

MAREK DYBIZBAŃSKI Uniwersytet Opolski

WOKÓŁ „MAKBETA” JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Sporządzony przez Juliusza Słowackiego przekład *Makbeta* – w znanej dziś postaci obejmujący sceny pierwszą, drugą i fragment (fragment, nie początek) trzeciej¹ – funkcjonuje w dwóch niejako obiegach badawczych.

Pierwszy z nich można by nazwać faktograficzno-edytorskim. Tutaj pierwotnie przyjmowano jako czas powstania dzieła lata 1846–1847, a od chwili uzupełnienia ustaleń Juliusza Kleinerera o dodatkowe dane z archiwum Leonarda Niedźwieckiego w rozprawach Stanisławy Jasińskiej² wyznacza się go na rok 1840. Tym stanem wiedzy Jan Kuźniar uzasadnił lokalizację *Makbeta* w tomie 9 *Dzieł wszystkich* z 1956 roku³, a Eugeniusz Sawrymowicz – założywszy najwyraźniej, że prezentowany przez poetę przed 9 II 1840 „początek tłumaczonego *Mackbetha*”⁴ obejmował już całość zachowanego tekstu – uznał w *Kalendarzu życia i twórczości Juliusza Słowackiego* datę notatki Niedźwieckiego za *terminus ante quem* powstania przekładu⁵. W tym obiegu *Makbet* Słowackiego wykazuje pokrewieństwa przede wszyst-

¹ Dwie pierwsze sceny z 7 wersami sceny trzeciej, zachowane wśród rękopisów dalszych pieśni *Beniowskiego*, ogłosił w 1902 roku J. Tretiak. W roku 1921 J. Kleiner uzupełnił tekst o dodatkowych 11 wersów sceny trzeciej, odnalezionych na kartach rękopisu pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. Zob. komentarz edytorski J. Kuźniara do fragmentu przekładu *Makbeta* J. Słowackiego (w: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. Wyd. 2. T. 9. Bibliografię oprac. W. Hahn. Wrocław 1956, s. 367). Dalej do tego przekładu odsyłam skrótem SM. Ponadto stosuję w artykule skróty: B = W. Shakespeare, *Makbet*. W: *Romeo i Julia*. – *Hamlet*. – *Makbet*. Przeł. S. Barańczak. Wyd. 2. Kraków 2021. – H = W. Shakespeare, *Makbet*. W: *Dzieła*. Przeł. I. Kefaliński [właśc. I. Hołowiński]. T. 2. Wilno 1841. – K = Szekszpar [!], *Makbet*. *Trajedia [...] w 5 akt[ach]*. Przeł. J. N. Kamiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 11306/I (paginacja dokumentu zapisana wartościami liczb nieparzystych na stronach *recto*, uwzględnia strony *verso* jako parzyste, stąd odsyłać do strony, a nie tradycyjnej karty). – L = W. Shakespeare, *Makbet*. Przeł. A. Libera. Przedm. S. Mrożek. Warszawa 2002. – P = W. Szekspir, *Makbet*. Przeł. J. Paszkowski. Posł., oprac. I. Janicka. Wyd. 3. Łódź 1984. – R = [W.] Szekspir, *Makbet*. *Trajedia w 5ciu aktach [...]*. Przeł. [S.] Regulski. Odpis ręk. I. Werowskiego. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps BOZ 1045. Na stronie: <https://polona.pl/item/makbet-tragedya-w-5-ciu-akta-ch,NTI4NDE2NjA/8/#info:metadata> (data dostępu: 3 VII 2024). – S = W. Shakespeare, *Makbet*. *Trajedia Mackbetha*. Przeł. M. Słomczyński. Wrocław 2022. Liczby po skrótach oznaczają stronie, natomiast w przypadku tłumaczenia Regulskiego numery kart.

² S. Jasińska: *Słowacki w zapiskach Leonarda Niedźwieckiego*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1947, z. 4; *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta”*. Jw., 1955, z. 5.

³ Kuźniar, *op. cit.*, SM 367–368.

⁴ Cyt. za: Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta”*, s. 154.

⁵ Według E. Sawrymowicza (w zb.: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac.

kim z *Beatrice Cenci*, o czym przypomniał Jarosław Komorowski w swej monografii poświęconej polskiej recepcji tej Szekspirowskiej tragedii, eksponując niemal identyczne brzmienie zbliżonego treściowo wersu w obu utworach⁶.

Tymczasem w obiegu drugim, interpretacyjnym, owe tłumaczone skrawki tragedii Szekspira uchodzą za jeszcze jeden gest autorskiego przeżywania i przetwarzania dzieł powstałych w kolejnych epokach wędrówki ducha genezyjskiego, w wyniku jego twórczej pracy w kolejnych wcieleniach w osoby wielkich poetów. Na ciąg takich przekładów – czy raczej kreatywnych prac Słowackiego, uważającego siebie za kolejną inkarnację Ducha – składają się w okresie mistycznym swobodna adaptacja *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barca (wydana na przełomie lat 1843 i 1844), fragmenty tłumaczenia *Iliady* (powstałego w 1846 lub 1847 roku) i pisane „na nowo” utwory Adama Mickiewicza (datowane najczęściej na rok 1847 fragmenty *Konrada Wallenroda*, *Pana Tadeusza* i *Dziadów*)⁷.

W tym nurcie – w tym obiegu, roboczo tu nazwanym interpretacyjnym – mieszczą się spostrzeżenia Aliny Witkowskiej (poprzedzające analizę strategii „pisania Mickiewicza”) na temat szczupłości tekstów tłumaczeń *Iliady* i *Makbeta*, która nie pozwala stwierdzić: czy „przekład miał być interpretacją, miał wydobywać jakieś sensory, szyfry widoczne tylko dla oczu mistyka i twórcy systemu genezyjskiego?”⁸. Taki sam kierunek przyjmują rozważania Ewy Nawrockiej, która stwierdza, że Słowacki nie tyle „tłumaczył” *Makbeta*, ile „pisał go na nowo” – „tak jak pisał na nowo Homera, Calderóna, Mickiewicza”, mianując niejako siebie „tłumaczem Słowa, zaklętego w te wielkie teksty, mówiące pod postacią zmiennej formy właściwie to samo, mówiące o nieustannej walce nieśmiertelnego Ducha z uroszczeniami ciała”⁹. Konkluzjom cytowanej autorki towarzyszą jednak przypomnienia o niepewnej chronologii powstania przekładu, nieznanym stosunku tekstu zachowanego do zamierzonej i wykonanej pracy poety, operacjach edytorskich, które czynią zadość wymogom wydawniczym, wpływają na kształt tekstu i sposób jego lektury. Stylistykę wahania wyparła w tym nurcie ostatecznie retoryka pewności. W rozprawie Elżbiety Powązki chronologiczna hipoteza ugruntowana w *Kalendarzu życia*

E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego, Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 344) „notatka w kalendarzyku Niedźwieckiego ustala [...] czas napisania przekładu fragmentów *Makbeta* na okres przed 9 lutego 1840 roku”.

⁶ J. Komorowski, *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989*. Warszawa 2002, s. 76. Chodzi o wers zamykający pierwszą scenę przekładu *Makbeta* (SM 375): „Szach, siostry, przez wicher i ciemne powietrze” – wypowiedź trzech Czarownic niemal tożsamą z kwestią Furii w akcie II *Beatryks Cenci* (Oprac. J. Czubek, J. Kleiner, J. Kuźniar. W: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 217): „Szach na cmentarz – p⟨rz⟩ez wicher i parne powietrze”.

⁷ Wyjawszy *Księcia Niezłomnego*, wydanego za życia poety i z tego powodu przesuwanego do innej kategorii tekstów, cały ten zespół w edycji *Dzieł wszystkich* pod redakcją Kleinera – a więc tej, w której ramach przekład *Makbeta* trafił do tomu 9 – znalazł się w drugim woluminie tomu 13 (1963).

⁸ A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*. W zb.: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*, Warszawa, 10–11 grudnia 1979. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 269.

⁹ E. Nawrocka, *Szekspir Słowackiego*. W zb.: *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993, s. 118.

i twórczości Juliusza Słowackiego została uchylona na podstawie rękopisu¹⁰, lecz powrót do tez formułowanych przed wojną przez Kleinera przebiega tam z pominięciem nie tylko świadectw odkrytych później przez Jasińską, ale i przez samą autorkę wyłożonych argumentów przemawiających za niewystarczalnością dowodową rękopisu. Oryginalność zaś spojrzenia proponowanego przez Powązkę polega na poruszeniu kwestii najbardziej, wydawałoby się, wobec tekstu tłumaczonego podstawowej, a mianowicie – stosunku przekładu do oryginału, czy może należałoby powiedzieć: pierwowzoru. Wszelako przyjętemu założeniu, że „praca nad oryginałem dramatu była także swoistą lekcją języka, jakim mówił Szekspir, i to nie tylko w znaczeniu dosłownym”¹¹, towarzyszy w przywołanej rozprawie cytowanej badaczki – sformułowana już w tytule rozprawy – teza o prymacie optyki genezyjskiej jako okoliczności wyjaśniającej i poniekąd usprawiedliwiającej wprowadzone przez tłumacza modyfikacje.

Szersza perspektywa literackiego kontekstu epoki uświadamia, że swobodny stosunek do oryginału w praktyce translatorskiej pierwszej połowy XIX wieku nie był niczym nadzwyczajnym, jeśli zaś służył manifestowaniu twórczej potęgi geniuszu romantycznych poetów-tłumaczy, to na zasadzie dostosowania zwyczajów odziedziczonych po poprzednich epokach do potrzeb nowej epistemologii i nowej estetyki. Klasycyści też mieli „swojego” Szekspira, oferowanego europejskim scenom teatralnym we francuskich adaptacjach Jeana-François Ducisa, a romantyczna recepcja twórczości angielskiego dramaturga częściowo opierała się na pośrednictwie niemieckich poetów okresu „burzy i naporu”. Jeśli zaś przyjąć punkt widzenia samego poety, to znaczący wydaje się już wybór tekstu przeznaczanego do przełożenia na język jego filozoficznej prawdy. W takim wypadku oprócz pytania o to, czy była to owa prawda, którą Słowacki głosił po mistycznym objawieniu datowanym przezeń na rok 1844, nasuwa się inne, niejako równoległe: dlaczego właśnie *Makbet* – i ewentualnie jak czytany *Makbet* – miały ją wyrażać?

Odpowiedzi proponowane w literaturze przedmiotu brzmią dość zdawkowo. Kleiner tłumaczył wybór w następujący sposób:

Wybrane zostało to dzieło Shakespeare’a, które najsilniej stwierdza związek czynów ludzkich ze światem duchów, najbardziej pobudza do rozmyślań nad tajemnicami losu¹².

Podobnie, z odwołaniem do tekstu przekładu, konstatowała Nawrocka:

Z dochowanych szczątków „przełożonego” tekstu widać, że fascynowało Słowackiego w dramacie Szekspira przede wszystkim to, iż bieg życia ludzkiego jest zaprojektowany przez moce duchowe. „Wszystko jest w ręku ciemnego anioła” – mówią czarownice, a świat jest terenem walki światła i ciemności, ducha i ciała¹³.

¹⁰ E. Powązka, *Szekspir na drodze genezyjskich wcieleń „Króla-Ducha”*. W zb.: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*. Red. E. Łubieniewska, K. Łatawiec, J. Waligóra. Kraków 2012, s. 105.

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp, oprac. J. Starnawski. T. 4. Kraków 1999, s. 497.

¹³ Nawrocka, *op. cit.*, s. 118.

Cytowana formuła pochodzi z zamykającej pierwszą scenę kwestii czarownicy, która u Słowackiego brzmi tak:

Wszystko jest w ręku ciemnego anioła,
Aż ciemność z światłością na wieki się zetrze.
Szach, siostry, przez wicher i ciemne powietrze. [SM 376]

– i ma odpowiadać Szekspirowskiemu zawołaniu wiedźm:

*Fair is foul, and foul is fair;
Hover through the fog and filthy air*¹⁴.

W komentarzach do porównania wersji oryginalnej z tłumaczoną Powązka odnotowała oryginalny wkład Słowackiego:

W tekście angielskim chóralny dystych kończący scenę jest równocześnie zapowiedzią dalszych wypadków. Paradoksalne przemieszanie jasności i ciemności zapowiada tragiczne przemieszanie pojęć etycznych, które doprowadzi tytułowego bohatera do zbrodni i ostatecznej klęski. Ostatnie dwa wersy oryginalnego tekstu można także potraktować jako zaklęcie, umożliwiające wiedźmom uniesienie się w górę i zniknięcie w ciemności. W genyzyjskiej wersji dramatu słowa te są apokaliptyczną wizją świata pogażonego w ciągłej walce, świata, którego panem jest czarny anioł¹⁵.

Zastanawiające, że ta sama formuła równie skutecznie w opiniach jednych badaczy dowodzi wyrażania prawd okresu mistycznego w tekście tłumaczonego *Makbeta*, jak u innych komentatorów świadczy o światopoglądzie pesymistycznym, odnajdywanym w dziełach Słowackiego powstałych przed mistycznym przełomem.

Wcześniej cytował rządach „czarnego anioła” – zestawiony z przypomnieniem faktu powtórzenia motywu czarownic w dramacie Słowackiego o losach rodziny Cencich – służył Jasińskiej za dowód na kreślenie w przekładzie *Makbeta* ponurej wizji rzeczywistości, w której „wszelkie dobro musi wyradzać się w zło”, ponieważ „świat jest wyłącznie w ręku szatana [...]”¹⁶. Przywołany cytat miał przy tym odślaniać ideowe powinowactwo z *Kordianem*, gdzie – jak wiadomo:

Ziemia – to plama
Na nieskończoności błękiecie,
A Bóg ją zetrze palcem, lub wejże w nią życie¹⁷.

Porównanie obu tekstów zostało zresztą od razu wykorzystane jako wskazówka przy datowaniu pracy translatorskiej na okres przypadający już po napisaniu *Kordiana* – na podstawie przekonania, iż „w przekładzie *Makbeta* [...] ziemia do czasu tylko znajdować się będzie w ręku szatana”, ponieważ „światłość zetrze się z ciemnością, zetrze się i zwycięży [...]”¹⁸, a to miało dowodzić przełamania pesymizmu Słowackiego. Prawdę powiedziawszy, wydaje się, że jest akurat odwrotnie: w *Kor-*

¹⁴ W. Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*. Ed. B. A. Mowat, P. Werstine. New York 2013, s. 8. Na stronie: https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf (data dostępu: 3 VII 2024).

¹⁵ Powązka, *op. cit.*, s. 107.

¹⁶ Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta”*, s. 158.

¹⁷ J. Słowacki, *Kordian*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 2 (Oprac. J. Ujejski. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1952), s. 107.

¹⁸ Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta”*, s. 159.

dianie groźba potencjalnego starcia ziemi palcem Bożym świadczy właśnie o tym, iż wszechświat nie podlega jednak władzy szatana, natomiast w przekładzie *Makbeta* z przepowiedni wiedźm bynajmniej nie wynika obietnica ostatecznego zwycięstwa „światłości” – wygląda raczej na to, że wbrew tej składowej rozumienia wyrazu „starcie”, jaką może stanowić momentalność, zapowiadana walka obu sił będzie wiecznym „ścieraniem się”.

Manichejska wizja dziejów przystaje wszakże do poglądów Słowackiego z okresu mistycznego tylko pod tym warunkiem, iż opozycja światłości i ciemności oznaczać będzie walkę aktywnego ducha z hamującą jego postęp, „zaleniwiającą” formą. W tłumaczonym fragmencie nic na to nie naprowadza. A jednocześnie konstrukcja świata zależnego od reguł ciągłej walki dobra i zła dałaby się jakoś pogodzić z wizją historii kreowaną w *Kordianie* jedynie przy założeniu odwieczności działania tej zasady, tymczasem w przekładzie *Makbeta* zostaje ona dopiero zapowiedziana, przewidziana dla przyszłości. Obowiązująca w teraźniejszości dramatu ponura wizja rzeczywistości podlegającej niepodzielnym rządóm zła wydaje się wszakże najbliższa atmosferze Szekspirowskiego pierwowzoru. Tyle że w *Makbecie* oryginalnym nie pojawia się wskazanie na odpowiedzialnego za ten stan „czarnego anioła”, a przynajmniej nie zostaje on tak jednoznacznie zdefiniowany.

Wyłania się wszakże przy odwołaniu do tekstu angielskiego jeszcze jedna okoliczność – pomijana w komentarzach skupionych na poetyckiej inwencji tłumacza, istotna zaś dla polskiej (i chyba każdej innej niż anglojęzyczna) recepcji dramatu Szekspira. Otóż zamykająca pierwszą scenę formuła czarownicy – „*Fair is foul, and foul is fair*” – którą Słowacki przełożył jako konstatację o panowaniu szatana i zapowiedź starcia światłości z ciemnością „na wieki”, omawiana jest w pracach polskich współczesnych szekspirologów jako zagadkowa instrukcja do mechanizmu, który decyduje o przebiegu akcji – instrukcja nieznaną w żadnym z przekładów adekwatnego odpowiednika. Przywołuje się przy takich okazjach propozycje tłumaczy kanonicznych i współczesnych: Józefa Paszkowskiego („Szpetność upiększa, piękność szpeci”, P 8), Macieja Słomczyńskiego („Pięknym jest brzydkie, brzydkim jest piękne”, S 10), Stanisława Barańczaka („Co świetne, to szpecmy, / Co szpetne, tym świećmy”, B 410) i Antoniego Libery („Złe dobre jest, a dobre – złe”, L 16). Wnioski z porównań płyną rozmaite. Jedni po prostu stwierdzają nieuchronność każdorazowego zubożenia znaczeń w przekładzie¹⁹. Inni w tym zestawie tłumaczeń dokonują wyboru (Katarzyna Mroczkowska-Brand proponuje przyjąć wersję Libery, przy której przesłaniu, jednoznacznie eksponującym kategorie moralne, poprzednie wyraźniej sugerują zaburzenia w sferze estetyki²⁰). Jeszcze inni budują swoje interpretacje na sensach niespotykanych w polskich przekładach (Henryk

¹⁹ M. Gibińska („*Makbet*” – *poezja w teatrze*. W zb.: *Czytanie Szekspira*. Red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka. Gdańsk 2004, s. 522), pisząc o konsekwencjach koniecznych wyborów, przypomina: „Wszystkie te polskie wersje tłumaczenia muszą się zadowolić jednym z wielu znaczeń słów »foul« i »fair«, a tym samym zubożyć możliwości poetyckiej funkcji słowa w dramacie”.

²⁰ K. Mroczkowska-Brand, „*Złe dobre jest, a dobre – złe*”. *Konsekwencje interpretacyjne przekładu kluczowego cytatu z „Makbeta”*. „Ruch Literacki” 2013, z. 3.

Zbierski przywołuje znaczenia, których aspekt etyczny odsyła nie tyle do tradycyjnego kodeksu moralnego, ile do narzuconego systemu reguł gry²¹).

Gdyby przeprowadzić takie porównanie przekładów z czasów Słowackiego, trzeba by ów cytat rozszerzyć o co najmniej dwa wersy poprzedzające zaklęcie:

FIRST WITCH
I come, Graymalkin.
 <SECOND WITCH>
Paddock calls.
 <THIRD WITCH>
Anon.
 ALL
Fair is foul, and foul is fair;
*Hover through the fog and filthy air*²².

Wyraz „*Graymalkin*” (oznaczający jędzę, złošnicę lub starą kocicę) – zapisany tu z wielkiej litery i według zasad archaicznej ortografii grający etymologicznym powiązaniem przymiotnika „*gray*” (szary) z formą imienia Matilda – zyskuje cechy imienia własnego. „*Paddock*”, wywodzący się z nordyckiej nazwy ropuchy („*pad*” lub „*padda*”), w formie „*puddock*” występuje w dialekcie szkockim, a więc w języku bohaterów *Makbeta*²³. W najnowszych polskich tłumaczeniach „kocur” i „ropucha” funkcjonują jako wyzwiska rzucone przez dwie niemrawe Wiedźmy w stronę ich bardziej energicznej siostry, Wiedźmy Trzeciej – u Barańczaka: „Nie miaucz tak, idę już, kocurze!”, „Nie skrzecz ropucho! Idę!” (B 410); w wersji Libery: „Cicho bądź, idę już, kocurze!”, „Ja też, ropucho!” (L 16). Natomiast przekład Słomczyńskiego utrzymuje gramatyczne formy oryginału, w którym kwestia Wiedźmy Pierwszej jest bezpośrednim zwrotem, w polszczyźnie wymagającym użycia wołacza, natomiast wypowiedź przypisana Drugiej – stwierdzeniem opisującym zachowanie osoby lub istoty pozostającej czy też pozostawianej na boku (może to być zatem informacja skierowana do jednej osoby na temat innej lub mowa na stronie):

PIERWSZA CZAROWNICA
 Idę, Szarokocie!
 DRUGA CZAROWNICA
 Ropucha woła. [S 10]

Godna uwagi wydaje się próba oddania pola semantycznego nazwy-imienia pochodzącego z kwestii Pierwszej Wiedźmy za pomocą złożenia „Szarokot”. Podobny zabieg w czasach Słowackiego przeprowadził tłumacz okrutnie przez poetę wydrwiony w pieśni II *Beniowskiego* – Ignacy Hołowiński (pseudonim: Kefaliński):

²¹ Według interpretacji H. Zbierskiego (*William Shakespeare*. Warszawa 1988, s. 452–453) wiedźmy – tworząc pozór gry uczciwej (*fair*), której swoistą rekojmią ma być rzetelne spełnienie pierwszej obietnicy, w rzeczywistości zrealizowanej jeszcze przed jej złożeniem – wciągają swoją ofiarę w grę nieuczciwą (*foul*), bo do takiej Makbet będzie musiał się posunąć dla spełnienia przepowiedni właściwej, skierowanej naprawdę w przyszłość.

²² Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, s. 8.

²³ Rozwikłanie językowych niuansów zawdzięczam konsultacjom z historykiem literatury angielskiej, prof. Markiem Błaszakiem (Uniwersytet Opolski), któremu niniejszym składam serdeczne podziękowanie.

PIERWSZA CZAROWNICA
 Idę, Maćku szary!
 WSZYSTKIE TRZY
 Zwie ropucha: - wnef!...
 Ładne jest szkaradne, a szkaradne ładne:
 Lećmy przez mgły bure, przez brunatną chmurę. [H 4]

Jeśli rzeczywiście – jak oceniał Słowacki – „w księdzu Kiefalińskim znika / Szekspir [...]”²⁴, to znika przede wszystkim jego talent poetycki, w mniejszym zaś stopniu sens poszczególnych ustępów, co zresztą przyznawali już pierwsi recenzenci²⁵. Przy świadomości nieprzekraczalnych oporów polszczyzny wobec zaklęcia wiedźm mniej irytujący wyda się nawet ten natrętnie szkolny przypis tłumacza do przedostatniego wersu pierwszej sceny:

W tych słowach treść całej sztuki: tj. że piękne i ślachetne w człowieku przez pobłażanie dzikim i rozhukanym namiętnościom, staje się szkaradnym, a szkaradne, kiedy z nim się zbrodniarz oswoi, staje się mu ładnym. [H 4, przypis b]

Mocniej od tego interpretacyjnego komentarza uzasadniony wydaje się deskryptywna adnotacja tłumacza do kwestii poprzedzających zaklęcie – dotyczy ona obu wymienionych istot, choć jej indeks wydrukowany został, nie bez powodu, przy „Maćku szarym”:

Kot ją wzywa, faworyt i zwykły towarzysz; bo wedle zabobonu czarownicy zawsze mają przy sobie złego ducha, który im służy w postaci kota lub kozła itd. Ropucha coś także niedobrego przedstawia. [H 4, przypis a]

Obecność duchów towarzyszących znajduje potwierdzenie w inicjalnych kwestiach czwartego aktu, wypełnionych krótkimi „meldunkami” Wiedźm o aktywności poszczególnych zwierzęcych nie tyle pomocników, ile raczej stróżów i przewodników pobudzających do działania (co ciekawe, pośród wymienionych tam zwierząt nie ma w tekście oryginalnym ropuchy, więc możliwe, że istotnie nie w tej dokładnie roli występuje ona w dialogu z aktu I, gdzie zresztą niepewna dystrybucja replik otwiera furtkę dla różnych przyporządkowań wersu, w którym zostaje przywołana).

Na takie szczegóły Słowacki był uwrażliwiony, czego najlepszym dowodem pozostaje użycie przezeń omawianego motywu we własnym utworze. W *Balladynie* na rozkaz Gopłany Chochlik pod postacią czarnego psa, w dodatku zionącego ogniem, doprowadza do tego, iż Grabiec rezygnuje z pójścia do mieszkania swojej dotychczasowej kochanki. Co prawda, to zwierzęce wcielenie Chochlika sankcjonuje jedynie pijacka świadomość wybranka królowej Gopła, ale sam motyw występuje i najprawdopodobniej Szekspirowski – a nawet ściśle „Makbetowski” – jest w *Balladynie* jego rodowód. Tym bardziej więc w tłumaczeniu tekstu tragedii Szekspira uderza transformacja kocicy i ropuchy w jednoznacznie zdefiniowanego „szatana”. Oddając wszakże wersy, które informują o aktywności zwierząt, za pomocą dwukrotnego: „Szatan woła” (SM 375), Słowacki nie tyle zmienił naturę transcendencji ingerującej w akcję, ile raczej wyeliminował pośrednictwo fantastyki folklorystycznej.

²⁴ J. Słowacki, *Beniowski*. W: *Dziela wszystkie*, t. 5 (Oprac. J. Kleiner. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1954), s. 76.

²⁵ Zob. Komorowski, *op. cit.*, s. 70–71.

Gest ostentacyjnego przekroczenia perspektywy wierzeń ludowych przywódzić może na myśl genezyjską mutację *Dziadów*, w której Słowacki uczynił Gustawa potężnym duchem płynącym w rycerskim szyku podobnych mu istot przez „Girlandę mgieł” na „pochmurnym błękitcie”²⁶. Gustaw jako duch genezyjski, wtopiony w naturę i w historię, obserwowany przez Kobiętę, niewidzialny dla wiejskiej gromady, okazał się odporny na rytualne działania Księdza, powtarzane zgodnie z rytmem *Dziadów* Mickiewicza. Mickiewiczowski obrzęd, ze swoim folklorystycznym sztafażem, pozostał w kaplicy, której drzwi symbolicznie zamknięto – tym razem nie od środka, ale z zewnątrz²⁷.

Mogłoby się zatem wydawać, że zachodzi tu jakaś analogia, że podobnie jak „pisanie Mickiewicza” było swoistym tłumaczeniem jego „folklorystycznego” romantyzmu na język znaków genezyjskich, tak i „pisanie Szekspira” realizuje się m.in. poprzez uchylenie ludowego mechanizmu osvajania tajemnic mistycznych. Szkopuł w tym, iż w *Makbecie* Słowackiego złe duchy pod postaciami zwierzęcymi zostały wyparte nie przez kolumny duchów doskonalących się w męce metempsychozy, tylko przez tradycyjnego szatana.

Paradoksalnie, duchy, nie w formie genezyjskiej wprawdzie, pojawiły się w innym romantycznym *Makbecie* – tym, który wyznaczył kierunek recepcji tragedii Szekspirowskiej w polskim teatrze pierwszej połowy XIX wieku. Chodzi o sporządzony w roku 1800 dla teatru w Weimarze niemiecki przekład Friedricha Schillera, przyjęty następnie za podstawę dla polskich scenicznych opracowań Jana Nepomucena Kamińskiego (1805) i Stanisława Reguńskiego (1812). Wersja Schillera zalicza się do zbioru nie tłumaczeń, lecz adaptacji *Makbeta*. Zmiany zaprowadzone w tekście tragedii przez dawnego współtwórcę kierunku „burzy i naporu” – w czasie jednak, gdy był on już poetą weimarskiego klasycyzmu – są, co prawda, niewielkie²⁸, ale mają swoje znaczeniowe konsekwencje. Do takich zmian należy rozszerzenie pierwszego dialogu Wiedźm o rozmowę rozpisaną na kilkanaście wersów, informującą o zasięgu działania sił nadprzyrodzonych i rozstrzygającej mocy ludzkiej woli, zamkniętą konkluzją, która w przekładzie Kamińskiego brzmi tak:

Gdy sprawiedliwy pada, dobry się potyka,
Na ten czas całe piekło z radości wykrzyka! [K 3]

Być może, w przypadku tego akurat dwuwiersza lepiej by się sprawdził swo-

²⁶ J. Słowacki, *Dziady*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 13, cz. 2 (Sprostowania i uzupełnienia oprac. W. Floryan, J. Kuźniar. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1963), s. 361.

²⁷ S. Makowski („*Dziady*” Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego. W zb.: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat – adaptacje – tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999), analizując przestrzenne ukształtowanie genezyjskich *Dziadów* Słowackiego, wskazał na wzór sceny IX z *Dziadów* części III A. Mickiewicza – sceny rozgrywanej na cmentarzu, pod gołym niebem. Wynikałoby stąd, że inicjalny dwuwiersz: „Zamknijcie drzwi od kaplicy. / Czas przypomnieć ojców dzieje” (Słowacki, *Dziady*, s. 361), oznacza nie tyle „wpuszczenie” historii do zamkniętej przestrzeni obrzędu, ile wydobywanie świata duchów z zamkniętego kręgu wtajemniczenia na otwartą przestrzeń ziemskich dziejów. Według przekonującego stwierdzenia Makowskiego, „u Słowackiego przypomnienie ojców dziejów, dokonywane na otwartym scenarium, miało stać się [...] przypomnianiem lub też oglądaniem wielkich duchów genezyjskich” (*ibidem*, s. 167).

²⁸ Wymienia je po kolei Komorowski (*op. cit.*, s. 26).

bardziej w całości, prozatorski przekład Regulskiego, gdzie Schillerowskie „*die höllischen Mächte* [piekielne moce]” zyskały status „władz piekielnych” [R 1v]. Dalej w tekście Schillera następują odpowiedniki zwrotu do kocicy i komentarza dotyczącego ropuchy, które prowadzą do nieco rozbudowanej wersji końcowego zaklęcia:

ERSTE HEXE
Ich höre die Geister!
 ZWEITE HEXE
Es ruft der Meister!
 ALLE DREI HEXEN
Padok ruft. Wir kommen! Wir kommen!
Regen wechsle mit Sonnenschein!
Häßlich soll schön, schön häßlich sein!
*Auf! Durch die Luft den Weg genommen*²⁹.

W przekładzie Kamińskiego (przy uwzględnieniu poprawek wprowadzonych w rękopisie)³⁰:

Czaro[wnica] 1.
 Ja tu duchów czuję.
Czaro[wnica] 2.
 Mistrz nas oczekuje.
 <trzy> _____ Obie razem.
 Padok woła! pospieszamy! pospieszamy!
 Niech się deszcz ze słońcem, raz po raz odmienia,
 Niech <aj> się brzydkie w piękne, piękne w brzydkie zmienia.
 Dali <wiec> przez powietrze żywo uciekamy. [K 3]³¹

Zaznacza się tu pewna frapująca prawidłowość: wygląda na to, że Schiller w tekście od siebie dodanym sprecyzował naturę atakującej Makbeta złej mocy w porządku zgodnym z przekazem biblijnym, natomiast tam, gdzie starał się odzwierciedlić znaczenie angielskiego pierwowzoru, wprowadził „duchy” („*die Geister*”), „mistrza” („*der Meister*”) i niezrozumiałą w przekładzie „padok” – przez Regulskiego przetłumaczony na „piekło”, u Kamińskiego zachowany w brzmieniu oryginalnym. Ale skoro już mowa o różnicach między polskimi tłumaczeniami, można od razu zauważyć, że proponowane w Schillerowskiej wersji osadzenie opozycji *fair–foul* w kręgu wartości estetycznych (*schön–häßlich*) – które jednak nie oznacza ograniczenia do nich³² – u Kamińskiego znajduje się w tym samym obszarze (piękne–brzydkie), u Regulskiego zaś zostało przesunięte w sferę etyki („niech cnota obrzydła, a zbrodnia będzie powabna”, R 1v).

Oczywiście, polskich przekładów Schillerowskiej adaptacji Słowacki znać nie

²⁹ F. Schiller, *Sämtliche Werke*. Cz. 7. Wien 1810, s. 6.

³⁰ Cytat zapisany w formie genetycznej transliteracji linearnej zachowuje pisownię i skreślenia oraz podkreślenia oryginału, partie wytłuszczone, ujęte w nawiasy ostrokatne, oznaczają dopiski w interlinii.

³¹ Dla każdego z czterech ostatnich wersów rękopis teatralny przewiduje „bis”.

³² K. Kaśkiewicz w monografii *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera* (Toruń 2004, s. 11) przypomina: „Zjawiska piękna, brzydoty, wzniosłości i tragizmu absorbują poetę ze względu na konstrukcję cielesno-duchową człowieka, na jego zdolność do ukształtowania siebie jako indywidualnej, wolnej i szlachetnej istoty”.

mógł. W druku nigdy się nie ukazały, a do inscenizacji na nich się opierających poeta nie miał dostępu. Tekst Kamińskiego był wystawiany w Kamińcu Podolskim (1805) i we Lwowie (sierpień 1809), jeszcze zanim przyszedł autor *Balladyny* się urodził, ostatnia zaś odnotowana sceniczna prezentacja omawianego utworu przypadła w Krakowie na rok 1818, a więc w czasie, gdy zaledwie 9-letni Słowacki przenośił się z końcem sierpnia wraz matką i jej świeżo poślubionym drugim mężem z Krzemieńca do Wilna. Nawiasem mówiąc, dzieło się to w kilka miesięcy po tamtejszej premierze *Makbeta* w przekładzie Regulskiego (kwiecień 1818). Kiedy w lutym 1829 poeta przyjechał do Warszawy, inscenizacja Schillerowskiego *Makbeta* była zapomnianym epizodem sprzed 17 lat, natomiast w teatrze przygotowywano wystawienie klasycystycznej przeróbki tej tragedii autorstwa Ducisa, w zaginionym przekładzie Franciszka Gašiorowskiego (10 V 1829)³³ – i tego spektaklu Słowacki również nie obejrzał. Nie mógł też, nie posługując się językiem niemieckim, zapoznać się z tekstem adaptacji Schillera w jej wersji oryginalnej. A jednak pewien szczegół w autorskim przekładzie Słowackiego – szczegół znaczący także sam przez się – właśnie w konfrontacji z tą wczesnoromantyczną teatralną postacią *Makbeta* zaczyna obrastać dodatkowymi sensami.

Szekspirowską opozycję *fair-foul* w scenie pierwszej Słowacki gdzieś w okolicach przejścia ku wybujałym formom późnoromantycznego mistycyzmu przełożył jako starcie światłości z ciemnością, eliminując wcześniej informację podawaną w pierwszych wersach sceny, że planowane spotkanie Wiedźm z Makbetem przypadnie o zachodzie słońca, czyli w porze dosłownego zderzenia obu wspomnianych jakości czy stanów w cyklu nocno-dziennym. Kilkadziesiąt lat wcześniej, u progu europejskiego romantyzmu, tę magiczną w kwestii Wiedźm antynomię Schiller oddał poprzez pojęcia piękna i brzydoty, z rozszerzeniem o porównanie do regularnego następstwa zjawisk atmosferycznych – deszczu i słonecznej pogody. Warto o tym pamiętać, przechodząc do sceny trzeciej.

W trzeciej scenie przekładu Słowacki dopuścił się ingerencji poważnej, widocznej i znaczącej – przede wszystkim (choć nie tylko) dlatego, że usunął całą wstępną rozmowę Wiedźm. Decyzja tłumacza pociąga za sobą daleko idące konsekwencje. Wprawdzie sprawozdania z poczynionych występów pojawiające się w tym pominiętym dialogu oraz towarzyszące im czary dotyczą spraw niezwiązanych bezpośrednio z główną akcją dramatu, ale istotne, że przerywa to wszystko sygnał zwiastujący nadejście Makbeta. Ów sygnał uruchamia kolejny, odrębny rytuał magiczny: Wiedźmy – jak objaśnia Andrzej Tretiak – „zataczają 9 kręgów, trzy razy po trzy, aby Makbet i Banko, wstąpiwszy w ten zaczarowany krag, spostrzegli je”³⁴. Jeżeli rzeczywiście taki ma być cel gestów magicznych, to trzeba by stwierdzić, że u Słowackiego Wiedźmy nie potrzebują zaklęć, aby stać się widzialnymi dla ludzi – i w tym właściwie mogłyby przypominać duchy genezyjskie, nie dla wszystkich widoczne, lecz zarazem niepoddane mocy żadnych magicznych bądź religijnych obrzędów. Nie

³³ Wszystkie dane repertuarowe pochodzą z katalogu *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, Druki. Egzemplarze* (Red. S. Hałabuda. T. 2. Kraków 2004, s. 197).

³⁴ W. Szekspir, *Makbet. Tragedia w pięciu aktach*. Przeł. J. Paszkowski. Wstęp, objaśn. A. Tretiaka. Wyd. 3, przejr. Kraków [1947], s. 9, przypis do w. 128. BN II 16.

próbuję dowodzić podobieństwa między owymi bytami, ale sam gest zniesienia czy zatarcia granicy między światem realnym a światem cudownym – znany też z genezyjskiej korekty *Dziadów* – mógłby się okazać znaczący. Patrząc zaś na sprawę od strony formalnej, trzeba stwierdzić, iż decyzją o usunięciu wstępnego dialogu Wiedźm osłabił Słowacki efekt teatralny (co dla jego własnej dramaturgii z lat trzydziestych XIX wieku byłoby raczej nietypowe), a otworzył scenę mocnym akordem filologicznym: wejściem Makbeta z jego słynną pierwszą frazą, która w oryginale powieliła językowy kształt antynomii pochodzącej z zaklęcia kończącego scenę pierwszą: „*So foul and fair a day I have not seen*”³⁵.

Według Zbierskiego powtórzenie przez Makbeta w pierwszych jego słowach „diabelskiej formuły”, której tytułowy bohater nie mógł wcześniej nigdzie zasłyszeć, stanowiącej pierwsze jego słowa, ma sygnalizować, iż jego dusza „jest nastrojona na ten sam ton, który pozornie dopiero mają jej nadać czarownice”³⁶.

W polskiej tradycji translatorsko-edytorskiej – od przekładu Ignacego Hołowińskiego po opracowanie Ireny Janickiej – ugruntowała się interpretacja, która ma za podstawę założenie dotyczące podwójnej wykładni: dosłownej dla *foul* i przenośnej dla *fair*. Hołowiński, który własne tłumaczenie omawianej frazy włączył w ciąg przekładów neutralnych, opartych na opozycji: brzydki–piękny³⁷, opatrzył to zdanie przypisem:

Brzydki dla mgły i deszczu, i wiatrów, a piękny dla zwycięstwa. [H 11, przypis a]

Niemal identyczny komentarz zamieściła Janicka w XX-wiecznym wydaniu przekładu Paszkowskiego:

Pozorna sprzeczność, występująca w tym zdaniu, może być tłumaczona tym, iż Makbet mówi zarówno o złej pogodzie, jak i o radosnym zwycięstwie. [P 15, przypis 1]

Istotnie, wersja Paszkowskiego, będąca podstawą wydania opracowanego przez cytowaną badaczkę, przystaje do tych przekładów, które taki właśnie kierunek interpretacji podsuwają – za sprawą zawężenia znaczenia którejś z dwóch części opozycji do brzydkiej pogody („Tak ponurego dnia i tak pięknego, / Jak żyję, nigdy jeszcze nie widziałem”, P 14–15) lub radości zwycięstwa („Pierwszy raz w życiu widzę dzień tak szpetny, / A tak świetności pełen”, B 417). Pozostałe wersje tłumaczenia („Jakiż dzień bardziej pomyślnym i więcej był okropnym” <R 3v>; „Co za okropny dzień, a jednak wielki!” <L 24>) zdają się otwierać możliwość odczytania obu członów w porządku metafory – jako okropności bitwy i pomyślności jej wyniku lub wielkości zwycięstwa.

Słowacki wybrał kierunek odwrotny: oba człony ujednoznacznił i udosłownił, nadając w ten sposób okolicznościom zasygnalizowanym w uwagach Makbeta cechy zdarzenia cudownego:

³⁵ Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, s. 17.

³⁶ Zbierski, *op. cit.*, s. 454.

³⁷ W tym rzędzie – obok przekładów Hołowińskiego („Brzydki tak i piękny, jeszcze nie był dzień”, H 11) i Słomczyńskiego („Cóż za dzień, brzydki i piękny zarazem”, S 18) – wolno umieścić formułę Kamińskiego: „Co za dzień był dzisiaj! tak piękny, oraz i szkaradny! jakiegom nigdy nie widział” (K 8).

Słońce i deszcz... szalone dziwactwo natury... [SM 378]

Ciekawe, że cud dostrzegany tu przez Makbeta spełnia się w postaci anomalii pogodowej, a zatem jeśli obserwacja bohatera miałyby powtarzać coś z zaklęcia Wiedźm, to z jego wersji raczej Schillerowskiej niż Szekspirowskiej. Nawiasem mówiąc, w tekście Schillera w tym miejscu Makbet rzeczywiście powtarza antynomiczne pojęcia z formuły czarodziejskiej w jej postaci nadanej przez niemieckiego poeetę, ale tylko te zawarte w części drugiej, czyli kategorie estetyczne, bez analogii do zjawisk atmosferycznych, dodanej do zaklęcia w tej autorskiej adaptacji (czyli na dobrą sprawę mówi to, co Makbeci z pierwszego wymienionego szeregu polskich tłumaczeń: piękny-brzydki)³⁸.

Bohater przekładu Słowackiego natomiast – gdyby jego spostrzeżenie czytać przez formułę Schillerowską – postępuje odwrotnie, a więc przywołuje właśnie pierwszą, ilustracyjną część zaklęcia (nie oryginalnego, ale pochodzącego z przeróbki niemieckiej), przy czym od razu przekracza lub modyfikuje jej sens, jako że Wiedźmy u Schillera mówiły o zwyczajnym następstwie zjawisk, natomiast Makbet polskiego poety eksponuje ich nienaturalną jednoczesność. W największym skrócie: Szekspirowskie *foul* i *fair*, użyte w zaklęciu Wiedźm i powtórzone w kwestii Makbeta, Schillerowskie Wiedźmy transponują na podwójną antynomię: deszczu (*Regen*) i światła słonecznego (*Sonnenschein*) oraz brzydkiego (*häßlich*) i pięknego (*schön*); z tych dwóch zestawień Makbet u Schillera powtarza drugie, natomiast Makbet u Słowackiego zachowuje się tak, jakby przywoływał pierwsze, przez co rozmija się nawet z tą formułą zaklęcia, która obowiązuje w jego własnym świecie – w świecie macierzystego tekstu. W wersji Słowackiego wszak Szekspirowska antynomia *fair-foul* przeistoczyła się w wieczne starcie światłości z ciemnością.

Rozbieżność nie byłaby może tak uderzająca – i pozwoliłaby się skwitować wnioskiem rezygnacji z zapowiedzi nastrojenia duszy Makbeta na ton znany z dialogu Wiedźm – gdyby nie fakt, że echo magicznej formuły w tej scenie zostało przez Słowackiego zdublowane. W tym miejscu poeta dopuścił się chyba największego translatorskiego nadużycia. W kwestii Banka przypadającej bezpośrednio po słowach Makbeta, która kieruje uwagę na dostrzeżone przez Banka trzy odrażające i jakby zmutowane istoty, dopisał mianowicie Słowacki niewystępujące u Szekspira zdanie:

[...] Czy ten dzień złoty...
Z ponurą i dziwową pomieszany nocą
Jest waszem dziełem? [...] [SM 378]

Możliwe, że Wiedźmy w wersji Słowackiego dopiero w trakcie wypowiedzi Banka miały wyłonić się zza kulis. Niewidzący ich jeszcze – przynajmniej w chwili swego wejścia – Makbet obserwuje tylko anomalię pogodową (padający deszcz przy niezastłoniętym słońcu), którą następnie Banko, zarejestrowawszy obecność bądź dopiero wejście istot o nienaturalnym, nieludzkim wyglądzie, odczytuje jako zjawisko cudowne (jednoczesność dnia i nocy). Rozpoznanie Banka jest więc bliższe opozycji znanej z magicznej formuły zamykającej pierwszą scenę (starcie światłości

³⁸ Schiller, *op. cit.*, s. 14: „Solch einen Tag, so schön zugleich und häßlich / Sah ich noch nie [Dnia tak pięknego i brzydkiego zarazem / Nigdy jeszcze nie widziałem]”.

z ciemnością) i to on wydaje się – lepiej od Makbeta – „dostrojony” do owego zbrodniczego tonu, który Wiedźmy budzą w duszy swej ofiary.

Według kroniki Raphaela Holinsheda, z której Szekspir zaczerpnął temat tragedii, Banko był współnikiem Makbeta w zabójstwie Dunkana (P 154 – posłowie). Wątpliwe jednak, że Słowacki o tym wiedział – a gdyby nawet, to przecież nie w imię wierności kronikarskim przekazom „przestrajałby” duszę Banka, w oryginale sugerującego po zniknięciu Wiedźm, że ich widok mógł stanowić tylko przywidzenie wywołane kontaktem z halucynogenną rośliną. Do tej kwestii Banka nie sięga już przekład Słowackiego. Nie wiadomo więc, czy w dalszym ciągu tłumaczonego tekstu miały nastąpić (lub następowały) kolejne modyfikacje rysunku postaci Banka i jego roli – niekoniecznie w biegu zewnętrznej akcji dramatu, ale np. w ewolucji postawy Makbeta. A może Słowacki zaniechał dalszej pracy nad przekładem właśnie dlatego, że tekst oryginału nie dawał się „nagiąć” do tej koncepcji, jaka zaczęła mu się kształtować podczas tłumaczenia?

Pytanie dodane w przekładzie do kwestii Banka („Lecz cóż to za straszydła... ludzie albo chmury?”, SM 378) tworzy wyraźny kontrapunkt dla pierwszego zdania Makbeta („Słońce i deszcz... szalone dziwactwo natury...”). Zarysowany w ten sposób układ postaci nabiera szczególnej wymowy na tle rozpoznawanej w dramaturgii Słowackiego – w perspektywie całego jej rozwoju – ewolucji konstrukcyjnej. Jeżeli kondycję bohaterów występujących w dramatach okresu mistycznego określa zaproponowany przez Jarosława Marka Rymkiewicza model „ludzi dwoistych”, to Makbet i Banko z przekładu tragedii Szekspira zostali uformowani raczej w „hybrydyczną parę”, przeciwstawianą genezyjskim kreacjom Słowackiego jako typową dla dramatów wcześniejszych – *Balladyny*, *Lilli Wenedy* czy *Mazepy*³⁹. I jeszcze jedno: gdyby znany dzisiaj tekst przekładu obejmował całość wykonanej i przerwanej przez poetę pracy translatorskiej, to należałoby odnotować, że Słowacki przetłumaczył dokładnie tyle, ile Zbierskiemu wystarczyło do zasygnalizowania całej interpretacyjnej złożoności *Makbeta*.

Abstract

MAREK DYBIZBAŃSKI University of Opole
ORCID: 0000-0003-4629-6890

ON JULIUSZ SŁOWACKI'S "MAKBET" ("MACBETH")

Juliusz Słowacki's translation of *Macbeth* in the form that we know today consists of scene 1, scene 2 and a fragment (not the beginning) of scene 3. The paper is an attempt at interpreting such decisions as substitution of Witches' magical spell with a statement about the rule of "dark angel" and a scent of a clash of light and darkness, a shift of a gray cat ("Graymalkin") and a paddock into Satan, leaving out magical rituals a scent of a clash of light and darkness, wiping out the borderline between the real world and the supernatural one. Further, the author of the article focuses on dividing two dimensions (realistic and fantastic) of *Macbeth*'s first line between him and Banquo to arrange them as a "a hybrid couple" that is typical of Słowacki's pre-mystical dramas.

³⁹ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 82.