickimi czy – jak w przypadku *Soliloquy of the Spanish Cloister* Roberta Browninga – mieszanymi. Większość wymienionych powyżej opracowań słownikowych badane tu pojęcie łączyło z dramaturgią – w szczególności dramaturgią Szekspira. We wspomnianym *Słowniku terminów teatralnych* Pavisa czytamy, iż solilokwium jest to:

Wypowiedź postaci, w której zwraca się ona do samej siebie (synonim → monologu). S. jednak – bardziej niż monolog – dotyczy przede wszystkim stanu psychicznego i moralnego postaci i jest właściwie konwencją teatralną, która polega na zapisie monologu wewnętrznego, ujawniającego stan duchowy i podświadomość bohatera. Nasycone pierwiastkami epickimi lub lirycznymi **s. daje się łatwo wyodrębnić z formy dramatycznej i może funkcjonować samodzielnie (np. monolog Hamleta o istnieniu człowieka).**

about a particular character: his state of mind and heart, his most intimate thoughts and feelings, his motives and intentions.

In Classical drama the soliloquy is rare, but the playwrights of the Elizabethan and Jacobean periods used it extensively and with great skill. They achieved an excellence in the use of this convention which has not been equaled. *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* all have major soliloquies (those in *King Lear* are somewhat less important), and so does Marlowe’s *Dr Faustus*.

A particular use of the convention is to be found in the development of the villain [...] at this time. The soliloquies given to the villains are more like prolonged asides and often take the form of a direct address to the audience. The villains are manipulators of the plot and commentators on the action. Often they deliver these self-revelatory statements of intention rather in the manner of the devils in the Morality Plays [...]. Examples are to be found in *Othello* (from Iago), *The Yew of Malta* (from Barabas), in *Titus Andronicus* (from Aaron), *Richard III* (from Clouster), *The Duchess of Malfi* (from Bosola), *the White Devil* (from Flamineo), *the Revenger’s Tragedy* (from Vendice), *Antonio’s Revenge* (from Piero) and *Lust’s Dominion* (from Eleazar).

In a modified form dramatists continued to use the soliloquy during the advent of a more naturalistic drama towards the end of the 19th c. it was no longer feasible, though dramatists who persisted in writing verse plays still exploited its possibilities. In the last eighty-odd years it has been very rare. However, fairly recent exceptions may be found in Audens’s *The Ascent of F6*, Eliot’s *Murder in the Cathedral* and Robert Bolt’s *A Man for All Seasons*. See MONOLOGUE”.

J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, wyd. popr. London, New York 1980, s. 637.

¹⁴ Zob. św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, t. II: *Solilokwia*, tłum. A. Świderkówna. Warszawa 1953, s. 5.

S. podporządkowane jest w dramacie dwom podstawowym wymogom:

1. **Sytuacja, w której jest wygłaszane**, powinna w jakiejś mierze być zgodna z regułą → prawdopodobieństwa i uzasadniona np. momentem sprzyjającym autorefleksji bohatera lub koniecznością głośnego wypowiedzenia → dylematu moralnego czy psychologicznego. S. musi spełniać warunek jasności, która pozwoliłaby mu wyjść poza mało zrozumiałą najczęściej zapis przebiegu myśli czy strumienia (pod)świadomości.

2. **Jako obiektywizacja myśli s. zbliża się do formy epickiej**, co w pewnej mierze usprawiedliwia jego „nieprawdopodobny” charakter w ramach struktury dramatycznej; jest jakby wypowiedzią skierowaną w **sposób bezpośredni do widza, a więc konwencjonalnym elementem dramatu burzącym** → **iluzję teatralną**¹⁵ (wszystkie podkr. – D.K.).

W niniejszej definicji Pavis, po części tożsamej z konstatacjami Seymour Chatman, do których jeszcze wrócimy, badana tu forma traktuje się jako część dramatu. Uzupełnijmy, że jest to całkiem inny rodzaj solilokwiów niż ten, jaki został wprowadzony do tradycji przez świętego Augustyna. Są to „rozmowy z samym sobą” (taka jest bowiem najprostsza definicja pojęcia) bez kontekstu religijnego, bez przywoływania na świadka Boga, często też bez uruchamiania myślenia o kwestiach eschatologii i transcendencji. Toteż nie wszystkie solilokwia Szekspirowskie – w odróżnieniu od genotypu – nakierowane są na prawdę, na jej poznanie, na stanięcie „w jej obliczu”. W niniejszym szkicu będzie o tym szerzej mowa¹⁶.

W opracowaniu Pavis zastanawia teza o możliwości „wydzielania” solilokwiów z dramatu i ich samodzielnego funkcjonowania. Oczywiście badacz, skupiając się przede wszystkim na metafizycznym aspekcie solilokwiów, nie twierdzi, aby dekontekstualizacja była cechą prymarną czy też obligatoryjną. Rozpatrzmy tę kwestię na podstawie monologów obecnych w wybranych dziełach Szekspira. Za najbardziej reprezentacyjne uważane są u elżbietańskiego dramaturga monologi wygłaszane przez Hamleta¹⁷. Ale badana tu forma występuje też w innych utworach genialnego twórcy. W *Otellu* solilokwia wypowiada Jago (Jagon), adiutant tytułowego bohatera – Maura na służbie Wenecji. Jago podsycy w nim, na podstawie kłamliwej intrygi, bezpodstawne uczucia zazdrości wobec niewinnej żony – Desdemony. Tym samym doprowadza do rozłamu w małżeństwie, do nienawiści i śmierci Rodriga, Desdemony, swojej żony Emilii, w końcu też do samobójstwa samego zazdrośnika – Otella. Solilokwia Jagona wyraźnie – poprzez wewnętrzne udramatyzowanie, nakierowane na chęć sprawnego przeprowadzenia intrygi – różnią się od

¹⁵ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 477. Por. hasło: **soliloquy**. W: J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms...*, s. 637. W angielskim słowniku wspomniany jest Szekspirowski *Król Lear* oraz *Otello*.

¹⁶ Więcej o konieczności rozróżnienia augustiańskiej od antyaugustiańskiej tradycji solilokwium pisałam niedawno w artykule *Czym jest „soliloquium”?* *W kręgu refleksji teoretycznoliterackiej*, wysłanym do „Białostockich Studiów Literaturoznawczych” 2013, nr 4 [w druku].

¹⁷ Bywają też dramaty Szekspira, w których nie ma solilokwiów. Np. w *Burzy* są tylko drobne partie „na stronie” i *Epilog* wypowiedziany przez Prospera po części do tych, którymi Prospero posłużył się w swojej intrydze; po części zaś – humorystycznie – do odbiorców sztuki. Zob. W. Shakespeare, *Burza*, tłum. S. Barańczak. Kraków 2008.

partii wypowiedzianych „na stronie”. Te ostatnie są jedynie komentarzem do wydażeń, gdy solilokwia są czymś więcej – stanowią niejako siłę napędową całej akcji. Oto zdradzająca hipokryzję rozmowa z samym sobą głównego „prowodyra” akcji:

JAGO

No to idź; a sakiewkę dobrze napchaj pieniędzmi.

Rodrigo wychodzi.

Słowo „kiep” łatwo przerobić na „kieska”:

Dobrze, że bawią mnie takie przeróbki

I że z zabawy mam zysk – bo inaczej

Byłoby szkoda mej wiedzy i czasu

Na obcowanie z takimi dudkami.

Maur... nienawidzę go; ludzie już szepczą,

Że pełni za mnie służbę w moim łóżku;

Nie mam pojęcia, czy to prawda; ale

Będę tak działał, jakby podejrzenie

Było pewnością. Ceni mnie; tym łatwiej

Będzie mi użyć go do moich celów.

Nasz Cassio to mężczyzna jak się patrzy...

Chwileczkę... Gdyby zająć jego miejsce

I zemścić się – ustrzelić dwa zające

Jednym łajdactwem?... Ale jak, jak?... Zaraz,

Pomyślmy: kiedy minie trochę czasu,

Ucho Otella zacznę drażnić plotką:

Że niby Cassio zbyt się spoufala

Z jego małżonką. Powierzchnowość Cassia

I gładkość manier budzą podejrzenie –

Zawsze budziły – że to uwodziciel;

Maur ma naturę otwartą i szczerą –

Dla niego każdy uczciwy, kto stwarza

Takie pozory. Pozwoli się wodzić

Za nos jak osioł... mam! Tak, plan poczęty,

Waszym jest płodem, Nocy i Szatanie,

Monstrum, co wkrótce w świetle dziennym stanie.

*Wychodzi. (O., Akt I, sc. 3, s. 41)*¹⁸

Oczywiście tak rozumiane solilokwium nie ma nic wspólnego z klasyczną definicją – czy to Augustiańską czy też Shaftesburiańską – w których poznanie siebie samego było jednym z podstawowych celów prowadzonej przez podmiot z samym sobą rozmowy. Przypomnijmy: święty Augustyn pisał: „Chcę poznać Boga i duszę”. Właściwie to pragnienie wyrażał bohater dialogu – *Augustyn*, odpowiadając na sugestię swojego interlokutora – *Rozumu*: „Co chcesz zatem poznać? [...] Streść krótko swoje życzenia”¹⁹. Również Anthony A.A. Cooper, lord Shaftesbury, w swojej,

¹⁸ W ten sposób będę oznaczać cytaty z: W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2002. Zob. też inne solilokwia Jagona: Akt II, sc. 1, s. 59; Akt II, sc. 2, s. 63-64.

¹⁹ Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne...*, s. 13.

jakże odmiennej od starożytnej, teorii solilokwium podkreślał rangę poznania siebie samego. W rozdziale II jego rozprawy, zatytułowanym *Self scrutiny (Uważne przyglądanie się sobie samemu)* pojawiła się aluzja do napisu z Delf: *cognosce te ipsum*, ‘poznaj samego siebie’²⁰. W *Otelli* ten imperatyw zostaje zniesiony. Element konstytuujący tradycyjne solilokwia, polegający na tym, że bohater w jego ramach próbuje „dojść do określenia swojej postawy duchowej”²¹, tutaj nie występuje: intryga budowana na kłamstwie zdaje się dla Jagona cenniejsza od poznania prawdy. Godne podkreślenia jest, że owo solilokwium służy w s t ę p n e j prezentacji intrygi podejmowanej przez bohatera.

Tragedia Szekspira stanowi podwójne studium zazdrości: pierwszym zazdrośnym, kierującym się w swych intrygach bohaterem jest Jago. Gwałtowna zazdrość Otella jest czymś wtórnym – wynikiem intryg i niegodziwych podszeptów małego duchem człowieka²². Powyższy monolog można nazwać solilokwium (w sensie: „rozmowa z samym sobą”), na pewno jednak nie da się go wyodrębnić z utworu, by stanowił samoistny, autonomiczny względem reszty tekstu utwór. To już drugie zastrzeżenie odnośnie do słownikowych ustaleń na temat badanej tu formy.

W utworze mamy też jedno solilokwium tytułowego bohatera, które ujawnia naiwność i ślełą wiarę Maura w podszepty Jagona. Zauważalna jest w nim większa obiektywizacja problematyki, nie na tyle jednak silna, by umożliwiła wspomnianą dekontekstualizację:

OTELLO

Co za uczciwość

Tkwi w tym człowieku! I skąd w nim ta wiedza,

To rozeznanie we wszystkich odcieniach

Ludzkich poczynań? Jeśli się okaże,

Że mój sokolik samowolnie fruwa,

To, choćby serce mi w chwili odlotu

Rozdarł szponami, puszcze go – niech leci

Z wiatrem i łowi, co mu się spodoba!

Może ta czarna skóra, może brak

Ogłady, którą posiadał byle fircyk,

Może to, że już zstępuje w dolinę

Starości – nie, to za mało... – nieważne:

Nie ma jej, a ja jestem oszukany.

Ulga już tylko w nienawiści. Wieczne

Przekleństwo małżeństw: wolno nam nazywać

²⁰ Zob. A.A. Cooper, lord Shaftesbury, *Soliloquy or Advice to an Author*, b.m. 2012, s. 1-48. Angielski filozof pisał: „The ancients had the celebrated Delphic inscription, **Recognize yourself!**, which was tantamount to saying **Divide yourself!** or **Be two!**”. Ibidem, s. 2.

²¹ M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich...*, s. 475.

²² Znajomość duszy ludzkiej przez renesansowego dramaturga wykorzystano w medycynie. Współczesna psychiatria zna pojęcie *zespołu Otella* (obłądu alkoholowego, obłądu zazdrości; łac. *paranoia alcoholica, paranoia invidiva*) – psychozy należącej do grupy uporczywych psychoz urojeniowych związanych ze sferą seksualną.

Te delikatne istoty naszymi,
 Lecz nie jesteście panami ich pragnień!
 Wolałbym już być ropuchą i łykać
 Wyziewy lochów, niż w kimś ukochanym
 Mieć tylko jeden z udziałów, a resztę
 Zostawić innym! Lecz ta plaga spada
 Na wielkich nie inaczej niż na małych;
 To przeznaczenie, los nieunikniony
 Jak śmierć, pisany nam już w łonie matki
 I rozwidlonym znakiem piętnujący
 Po latach głowę. – Idzie Desdemona.
 Jeżeli w niej jest fałsz, niebo być musi
 Własną parodią. Nie, nie, nie uwierzę!
 (O., Akt III, sc. 3, s. 100-101)

Podobnie jak poprzednie, również to solilokwium ma bardzo indywidualny, związany z określoną sytuacją dramatyczną sens. O autonomiczności jakiegokolwiek tekstu mogłoby świadczyć nagromadzenie w nim aforyzmów, maksym, „słów skrzydlatych”. W solilokwium Otella istnieją, co prawda, zdania pretendujące do rangi sentencji: „Wieczne przekleństwo małżeństw: wolno nam nazywać / Te delikatne istoty naszymi, / Lecz nie jesteście panami ich pragnień!”, lecz ich obecność bynajmniej nie gwarantuje statusu samodzielności monologu. Ponadto ramy tego solilokwium – jego początek i koniec – są integralnie związane i uwarunkowane kontekstem – resztą dramatu.

Powyższy monolog pozbawiony jest wspomnianego już rysu znamiennego dla solilokwium typu Augustiańskiego: intencji poszukiwania prawdy. Otello nie przybliża się do niej, lecz raczej od niej oddala. Bohater wie, ale wie źle; żyje wpojonym mu fałszem. Nie ma wiarygodnych źródeł wiedzy – dlatego on i jego najbliżsi ponoszą klęskę, zginą bez możliwości ekspiacji czy zadośćuczynienia. Podobnie wszystkie monologi, *resp.* solilokwia, w czasie których bohater-mówca snuje (układa) intrygę, są pozbawione tego istotnego czynnika badanej tu formy.

Problematykę względnej (nie)samodzielności funkcjonujących w dramatach Szekspira solilokwiów rozpatrzmy też na podstawie „wzorcowego” pod tym względem *Hamleta*. Otóż w utworze tym tytułowy bohater wypowiada osiem monologów, które uznać by można za solilokwia²³. Bohater prowadzi w nich rozmowę z samym sobą, zwraca się też do Boga, przywołuje go na świadka, wypowiada wiele zdań o charakterze sentencjonalnym, ale tylko jedno z nich, sławne „Być albo nie być...”, można by wyodrębnić z reszty tekstu, choć i ono kończy się aluzją do sytuacji dramatycznej – wezwaniem do „pięknej Ofelii”. W pierwszym z ośmiu monologów Hamlet rozważa niegodziwość matki, która kilka tygodni po śmierci kochającego męża wyszła za jego brata; oskarża ją i ojczyma o czyn kazirodczy. Pojawiają się w jego monologu myśli o: samobójstwie („Gdyby nam Stwórca nie odebrał prawa /

²³ Kwestią godną zastanowienia jest, czy wszystkich monologów Hamleta nie traktować jako jednego wielkiego solilokwium odzwierciedlającego stan ducha bohatera.

Do samobójczej śmierci!” – *H.*, Akt I, sc. 2, s. 24)²⁴, złu świata („Boże święty, / Jak nudna, stęchła, płaska i jałowa / jest każda z ludzkich spraw, cały świat!”), prorocztwie (przecuciu) tragicznego zakończenia: „Złe jest to wszystko, i skończy się źle. / Lecz, choćby serce rwał ból, muszę milczeć” (ibidem).

Maksymy, które można by wyłowić z tekstu, są bardzo pesymistyczne, np.: „Świat? Śmiechu warte: nieplewiony ogród, / Gdzie się panoszy zielsko ordynarnej / Ludzkiej podłości” (ibidem). W drugim solilokwium (*H.*, Akt I, sc. 5, s. 46-47) bohater wypowiada się po tym, jak duch jego ojca objawia mu, że zginął z ręki brata. Pierwsza część tego monologu mogłaby istnieć samodzielnie jako liryk o pragnieniu zapomnienia (pamięć, podobnie jak poznanie i wiedza, jest bardzo ważnym elementem wszelkich solilokwiów²⁵). Mowa ta odznacza się cechami, które charakterystyczne są też dla innych solilokwiów: przywoływaniem nieziemskich potęg, zwrotami do abstrakcji (tu: własnego „serca”), ale też do osób nieobecnych w pobliżu (tu: do „stryjaszka” i do „ducha”). Pojawiają się również przywołania słów wcześniejszego interlokutora – stryja, potraktowane z sarkazmem. Monolog oddaje całą dynamikę głębokich przeżyć bohatera, pozorna dialogiczność (wywołana zdaniem pytającymi, wykrzyknieniami, przytoczeniem słów cudzych itd.) wzmaga dramatyzm i ekspresję całej wypowiedzi. Brakuje natomiast zdań, które wiązałybyśmy z aforystyką czy sentencjalnością:

Moce niebieskie! Ziemskie! Jakie jeszcze?
 Może piekielne? Nie, precz! Wyrwaj, serce;
 Mięśnie, zwiotczałe nagle jak u starca,
 Nabierzcie sił – niech wstane. Mam pamiętać?
 Nie bój się, biedny duchu, pamięć kipi
 Jak lawa w globie tej czaszki. Pamiętać?
 Ależ tak, będę, z notesu pamięci
 Wymażę wszystkie nieważne zapiski,
 Maksymy z książek, twory wyobraźni,
 Odbicia świata skopiiowane skrzętnie
 Przez chłonną młodość i baczność dojrzałość.
 I tylko rozkaz twój, w czystej postaci,
 Bez domieszanych ostatnich treści,
 Przetrwa spisany na stroniczkach mózgu:
 Przysięgam. – Ile jadu w tej kobiecie!
 A on – przekłety, uśmiechnięty łotr!
 Notes pamięci – trzeba w nim zapisać:
 Kto się uśmiecha, też może być łotrem.
 Wiem w każdym razie, że tak bywa w Danii.

²⁴ Wszystkie cytaty w ten sposób zaznaczane (wraz z podaną po przecinku stroną) będą pochodzić z następującego źródła: W. Shakespeare, *Hamlet, książkę Danii*, tłum. S. Barańczak. Poznań 1990.

²⁵ Małgorzata Sugiera twierdzi o całym wręcz utworze – zresztą za Kentem Cartwrightem – że *Hamlet* jest przede wszystkim sztuką o pamięci. Zob. M. Sugiera, *Dynamika pamięci i zapominania (Hamlet, Antoniusz i Kleopatra)*. W: eadem, *Inny Szekspir*. Kraków 2009, s. 219.

Mam cię, stryjaszku. I jeszcze te słowa:
„Żegnaj mi, żegnaj, i pamiętaj o mnie.”
Przysięgłem – będę pamiętał.
(*H.*, Akt I, sc. 5, s. 46-47)

Trzecie solilokwium jest interesujące pod względem konstrukcyjnym: składa się z wielu pytań, które Hamlet zadaje sam sobie i na temat samego siebie. Bohater chce się dookreślić, przekonać, kim naprawdę jest. Wszystko odbywa się zaraz po wizycie aktorów – bohater uświadamia sobie fizyczną samotność sprzyjającą snuciu refleksji:

Bóg z wami – Jestem sam na sam ze sobą.
Och, jakież ze mnie podłe, tępe bydło!
[...] Czyż nie jestem
Tchórzem? Dlaczego nikt mi nie zarzuci
W oczy łajdactwa? Po łbie mnie nie dzieli?
Nie spoliczkuje, w twarz mi nie napluje?
[...] Czemu nikt tego nie zrobi? Bo przecież,
Jak mi Bóg miły, musiałbym to przyjąć
Potulnie: widać serce mam zajęcze
Albo gołębią wątrobę, bez żółci,
Z której się bierze gorycz pokrzywdzenia –
Inaczej dawno ścierwem tego łotra
Pasłbym jastrzębie bujające w niebie.
(*H.*, Akt II, sc. 2, s. 85-86)

Przykładów tego typu „przyglądania się w zwierciadle”, poznawania siebie i granic własnych możliwości odnajdziemy więcej w kolejnych solilokwiach. Są to swojego rodzaju *anagnorisis* – rozpoznania siebie, a w związku z tym – i swego losu. Rozmowa z sobą samym to również zwrot do własnego rozumu, „mózgu” – jak to przetłumaczył Barańczak: „Mózgu mój, wymyśl coś...” (*H.*, Akt II, sc. 2, s. 86). Charakterystyczne dla Szekspirowskich solilokwiów jest również wyconcypowanie intrygi: Hamlet wymyśla, że aktorzy odegrają przed stryjem scenę królobójstwa i w ten sposób sprowokują Klaudiusza do reakcji, która go zdradzi: „Będę obserwował / Stryja, przeniknę go na wskroś. Jeżeli / Zdradzi się choćby drgnieniem – wiem, co robić” (*ibidem*). Oczywiście tego typu deklaracje związane są z konkretną akcją i przeczą znamiennej dla solilokwiów – według badaczy – możliwości wyabstrahowania z tekstu.

Najbardziej „sentencjonalne” jest sławne czwarte solilokwium, rozpoczynające się od słów: „Być albo nie być...” (*H.*, Akt III, sc. 1, s. 92-93). Co znamienne, w opracowaniach anglojęzycznych monolog ten jest tak właśnie nazywany: „the soliloquy”²⁶. Uniwersalizację podjętego problemu wspiera tu gramatyczna forma

²⁶ Zob. np. oprócz słownika P. Pavisa strony internetowe: www.articlemyriad.com/analysis-to-be-not-to-be-hamlet; www.artofeuropa.com/shakespeare/sha8.htm; www.nosweatshakespeare.com/quotes/hamlet-to-be-or-not-to-be; en.wikipedia.org/wiki/To_be_or_not_to_be itp. (2.07.2013). Por. K. Cartwright, *Shakespearean Tragedy and Its Double. The Rhythmus of Audience Response*.

bezosobowa (bezokolicznik) i gramatyczne „my”, np.: „Umrzeć – usnąć – / Spać – i śnić może?” lub: „jakię mogą nas nawiedzić / Sny w drzemce śmierci, gdy ścichnie za nami / Doczesny zamęt?”²⁷. Jedyne ostatni dwuwiersz monologu (wezwanie do Ofelii) niweluje „ponadczasowość”, mocno akcentując „czasowość” fikcyjnej historii. Uniwersalizacja osiągnana jest również przez wyrażenia, które w tradycji osiągnęły status „skrzydlatych słów”, maksym godnych powtarzania, np.: „Tak to świadomość czyni nas tchórzami”²⁸. Solilokwiowa jest w końcu dramatyzacja całej mowy, związana nie tylko z tematem (refleksja na temat samobójstwa i niepewności życia po śmierci), ale również z formą, pełną pytań zdradzających rozdarcie pełnego wahań i wątpliwości podmiotu.

Piąte solilokwium mieści się w końcowej partii sceny następnej, tuż po wypowiedzeniu żartobliwego stwierdzenia: „Można zwariować od tego udawania wariata” (*H.*, Akt III, sc. 2, s. 115). Zakotwiczone w akcji dramatu (nie ma charakteru ponadczasowego), jest kolejnym stadium *anagnorisis* i kolejnym ogniwem snucia przez bohatera intrygi (zob. *H.*, Akt III, sc. 2, s. 116). Ciąg dalszy intrygi obmyślany jest w szóstym solilokwium (zob. *H.*, Akt III, sc. 4, s. 120), wypowiedzianym zaraz po solilokwium Króla. W polskim tłumaczeniu charakterystyczne są w nim zwroty do samego siebie (np. „pomyślmy”) oraz do własnego miecza. Solilokwium stosuje się do subiektywnej, jednorazowej sytuacji (wahania co do odpowiedniej chwili na zamordowanie ojczyzny); trudno byłoby mówić o wyodrębnieniu tekstu z reszty i o jego autonomicznym charakterze. W przedostatnim z interesujących nas tu tekstów indywidualistyczne wątki dotyczące Hamleta mieszają się z sentencjami zawierającymi ogólnoludzkie „przesłanie”. Wycinając partie dygresyjne (zaznaczam je tu kursywą), można by solilokwium to potraktować jako mały, poetycki traktat o woli działania:

*Wszystko sprzysięga się przeciwko mnie,
Spina ostrogą opieszalą pomstę!
Czymże jest człowiek, jeśli w jego życiu
Główną wartością i treścią jest tylko
Sen i trawienie? Zwyczajnym bydlęciem.
Ten, kto nas stworzył i obdarzył władzą
Myślenia, darem spoglądania wstecz
I wybiegania w przyszłość, był tak szczodry
Nie po to przecież, żeby boski rozum
Pleśniał w nas bez użytku. A więc cóż?*

Pennsylvania 1991. Pojęciem solilokwium w odniesieniu do *Hamleta* posługują się również polscy badacze, przywołana już M. Sugiera (zob. M. Sugiera, *Dynamika pamięci i zapominania...*, s. 226-227, 236, 248, 252) oraz J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!*..., s. 97-124). Płuciennik konstatuje, że „w Polsce nie ma opracowania tego problemu”, wskazuje jednak na kilka prac dotyczących monologu w twórczości C. Norwida. Zob. ibidem, przypis 20, s. 105.

²⁷ W tekście angielskim analogicznie: „To die, to sleep; To sleep: perchance to dream, [...] what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil”. Cyt. za: W. Shakespeare – *To be, or not to be* (from *Hamlet* 3/1) **Shakespeare – To be, or not to be**: that is the question – Art of Europe. www.artofeurope.com/shakespeare/sha8.htm (2.07.2013).

²⁸ W wersji oryginalnej: „O this conscience makes cowards of us all”.

Czy mnie otepia bydleca niepamięć?
Czy też przedstawiam sobie zbyt wyraźnie
Skutki działania, pełen małodusznych
Skrupułów, w których rozwagi jest ledwie
Ćwierć, a tchórzostwa – trzy czwarte? Dlaczego
Trwam, powtarzając „tak, trzeba to zrobić”?
Skoro mam powód, wolę, moc i środki,
Aby to zrobić? Tyle wkrąg przykładów,
Przytłaczających niby kula ziemską.
Choćby te wojska, tłumne i kosztowne,
Pod wodzą księcia, wiotkiego młodzika,
W którym ambicją napelniony duch
Drwi sobie z przyszłych, niewidocznych następstw,
Gotów narażać niepewną doczesność
Na groźby losu i ryzyko śmierci
W walce o byle co – skorupkę jajka!
Prawdziwie wielki jest nie ten, kto czeka
Na wielki powód do boju, lecz ten,
Dla kogo słomka to powód dość wielki,
Kiedy w grę wchodzi honor. A ja? Z ojcem
Zamordowanym i zhańbioną matką,
Pchany do czynu przez mózg i przez serce –
Ja światu spać pozwalam! I ze wstydem
Widzę tymczasem, jak w pewną zagładę
Kroczy dwanaście tysięcy żołnierzy,
Co dla fantazji, dla mirażu chwały
Padają w grób jak w pościel – śmiercią płacąc
Za splacheć ziemi, której nie wystarczy
Na pole bitwy dla tak licznej armii,
Nawet na cmentarz, na dół dla ich zwłok!
O, muszę odtąd wciąż mieć przed oczyma
Krew – tylko wtedy nic pomsty nie wstrzyma!
Wychodzi. (H., Akt IV, sc. 4, s. 143-144)

Tak wygląda graficzna analiza tekstu, wobec którego istnieje pisana (przez Pavisę i innych) zasada, że może być wyodrębniony z reszty. Na 43 wersy 22 (kursywa) są konkretnie związane z akcją tragedii i bez jej kontekstu tracą sens, a 9½ (tekst podkreślony) zawiera wypowiedź w 1. osobie l. poj., dotyczy Hamleta, ale mogłoby być ewentualnie traktowane jako uliryczniona forma przekazu dylematów moralnych typowych dla ludzi niepotrafiących wcielić słowa w czyn; w końcu – 11½ – to wersy będące pewnymi uogólnieniami prawd uniwersalnych (**wytluszczenie**).

I w końcu ósme, sławne solilokwium, wypowiedziane jest przez Hamleta na cmentarzu. Specyficzne, gdyż artykułowane nie w samotności, lecz w towarzystwie Horacja i Pierwszego Grabarza, w tłumaczeniu Barańczaka zapisane prozą (w odróżnieniu od poprzednich – brak budowy stylicznej). Specyfika tego solilokwium po-

lega też na tym, że bohater trzyma w dłoni czaszkę Yoricka (tzw. „lustro solilokwijne”²⁹ czy „depozytariusz pamięci”³⁰). Stanowi ona pretekst do wielu rozważań:

HAMLET

Nieraz w tej czaszce poruszał się język, płynął z niej śpiew. A ten drab rzuca nią o ziemię, jakby to była ośła szczeka, którą Kain popełnił pierwsze morderstwo! Teraz triumfuje nad nią ten dureń – a przecież mógł to być tegi łeb jakiegoś intryganta, jednego z tych, co to samego Boga chcą przechytrzyć.

HORACJO

Czemu nie.

HAMLET

Albo dworaka, który piszczał: „Padam do nóg waszej królewskiej mości! Jakże cenne zdrowie miłościwego pana?” I wychwalał nawet królewskiego konia, licząc przy okazji, że go od króla wyłudzi – co?

HORACJO

Możliwe.

HAMLET

No właśnie, a teraz za cały dwór ma robactwo. (*H.*, Akt V, sc. 1, s. 172-173)

Horacjo jest słuchaczem Hamleta na podobnej zasadzie, jak słuchaczem jest każdy potencjalny widz teatralny czy czytelnik. Czaszka Yoricka służy jako pretekst do wygłoszenia monologu – choć można przypuszczać, że podobne kwestie wypowiadałby Hamlet, trzymając w ręku doczesne szczątki jakiejś innej osoby. Pytania, które stawia Hamlet, są oczywiste i dla niego, i dla odbiorcy. Nie domagają się odpowiedzi, będąc bardziej twierdzeniami niż kwestiami czekającymi na rozstrzygnięcie:

Czy nie mogła to być czaszka adwokata? Gdzież teraz jego sztuczki i kruczki, jego racje i oracje? Czemu znosi potulnie, że go tępy cham tłucze po łbie brudną łopatą, i nie pozwie go przed sąd za napaść? Hm! A może był to w swoim czasie wielki spekulant dobrami ziemskimi, tkwiący po uszy w transakcjach, hipotekach, wekslach, aktach i kontraktach? To ma więc być jego akt ostatni – akt zgonu? To mu tylko pozostało z posiadanych nieruchomości – jego własna nieruchomość? Z posiadanych ziem – ta ziemia, która wypełnia mu czaszkę? Kto mu teraz pożyczy pieniędzy na rozszerzenie włości, skoro ma już działkę dość szeroką – taką, którą można nakryć jednym aktem kupna i jego duplikatem? Same dokumenty jego transakcji wypełniłyby z pięć szuflad – a on sam musi się zmieścić w tej ciasnej przegródce? (*H.*, Akt V, sc. 1, s. 173)

Solilokwium wypowiada w tym utworze również Król Klaudiusz – jego monolog to swoisty rachunek sumienia, refleksja, czy możliwa jest w ogóle modlitwa w sytuacji, kiedy bohater nie ma woli zadośćuczynienia ani nie wskrzesza w sobie szczerogo żalu za grzechy:

²⁹ Zob. komentarz do propozycji badawczej J. Pluciennika.

³⁰ Zob. M. Sugiera, *Dynamika pamięci i zapominania...*, s. 222.

Smród mojej zbrodni bije aż pod niebo.
Tak, ciąży na mnie Kainowa klątwa:
Zabiłem brata. Nie potrafię nawet
Modlić się, choćbym nie wiem, jak się starał.
Poczucie winy przemaga chęć skruchy
[...].
Lecz jak się modlić, jakimi słowami?
„Przebacz mi moje ohydne morderstwo”?
Przecież nie mogę – bo się nie wyzbyłem
Zysków, dla których popełniłem mord:
Tronu, królowej i znaczenia w świecie.
Czy można zostać rozgrzeszonym, jeśli
Nadal korzysta się z owoców grzechu?
(*H.*, Akt III, sc. 3, s. 118-119)

Monolog Klaudiusza to studium konkretnego przypadku, odsłaniające jednak dylematy niejednego człowieka mającego świadomość popełnionego zła, ale niewzbudzającego w sobie skruchy. To problematyka uniwersalna, polskim czytelnikom znana z literatury romantycznej: *Lilii* i *Dziadów* Mickiewicza (zob. szczególnie *Sen Senatora z III części*), *Balladyny* Słowackiego itd. W solilokwium Szekspirowskiego Króla Klaudiusza pojawiają się też maksymy typu:

W zepsutym, ludzkim świecie bywa nieraz,
Że ręka zbrodni, obciążona złotem,
Umie odsunąć z drogi sprawiedliwość;
Sam łup z grabieży pozwala złoczyńcy
Przekupić prawo. Ale nie tam, w górze!
Tam nie ma szachrajstw czy wykrętów; tam
Sądzi się czyny w ich prawdziwym kształcie,
Na przesłuchanie, konfrontację z każdą
Z naszych win (*H.*, Akt III, sc. 3, s. 119).

Jeśli wydzielilibyśmy Hamletowe (czy Klaudiuszowe) solilokwia z reszty tekstu, mogłyby one, owszem, funkcjonować samodzielnie, ale widać byłoby, że są niejako wyrwane z kontekstu. Tezy o wydzielaniu solilokwiiów nie do końca więc pozostają uprawomocnione w odniesieniu do praktyki dramaturgicznej.

Na podstawie *Hamleta* (co już częściowo uczyniłam), ale również na podstawie *Króla Leara* można poddać pod dyskusję jeszcze inne cechy – obok rozważonej wyżej „wyodrębnialności” solilokwiiów. Otóż Seymour Chatman w książce *Story and Discourse*, znanej też czytelnikom włoskim jako *Storia e discorso*, zastanawiając się nad możliwością przeniesienia terminu *solilokwium* do refleksji na temat dzieł narracyjnych, wymieniła cechy solilokwiiów dramatycznych. Uczyniła to, opierając się na „standardowych przykładach” z *Makbeta* i *Hamleta*. Według badaczki w tego typu formach:

1. postać rzeczywiście mówi (w wersji filmowej, przy użyciu wybiegu technicznego, usta pozostają zamknięte, podczas gdy my słyszymy głos);

2. **postać jest sama na scenie**; jeśli są tam inni, zachowaniem i działaniem pokazują, że jej nie słyszą;

3. **postać tradycyjnie zwraca się do publiczności**;

4. jednak postać niekoniecznie przyzywa wprost publiczność; zaimek drugiej osoby czy tryb rozkazujący, jeśli są używane, odnoszą się do niej samej lub, w formalnych apostrofach, do kogoś, kto nie jest obecny („O mój Boże”, itp.);

5. w ten sposób widzowie nie są przywoływani, lecz „przez przypadek” słyszą postać, zwracającą się do siebie samej lub do kogoś nieobecnego;

6. **styl i wymowa *soliloquium* są raczej ujednoczone z normalnym dialogiem postaci**; zatem jeśli wystawia się ona podniosłe i poetycko do innych, tak samo będzie w *soliloquium*; nie ma próby modyfikacji języka, by uwypuklić fakt, że chodzi o zjawisko wewnętrzne;

7. treść *soliloquium* często stanowi wyjaśnienie lub komentarz sytuacji postaci.

Cechy 1. i 2. są obligatoryjne, pozostałe – fakultatywne, ale szeroko występujące³¹ (**tlustą czcionką zaznaczyłam tezy szczególnie kontrowersyjne**).

Otóż, jak można było się przekonać, nie wszystkie tezy są słuszne. Słynne soliloquium Hamleta monologizującego z trzymaną w dłoni czaszką Yoricka odbywa się, jak powiedzieliśmy, w towarzystwie dwóch osób (por. punkt 2). Postać jest raczej skupiona na sobie, na hipostazach pewnych idei, wartości, przymiotów i do nich się zwraca, obojętna na ewentualnie istniejącą widownię. Można co najwyżej stwierdzić, że zwraca się do siebie samej, do Boga, do pewnych też idei czy przedmiotów; nie do publiczności, ale w obecności publiczności (por. punkt 3)³². In-

³¹ W związku z niemożnością uzyskania angielskiej wersji (tytuł oryginału: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*) korzystam z włoskiego przekładu: S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, tłum. E. Graziosi. Milano 2010, s. 190-191. Z włoskiego tłumaczyła dr Ewa Tichoniuk-Wawrowicz. W edycji włoskiej tekst ten brzmi następująco: „(1) il personaggio parla realmente (nella versione filmiva, con un espediente tecnico, le labbra rimangono chiuse mentre noi udiamo la sua voce); (2) il personaggio è solo palcoscenico; se ve ne altri, e con le loro azioni mostrano di non udirlo; (3) il personaggio si rivolge tradizionalmente al pubblico; (4) ma non nomina necessariamente il pubblico; il pronome di seconda persona o l'imperativo se vengono usati, si riferiscono a lui stesso o, nelle apostrofi formali, a qualcuno che non è presente (Oh mio dio”, ecc.); (5) così gli spettatori non vengono chiamati in causa, ma «per caso» sentono il personaggio che si rivolge a se stesso o a qualcuno che non è presente; (6) lo stile e la dizione del soliloquio tendono ad essere omogenei con l'ordinario dialogo del personaggio; così se egli parla in modo sostenuto e poetico agli altri personaggi, tale è anche lo stile del soliloquio, non c'è tentativo di modificare il linguaggio per mostrare che si tratta di un fenomeno interiore; (7) il contenuto del soliloquio spesso costituisce una spiegazione del personaggio. I tratti (1) e (2) sono obbligatori, i rimanenti facoltativi ma largamente usati”.

³² Zwroty do widzów występują w dramacie romantycznym. Warto przypomnieć *Epilog do Ballady*, w którym Wawel rozmawia z Publicznością występującą wręcz na prawach bohatera. Ciekawszy jest przypadek z *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry. Na końcu monologu Ludmira, niezwykle ważnego z poetologicznego punktu widzenia (zwerbalizowany problem odchodzenia w przeszłość Molierowskiego wzorca komedii typów) pojawia się deziluzjonistyczny zwrot do odbiorców sztuki: „Komedyja Moliera koniec wzięła. – Ale jakaś para tu się zbliża... Wybach-

nego zdania są jednak badacze dramaturgii Szekspira. Na przykład Małgorzata Sugiera, odnosząc się do różnych wariantów tekstu, postrzega tę kwestię w sposób bardziej skomplikowany:

Wszystkie solilokwia stanowią tu [w pierwszej wersji dzieła, w tzw. Pierwszym Quatro, gdzie zamiast „that is the question” było: „To be or not to be – I there’s the point” – przyp. D.K.] specyficzną formę debaty toczonej w przytomności widzów i wraz z nimi. Pozostałe zaś wersje, w których wypowiedzi Hamleta na pustej scenie są o wiele dłuższe i bardziej kunsztownie zbudowane, wyraźnie starają się już o stworzenie obrazu samotnej postaci, gadającej sama do siebie i w skrytości ducha zgłębiającej meandry własnej duszy czy umysłu³³.

Kwestia nieobecności lub obecności adresata jest względna, gdyż np. Bóg w solilokwiach Hamleta nie jest traktowany jako abstrakcja, lecz jako konkretna Osoba obecna w świecie transcendencji i immanencji. Hamlet liczy się z Nim, ma świadomość Jego istnienia, bliskości, rozważając ewentualność samobójstwa (por. punkty 4 i 5).

Styl wykorzystany w solilokwium (*Ć propos* punktu 6) nie musi być tożsamy ze stylem stosowanym przez bohatera w innych jego wypowiedziach – najczęściej dialogach. Mowa w solilokwiach Hamleta jest bardziej podniosła niż w dialogach, w których gra obłąkanego – posługując się przy tym ironią, szyderstwem, humorem itd. Natomiast jego monologi są pełne goryczy. Pojawiają się w nich tematy samobójcze, myśli o nikczemności ludzkiej, o podłości świata, o niewierności, o wszelkiego rodzaju złudach itd. Stan ten, ujawniany w solilokwiach, bohater ukrywa pod maską ignorancji, obłędu, błazeństwa. Odwrotna sytuacja panuje w *Królu Learze*. Tam Edmund, nieprawy syn Glouceстера, w solilokwiach wygłaszanych w samotności używa stylu potocznego z elementami humoru (zob. *KL*, Akt I, sc. 2, s. 23)³⁴, natomiast w rozmowach np. ze swoim przyrodnim bratem Edgarem (prawowitym synem Glouceстера) wypowiada się poważnie w stylu zbliżonym do podniesłego czy patetycznego (zob. *KL*, Akt I, sc. 2, s. 27-28). Zmianę tę zresztą komentuje sam mówca:

EDMUND

[...]

Wchodzi Edgar

O wilku mowa – zjawia się jak niespodziewane rozwiązanie w staroświeckiej komedii. Trzeba mi wypowiedzieć kwestię pełną przewrotnej melancholii i zdobną w obłąkańcze westchnienia. – O tak, te zaćmienia w samej rzeczy wróżą niezgodę. Fa, sol, la, mi. (ibidem, s. 28).

Edmund to wszystko, co wyśmiewał w monologu, w obecności Edgara przedstawia najzupełniej serio. Inna kwestia, że solilokwia Edmunda, podobnie jak

cie, podsluchiwać muszę; jeszcze mi kilka rozdziałów trzeba. – Udam śpiącego.” (A. Fredro, *Wybór dzieł*, oprac. i wstęp B. Zakrzewski, t. I: *Śluby panieńskie*. Wrocław 1994, Akt I, sc. 2, ww. 169-172, s. 483).

³³ M. Sugiera, *Dynamika pamięci i zapominania...*, s. 227.

³⁴ Tak oznakowane cytaty pochodzą z: W. Shakespeare, *Król Lear*, tłum. S. Barańczak. Poznań 1992.

w *Otelli* niegodziwego Jagona, są przestrzenia, w której odsłaniają się zamiary bohatera – tu właśnie następuje zawiązanie przezeń intrygi (por.: *KL*, Akt I, sc. 2, s. 23; Akt II, sc. 3, s. 70)³⁵.

Szekspirowskie solilokwia, podawane często jako *exemplum* formy, odbiegają od tych, jakie stworzył święty Augustyn. Różnią się też od solilokwiów obecnych w powieściach (np. w *Żydzie wiecznym tulaczu* Eugeniusza Sue) oraz utworach Roberta Browninga. Dla rodzaju literackiego, jakim jest dramat, pozostają najbardziej reprezentatywne.

W niniejszym studium próbowałam wykazać, że nie wszystkie ustalenia dotyczące solilokwiów występujących w dramatach odnaleźć można w analizowanych tu fragmentach z *Hamleta*, *Króla Leara*, *Otella*. Nie można ich dowolnie wyodrębnić z reszty tekstu (dekontekstualizować), nie zawsze ich język jest tym samym językiem, jakim bohaterowie posługują się w dialogach, nie zawsze istnieje „publiczność” lub jej odwrotność tak, aby mogła spełnić się reguła, że podmiot jest sam (*solus*). Próbowałam też udowodnić, że w odróżnieniu – z kolei – od wzorca Augustiańskiego – w Szekspirowskich solilokwiach nie zawsze chodzi o pokorę – przyznanie się sobie samemu w świetle jakiejś prawdy, np. prawdy objawionej – pod ważnym okiem Opatrzności. Jednakże, wyłączając te monologi, w których snuta jest oparta na kłamstwie intryga lub te, w których bohater jest już ofiarą jakiejś gry, jakiejś intrygi i nie myśli samodzielnie, badane powyżej fragmenty łączy jedno: w żadnej innej mowie bohaterowie nie są tak szczerzy, jak właśnie w tego typu wypowiedziach. Różnymi drogami dochodzą oni nieraz do prawdy, niejako w odmiennym usposobieniu ducha rozważają najistotniejsze kwestie dotyczące życia i śmierci. Jeśli sami się nie rozpoznają, są rozpoznawani – dzięki swej mowie (*stricte*: rozmowie z samym sobą) przez czytelnika. W tym sensie również można stwierdzić, że epistemologia jest bardzo istotnym kontekstem solilokwiów – w tym solilokwiów Szekspirowskich.

Bibliografia

- Augustyn św., *Dialogi filozoficzne*, t. II: *Solilokwia*, tłum. A. Świderkówna. Warszawa 1953
 Biała A., *Słownik literacki. Od teorii do literatury. Terminy, przykłady, interpretacje*. Kielce 1997

³⁵ Niektóre tylko monologi dzięki w większości sentencjonalnemu charakterowi dają się wydzielić z tekstu i funkcjonować samodzielnie. Trudno je jednak nazwać solilokwiami – brakuje w nich bowiem wewnętrznej dialogiczności. Zob. np. monolog wypowiedziany w samotności przez Edgara: „Gdy lepsi od nas jęczą pod nieszczęść batogiem, / Los już nam się nie zdaje osobistym wrogiem. / Ten kto cierpi samotnie, dręczy się bez miary, / Opuściwszy na zawsze beztroski obszary; / Lecz najcięższe cierpienie stopniowo zamiera, / Gdy w zmaganiach z udręką znajdziemy partnera. / O ileż łatwiej teraz uporać się z bólem, / Gdy to, co mnie przygniata, zawisło nad Królem. / Jak ja znoszę złość ojca, tak on podłość dzieci. / Kryj się, Tomku, nasłuchuj, jaka wieść doleci, / Póki nie wyjdzie na jaw prawda, która zmaże / Hańbiące twoje imię kłamstwa i potwarze. / Niech się tej nocy dzieje, co chce, byle Król, Uszedł bezpiecznie! Trzeba się skryć... *Wychodzi*” (*KL*, Akt III, sc. 6, s. 113).

- Большой толковый словарь русского языка*, red. С. Кузнецов. Москва 2008
- Cartwright K., *Shakespearean Tragedy and Its Double. The Rhythmus of Audience Response*, Pennsylvania 1991
- Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, tłum. E. Graziozi. Milano 2010
- Chatman S., *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. London 1983
- Clemen W., *Shakespeare's Soliloquies*. Routledge, London, New York 1990
- Cooper A.A., *Soliloquy or Advice to an Author*. b.m. 2012
- Cuddon J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, wyd. popr. London, New York 1980
- en.wikipedia.org/wiki/To_be_or_not_to_be (2.07.2013)
- Fredro A., *Śluby panieńskie*. W: idem, *Wybór dzieł*, oprac. i wstęp B. Zakrzewski, t. I. Wrocław 1994
- Głowiński M. i in., *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1989
- Hirsh J., *Shakespeare and the History of Soliloquies*. „Modern Language Quarterly” 1997, No. 58: 1
- Holman C.H., Harmon W., *A Handbook to Literature*, wyd. 5. New York-London 1986
- Kasperski E., *Monologi, soliloquia, polilogi. Kształty romantycznej utopii*. W: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*, red. naukowa E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk-Warszawa 2008
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998
- Kosiński D., *Słownik teatru*. Kraków 2009
- Kulczycka D., *Czym jest „soliloquium”?* W *kręgu refleksji teoretycznoliterackiej*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4 [w druku]
- Литературная энциклопедия терминов и понятий*, red. А.Н. Николюкин. Москва 2009
- MacKay C.H., *Soliloquy in Nineteenth-Century Fiction*. London 1987
- Metzler Literatur Lexikon, Begriffe und Definitionen Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle*, wyd. 2, popr. Stuttgart 1990
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, tłum. oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek. Wrocław 2002
- Pfister M., *Das Drama*. Monachium 1977
- Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, tłum. J. Halliday. Cambridge 1988, 1991, 1993 itd.
- Pluciennik J., *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*. Kraków 2009
- Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle*. www.duden.de/rechtschreibung/Monolog (3.07.2013)
- Shakespeare W., *Burza*, tłum. S. Barańczak. Kraków 2008
- Shakespeare W., *Hamlet, książę Danii*, tłum. S. Barańczak. Poznań 1990
- Shakespeare W., *Król Lear*, tłum. S. Barańczak. Poznań 1992
- Shakespeare W., *Otello. Maur wenecki*, tłum. S. Barańczak. Kraków 2002
- Skiffington L. A., *The History of English Soliloquy. Aeschylus to Shakespeare*. Lanham. MD. London 1985
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006
- Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, oprac. G. Gazda. Warszawa 2012

- Sugiera M., *Dynamika pamięci i zapominania (Hamlet, Antoniusz i Kleopatra)*. W: eadem, *Inny Szekspir*. Kraków 2009
- www.articlemyriad.com/analysis-to-be-not-to-be-hamlet (2.07.2013)
- www.artofeurope.com/shakespeare/sha8.htm (2.07.2013)
- www.duden.de/rechtschreibung/Monolog (3.07.2013)
- www.nosweatshakespeare.com/quotes/hamlet-to-be-or-not-to-be (2.07.2013)
- Wyrwas K., Sujkowska-Sobisz K., *Mały słownik terminów teorii tekstu*. Warszawa-Katowice-Kraków 2005
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*. Wrocław 2000

Summary

This article reflects on soliloquies in the dramatic plays of William Shakespeare, in particular in *Hamlet*, *Othello*, and *King Lear*, and confronts them with the great Augustinian tradition as well as theories formulated later, e.g. in the 18th century (A.A. Cooper, Earl of Shaftesbury). An important point of reference is also found in contemporary Polish studies (by J. Płuciennik, and E. Kasperski, among others) as well as conceptions presented in books, dictionaries and encyclopaedias written in languages other than Polish (by P. Pavis, C.H. Holman, W. Harmon, J.A. Cuddon, S. Chatman, and others). This article argues that the scholars' findings regarding a number of pivotal aspects are not always definitive.

Biogram

Dorota Kulczycka (dr hab. prof. UZ) – historyk i teoretyk literatury, zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Szczególnie bliska jest jej literatura epoki romantyzmu. W swoich badaniach skupia się na semantyce przestrzeni literackiej, na świecie Orientu widzianego okiem europejskich podróżnych poprzednich epok. Do najważniejszych publikacji należą cztery monografie: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra 2004), „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (Zielona Góra 2008), *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012) oraz *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz antologia *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Jest też współredaktorką pracy zbiorowej *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni* (z Anastazją Seul, Zielona Góra 2012), kolejnych tomów uniwersyteckiej serii naukowej „Scripta Humana” oraz autorką licznych artykułów naukowych.

D.Kulczycka@ifp.uz.zgora.pl