

---

*WIECZÓR TRZECH KRÓLI, CZYLI PARY NIE DO PARY*

Spośród wszystkich tytułów sztuk Shakespeare'a *Wieczór Trzech Króli*, albo *Co chcecie* wprowadza najwięcej zamieszania, a jednocześnie świetnie ilustruje główny motyw fabuły, który można ująć w formułę: para nie do pary. Co łączy Mędrców ze Wschodu z historią rozdzielonych bliźniąt, których statek rozbił się u wybrzeży, dajmy na to, Chorwacji? Czy to ważne, że królów jest trzech, a bliźniąt dwoje? Gdzie mirra i kadzidło, nie wspominając już o złocie? O co chodzi, chciałoby się zapytać, choć sam Shakespeare zdaje się podpowiadać: róbcie z tym, *co chcecie*. A może winni są tłumacze, którzy angielskie *twelfth night* – dwunastą noc – zamieniają na kościelne święto, a nie np. na: raz, dwa, ciemno?

Tytuł tej komedii budził sprzeciw, jeszcze zanim zaczęto go przekładać na inne języki. W 1663 roku rozsierdzony pamiętnikarz Samuel Pepys pisze bez ogródek: „to głupia komedyjka, bez żadnego związku z tytułem i kalendarzem”<sup>1</sup>. Czy było aż tak źle? W myśl jednej z hipotez sztuka zrazu nosiła tytuł *What You Will*, który z czasem stał się jedynie podtytułem. Z pozoru nonszalancki i kolokwialny, tytuł ten przypominał co najmniej dwa inne: *As You Like It* (*Jak wam się podoba*) i *Much Ado About Nothing* (*Wiele bałasu o nic*). Niespodziewanie jednak mało znany dramatopisarz John Marston wystawił w Londynie tak nazwaną komedię i Shakespeare zmuszony był zmodyfikować swój

---

<sup>1</sup> Cytat za Keirem Elamem w: William Shakespeare, *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, red. i oprac. Keir Elam, London 2008, s. 6, przekł. Anna Cetera-Włodarczyk.

pomysł, dodając nazwę święta<sup>2</sup>. Inne hipotezy usiłują powiązać powstanie *Wieczoru Trzech Króli* z konkretnym, uświetnionym premierą komedii wieczorem w dworskim kalendarzu (por. s. 213–214). Jeżeli jednak przyjąć tytuł za w pełni zamierzony i wybrany z uwagi na fabułę sztuki, to wskazówek interpretacyjnych wypada szukać w charakterze święta.

Angielskie *twelfth night* oznacza dwunastą noc po Bożym Narodzeniu, kiedy to w liturgicznym kalendarzu wypada święto Objawienia Pańskiego, w tradycji katolickiej zwane świętem Trzech Króli. Ta z pozoru jasna definicja jest jednak nieściśła, w gruncie rzeczy dwunasta noc może bowiem oznaczać zarówno noc poprzedzającą święto, jak i następującą po nim<sup>3</sup>. W elżbietańskiej Anglii Boże Narodzenie obchodzono hucznie przez dwanaście dni. Dwunasta noc była więc ostatnią ze świątecznych, choć pewnym nadużyciem byłoby nazywanie jej końcem karnawału. Tradycja długiego świętowania Bożego Narodzenia istniała zresztą nie tylko w Anglii. Również na ziemiach polskich obchodzono przecież dwunastodniowe Gody, które, nawiasem mówiąc, podobnie jak nad Tamizą łączyły tradycję chrześcijańską ze wspomnieniem pogańskich obyczajów, a dokładnie Szczodrych Godów, czyli świętowanego przez Słowian

<sup>2</sup> Chodzi tu o satyryczną sztukę z 1601 roku o rywalizacji poetów. Utwór ukazał się drukiem dopiero w 1607 roku.

<sup>3</sup> W interpretacji Kościoła anglikańskiego jest to noc z 5 na 6 stycznia, poprzedzająca Święto Objawienia. Niektórzy jednak bożonarodzeniowe noce liczą od 25 grudnia, wtedy dwunasta noc wypada z 6 na 7 stycznia. Jedynym naszym tłumaczem, który uniknął dylematu, był autor pierwszego przekładu tej komedii na język polski – Placyd Jankowski. W jego wersji *Twelfth Night to Północna godzina* (por. s. 242–243).

zimowego przesilenia. Jakiegokolwiek odpowiednika tytułu sztuki by szukać, oznaczał on po prostu nieokiełznany wybuch wesołości w środku zimy, na dodatek okraszony przez Shakespeare'a elżbietańskim „róbta co chceta” ku większemu oburzeniu purytańskich doktrynerów i tak już zgorszonych świątecznymi zbytkami (por. s. 21–24, 231–233).

*Wieczór* to nieomal podręcznikowa komedia romantyczna z brawurowo rozegranym motywem przebieranki scenicznej. Intryga osnuta jest wokół historii bliźniąt, Wioli i Sebastiana, rozdzielonych morską katastrofą i nieświadomych nawzajem swych losów. Próba przetrwania w nowej rzeczywistości owocuje serią komicznych nieporozumień, prowokujących jednak do głębszej refleksji nad tożsamością i pułapkami miłosnych złudzeń. W tle króluje okrutna farsa: pałacowi birbanci i utracjusze toczą własną zwycięską wojnę z pyszałkowatym majordomusem. Błyskotliwe dialogi i misterne intrygi spajają zaprawione dziegiem melancholii pieśni błazna Festego. *Wieczór* uchodzi za najbardziej rozśpiewaną komedię Shakespeare'a: jej tekst zaczyna się wręcz od refleksji na temat związku muzyki z miłością. Shakespeare napisał *Wieczór Trzech Króli* w wieku niespełna czterdziestu lat, tuż po otwarciu w 1599 roku na południowym brzegu Tamizy teatru The Globe. Powstanie tego teatru to wydarzenie przełomowe dla Trupy Lorda Szambelana. Stały dochód, własna scena i pojętna publiczność: wszystko to wywarło ogromny wpływ na formę i jakość nowych sztuk. Zaszły również ważne zmiany w zespole. Jeszcze w 1599 roku Trupę opuścił komik Will Kempe, słynny pływający zgrywas, wdający się w improwizowane dialogi z publicznością;

ustąpił on miejsca Robertowi Arminowi, aktorowi inteligentnemu, refleksyjnemu, obdarzonemu wspaniałym głosem (por. s. 219–222). Nie sposób dziś dociec, czy Shakespeare szukał kogoś takiego jak Armin, czy też dał się zainspirować nowemu komikowi. Tak czy inaczej to właśnie w *Wieczorze Trzech Króli* na trwałe zmienia się wizerunek Shakespeare'owskiego błazna: rubasznego prostaczka zastępuje ironiczny prześmiewca<sup>4</sup>.

Pisząc *Wieczór Trzech Króli*, Shakespeare był dramaturgiem doświadczonym i wszechstronnym, autorem ponad połowy wszystkich swoich sztuk. Jako komediopisarz próbował już sił w niemal każdej konwencji: domowej awanturze i sielance, dwornej bitwie na słowa i rubasznej farsie. Potrafił sprytnie zasupłać intrygę i tchnąć nowego ducha w znane z romansów postaci, które na przekór wszelkim ograniczeniom komediowej formuły obdarzał bogatym życiem wewnętrznym, silną motywacją i bystrą inteligencją. Lubił przenosić akcję w miejsca odległe i słoneczne, jak Włochy lub Grecja, a jednocześnie dbał, aby importowany kostium nie przesłonił swojskiej tematyki. Żadna z komedii Shakespeare'a nie była dziełem w pełni oryginalnym; większość to brawurowe adaptacje popularnych fabuł miłosnych, które dziś

<sup>4</sup> Pojawienie się w zespole Armina wpłynęło też na koncepcję dramaturgiczną i sposób wykonywania pieśni przez postaci grane przez innych aktorów (np. Ofelię lub Dezdemonę). Wiele wskazuje również na to, że Armin improwizował podczas swych wbudowanych w fabuły sztuk recitali, por. Catherine A. Henze, "Wise Enough to Play the Fool". *Robert Armin and Shakespeare's Sung Songs of Scripted Improvisation*, „Comparative Drama” 2013, t. 47, nr 4, s. 419–449. Henze pisze więcej o współpracy Shakespeare'a i Armina w: *eadem, Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs*, London 2017.

nazwalibyśmy spektaklami na licencji, elżbietańskimi przeróbkami kontynentalnych pierwowzorów. Sukces tych komedii wynikał z siły i melodii wiersza, finezyjnej gry słów i skojarzeń, nade wszystko zaś z rozpisania akcji na wielopoziomowe, wartkie fabuły, dzięki czemu ten sam spektakl mógł rozbawić gawiedź na przedmieściach Londynu i śmietankę europejskiej arystokracji w pałacu Whitehall (por. s. 214).

*Wieczór Trzech Króli* uchodzi za syntezę ówczesnych umiejętności scenicznych Shakespeare'a, ale to sonety stanowią prawdziwą przygrywkę dla tej komedii<sup>5</sup>. To w nich królują migotliwe, opalizujące obrazy miłości: czasem zachwyconej jak u Petrarcki, czasem zdezorientowanej, homoerotycznej, drążącej istotę fascynacji drugim człowiekiem. W *Wieczorze „miłości chimera”* (I 1.14) odwzorowuje wszystkie kształty znane z Shakespeare'owskiej poezji; cechuje ją też ta sama hedonistyczna zachłanność, która każe kochać szybko i łapczywie, nim zwiędnie uroda. Wyróżnikiem *Wieczoru* są jednak nieobecne gdzie indziej karykaturalne obrazy miłości własnej: zawoalowanego narcyzmu, który rozśmiesza widownię i odstrasza adoratorów.

Moment powstania *Wieczoru Trzech Króli* jest jedyny w swoim rodzaju. Z pozoru kariera Shakespeare'a właśnie nabiera rozpędu: mnożą się zyski, rośnie sława. W nim samym wszakże do głosu dochodzi coś, co wkrótce wyniesie go na szczyt możliwości twórczych, zarazem wyczerpując stopniowo jego siły fizyczne.

---

<sup>5</sup> Sonety Shakespeare'a ukazały się dopiero w 1609 roku, panuje jednak zgodne przekonanie, że powstawały dużo wcześniej, możliwe, że w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku.

W ciągu kilku następnych lat Shakespeare napisze swe największe tragedie, za dziesięć lat wróci do Stratfordu, za szesnaście – umrze. Do czystej gatunkowo komedii, jeśli ją kiedykolwiek tworzył, nie sięgnie już nigdy. W *Wieczorze Trzech Króli* wszystko jeszcze toczy się wedle elementarnej zasady miłości z przeszkodami – *Jack shall have Jill*<sup>6</sup> – i w piątym akcie zdezorientowani kochankowie dobierają się wreszcie w pary. Jednak finałowa piosenka Błazna w niczym nie przypomina marsza Mendelssohna. W ostatniej scenie Shakespeare nie ukazuje zaślubin, ba, nie pozwala nawet narzeczonym paść sobie w ramiona. *Wieczór* interpretuje się często jako utwór graniczny – z jednej strony ostatnią komedię romantyczną, z drugiej zaś zapowiedź utworów późniejszych, gorzkich i niepokojących, takich jak *Miarka za miarkę* albo *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. To ciążenie ku ciemności sprawia, że tytułową aluzję do końca świętowania rozszerza się niekiedy na twórczość Shakespeare’a, a nawet na cały elżbietański *fin de siècle* – schyłek długiego panowania bezdzietnej królowej. W wymiarze osobistym przesilenie mogło wynikać ze śmierci w 1601 roku ojca Shakespeare’a, Johna, a wcześniej jeszcze jedyne go syna pisarza, Hamneta. Czytając *Wieczór*, warto pamiętać, że wraz ze śmiercią syna rysy jego twarzy nie zatarły się dla Shakespeare’a raz na zawsze, lecz żyły i dojrzewały w twarzy Judith, bliźniaczej siostry Hamneta<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Dosłownie „Jack dostanie Jill”, często cytowana formuła szczęśliwego zakończenia komedii, wypowiedziana przez Puka w *Śnie nocy letniej* (III 2).

<sup>7</sup> Bliźnięta przyszły na świat w Stratfordzie w 1585 roku. Hamnet zmarł w 1596 roku, prawdopodobnie podczas zarazy. O wpływie

Fabula *Wieczoru Trzech Króli* jest pomyślana niezwykle precyzyjnie, pełna symetrii i powtórzeń, a jednocześnie zwarta i w pewnym sensie – oszczędna. Niewielkie wymagania sceniczne, a tym samym łatwość odegrania sztuki w pomieszczeniach zamkniętych, od początku skłaniały do podejrzeń, że komedia ta powstała z myślą o publiczności dworskiej (por. s. 230–231). W rozśpiewanym *Wieczorze* roi się od aluzji do tańców i rozmaitych rozrywek, choć brak widowiskowych scen grupowych, takich jak bale maskowe czy uczty. Akcja rozgrywa się w arystokratycznych rezydencjach, gdzie intryga częstokroć wymusza podział sceny na podglądaczy i podglądanych, skłócone obozy, akcję główną i rozbudowane kwestie na stronie. Scenografii jednak gruntownie zmieniać nie trzeba. Załączkiem fabuły jest wprawdzie sztorm i katastrofa statku, ale morze powraca jedynie we wspomnieniach i metaforach, paradoksalnie potęgując wrażenie odcięcia bohaterów od świata. Rzecz dzieje się w Ilirii, która w starożytności rozciągała się od współczesnej Chorwacji po Albanie, zaś w czasach Shakespeare’a mogła się co najwyżej kojarzyć z czarną piracką flagą<sup>8</sup>. Gdziekolwiek by ta egzotyczna kraina

---

tych wydarzeń na twórczość Shakespeare’a pisze Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 278–281.

<sup>8</sup> Por. omówienie Elizabeth Pentland, *Beyond the “Lyric” in Illyricum. Some Early Modern Backgrounds to “Twelfth Night”*, w: James Schiffer (red.), *“Twelfth Night”. New Critical Essays*, London–New York 2011, s. 149–166. Pirackie wątki istotnie pojawiają się w biografii Antonia (V 1.47–55). Jednak w opinii wielu krytyków o wyborze miejsca akcji przesądziło przede wszystkim atrakcyjne brzmienie nazwy: połączenie aluzji do *liryki* i *iluzji*, por. *ibidem*, s. 149.

leżała, nie ulega wątpliwości, że biją tam londyńskie dzwony, płynie Tamiza, a najlepsze noclegi oferują na północ od Westminster (por. s. 147). Ciepły urok wewnątrz idealnie współgra z atmosferą Bożego Narodzenia, lecz jeśli kontekst ten pominąć, łatwo zobaczyć w Ilirii klaustrofobiczną pułapkę, a w postaciach szachowe figury trzymane w karbach (nie)dozwolonych ruchów. Przy takim odczytaniu melancholia wyższych sfer ustępuje miejsca depresji i otepieniu, a epikurejska fantazja ubogich krewnych – ponurej dekadencji.

Kluczem do zrozumienia elżbietańskich komedii jest ich sceniczna dynamika, obca współczesnemu widzowi. W pierwotnych inscenizacjach ważną funkcję pełni para zlokalizowanych w głębi sceny drzwi, przez które wpadają i wypadają rozpędzeni aktorzy. Na scenie teatru The Globe wszyscy są oczywiście mężczyznami, role kobiece odgrywają młodszy aktorzy. W *Wieczorze Trzech Króli* gwoździem programu jest piętrowa przebieran-ka: chłopiec gra dziewczynę, która, przebrawszy się za chłopca, staje się sobowtórem innego chłopca, który wprawdzie przez całą sztukę gra jedną i tę samą rolę, ale jest bratem bliźniakiem dziewczyny. W przeciwieństwie do czytelnika, publiczność nigdy nie ma pewności, kto wyszedł na scenę. Za ledwie w jednych drzwiach zniknęły piórka u kapelusza, już z drugich wyłania się znajomy kubraczek, a wraz z nim zagadka: czy to wróciła ta sama postać, czy pojawiła się inna?<sup>9</sup> Oczywiście wszyscy wiedzą, że jest ich dwoje i że są bardzo podobni: ale

<sup>9</sup> Por. słowa Malwolia do Wioli: „Czy to ty byłeś przed chwilą u hrabianki Oliwii?” (II 2.1) i Festego do Sebastiana: „Czy chcesz mi wmówić, że mnie po ciebie nie posłano?” (IV 1.1–2).



ich imiona pozostają długo nieznane, a pozbawiona fleksji angielszczyzna skutecznie ukrywa płeć. Ta i ten nieustannie się mylą i na upartego ich role można powierzyć jednej osobie, podstawiając w scenie finałowej identycznie ubranego młokosa. *Qui pro quo*, stare jak Plaut, co wypominają Shakespeare'owi nawet współcześni recenzenci (por. s. 228), doprowadzone do perfekcji przez namnożenie nieporozumień i źle zainwestowanych uczuć. *Wieczór* pod wieloma względami jest elementarzem komediopisarstwa, nie brak w nim pomysłów nowych i prowokujących, choć wplecionych w fabułę tak niewinną, że aż naiwną, gdy przyrównać ją do jej włoskich i francuskich pierwowzorów (por. s. 223–227). Historia Wioli to czwarta i ostatnia Shakespeare'owska przebie ranka, przedtem w rolę mężczyzny wcielała się Julia w *Dwóch panach z Werony*, Rozalinda w *Jak wam się podoba* i Porcja w *Kupcu weneckim*. O ile jednak tamte kobiety po prostu chytrze dążyły do swych celów, o tyle w *Wieczorze* Shakespeare pozwala, aby ubrany w kolejne warstwy tożsamości aktor co rusz zrzucał maskę, tym samym zmieniając ograną konwencję w ekstrawagancki metateatr<sup>10</sup>. *Wieczór Trzech Króli* niewątpliwie odzwierciedla rosnące zainteresowanie Shakespeare'a kobietą jako postacią sceniczną. W dramatach historycznych, które zdominowały jego wczesną twórczość, postaci kobiece zwykle pojawiały się w epizodach. Komедie dały im większe pole do popisu, ugruntowały jednak pewną karykaturalność ich scenicznej reprezentacji, która ze zrozumiałych względów świetnie wpisywała się w konwencję gatunku.

---

<sup>10</sup> Por. monolog Orsina (I 4.29–34) oraz dialog Wioli i Oliwii (I 5.172–299).

W widoku przebranego aktora tliła się nieuchronnie iskra humoru: ostry makijaż, monstrualna peruka, wypchana tu i ówdzie suknia tworzyły czytelną, lecz groteskową namiastkę kobiecości. Choć trudno w to uwierzyć, podwójnie przebrani i tym sposobem grający samych siebie zwinni, wygadani paziowie znacznie lepiej nadawali się do tworzenia iluzji kobiecej wrażliwości. Takie przełamywanie konwencji przyniosło zresztą ciekawe skutki na późniejszych etapach recepcji. Kiedy role te w końcu powierzono aktorkom, zaradne i kochliwe hajduczki, chcąc nie chcąc, wskoczyły w spodnie. W ten sposób poszukiwanie kobiecości w ciele nastolatka niespodziewanie ustąpiło miejsca innej zabawie: odsłanianiu ponętnych kształtów dojrzałych aktorek. *Breeches parts*, po polsku zwane rolami w pluderkach, wkrótce całkowicie odmieniły obraz Shakespeare'owskiej komedii, czyniąc z bezwstydnie obnażonych kobiecych nóg główną atrakcję spektaklu<sup>11</sup>. W epokach bliższych współczesności ponętność postaci Wioli rzadko kiedy wynika z tego, że odgrywa ją chłopiec udający dziewczynę albo kobieta ubrana jak mężczyzna. Przedmiotem zainteresowania czyni się raczej androgynię tej postaci, dodatkowo podkreśloną obecnością bliźniaczego rodzeństwa. W ten sposób historia Wioli z opowieści o płci ukrytej pod fałszywym kostiumem stała się opowieścią o płci nieokreślonej, płynnej, której kostium nadaje płęć kulturową: o tym, jak *sex* przemienia się w *gender*.

<sup>11</sup> Jedną z pierwszych aktorek, które bulwersowały publiczność widokiem odsłoniętych, ubranych w pończochy nóg, była Helena Modrzejewska. Por. opisy przedstawień w: Andrzej Żurowski, *MODrzejEwSKA, Shakespeare Star*, Gdańsk 2010, s. 198–199 oraz fotografie nr 35, 37–38.