William Shakespeare

Miarka za miarkę

Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
William Shakespeare

Premiera: 18 VI 1998

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA
Sponsor Starego Teatru

Najbliższa premiera:
Trzy siostry
Antona Pawłowicza Czechowa

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Krystyna Meissner

Teatr prosty

Peter Brook

(...) Siła dramatów Shakespeare'a leży w tym, że przedstawiają człowieka jednocześnie we wszystkich aspektach: wszystkie możemy zidentyfikować. Prymitywna sytuacja porusza naszą podświadomość; rozum zaś obserwuje, komentuje, spekuluje. I Brecht i Beckett zawarci są w nieokrzesanym Shakespearze. Poznajemy to emocjonalnie, subiektywnie - a przecież równocześnie oceniamy obiektywnie, politycznie, ze społecznego punktu widzenia. Ponieważ podświadomość sięga poza codzienność, przeto podniosły język i rytualne wykorzystanie rytmu przybliżają nas do owych prawdziwych cech życia, ukrytych pod powierzchnią; a przecież, skoro poeta i wizjoner niepodobni są do zwyczajnych ludzi, skoro nastrój epicki nie jest nastrojem typowym, więc również i Shakespeare - z jego załamaniami rytmu, z odchyleniami ku prozie, z przerzucaniem się w żargon i dosłowność popularnej widowni - przypomina nam w tonie zwykłego zdrowego rozsądku o tym, gdzie jesteśmy: sprowadza nas na potoczny grunt, gdzie rzeczy nazywa się po imieniu. Shakespeare'owi udało się to, co nie udało się nikomu przedtem ani potem: tworzenie sztuk obejmujących wiele szczebli świadomości. Techniczną przesłanką sukcesu - a zarazem istotą jego stylu - była chropawość materii dramatycznej i świadome łączenie sprzeczności, które na gruncie innych założeń mogłyby zostać ocenione jako brak stylu. Voltaire na przykład nigdy nie znalazł w sobie dość siły, by to zrozumieć; poprzestał na określeniu: „barbarzyńskie".

Niechaj jako ilustracja posłuży nam *Miarka za miarkę*. Sztuki tej bardzo długo w ogóle nie wystawiano, ponieważ uczeni nie mogli się zdecydować, czy jest to komedia czy też nie. A przecież ta wieloznaczność czyni z niej jedno z najbardziej odkrywczych dzieł Shakespeare'a - dzieło łączące w sposób niemal wzorowy dwa elementy: Świętość i Prymityw. Przeciwstawiają się one tutaj - i koegzystują. W *Miarce za miarkę* mamy świat nikczemników: bardzo realny świat, w którym solidnie osadzona jest akcja. Jest to odrażający, cuchnący świat średniowiecznego Wiednia. Nikczemność tego świata

jest absolutnie niezbędna w strukturze utworu: błaganie Izabelli o łaskę jest znacznie bardziej wymowne w tej oprawie jak z Dostojewskiego, niż byłoby w lukrowanym krajobrazie komedii lirycznej. Przedstawienia „ładne" odbierają tej sztuce wszelki sens - wymaga ona absolutnie wiarygodnego prymitywu i brudu. Podobnie, skoro tyle jest tu myśli religijnej, to potrzebny jest również krzykliwy humor burdelu, który wprowadza dystans i czyni sztukę bardziej ludzką. Od fanatycznej czystości Izabelli i mistycyzmu Księcia z ulgą powracamy do normalnego świata Pompeja i Bernardyna

(...) Obserwując grę Prymitywu i Świętości rozpoznajemy w *Miarce za miarkę* sztukę o sprawiedliwości, łasce, uczciwości, przebaczeniu, o cnocie i dziewictwie, o seksie i o śmierci; jak w kalejdoskopie - jeden segment sztuki odzwierciedla inne; dopiero jednak cały pryzmat ujawnia jej znaczenie. (...)

[w] Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, przekład Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981

Głowa za wianek i wianek za głowę

Struktura wymiany w *Miarce za miarkę*

Jan Kott

Niewątpliwym źródłem Szekspirowskiej *Miarki za miarkę* jest ogłoszona w r. 1578 i na długo zapomniana sztuka Whetstone'a *Historia Promosa i Kasandry*. (...)

❧

Elementy „tragedii", jednostki fabuły, „wiązki relacji", jak je nazywa Lévi-Strauss, są tożsame w pierwszej części obu sztuk. Przypomnijmy je (...):

a) Władca (król Węgier, książę Wiednia) odjeżdża i rządy oddaje namiestnikowi (Promos u Whetstone'a, Angelo u Szekspira).

b) Zastępca przywraca stare prawo, które karze śmiercią za obcowanie cielesne nie uświęcone przez sakrament.

c) Młody kochanek (Andrugio, Claudio) skazany zostaje na ścięcie.

d) Siostra (Kasandra, Izabela) błaga Zastępcę o łaskę dla brata.

e) Zastępca żąda jej dziewictwa jako okupu.

f) Brat domaga się od własnej siostry, żeby poświęciła swoją cześć dla ocalenia jego głowy.

(...) Przed objęciem rządów przez Zastępcę za wiele było swobody i za mało prawa w Królestwie Węgier i w Księstwie Wiednia. Restytucja starej ustawy i skazanie na ścięcie młodego kochanka jest surowością prawa ponad miarę. (...)

Kurtyzana Lamia i jej pomocnicy u Whetstone'a, rajfurka i rajfurzy w *Miarce za miarkę* są uosobieniem rozwiązłości ponad miarę. Dziewictwo jest postem. Post seksualny jest poza zwykłą miarą. Ale Izabela Szekspirowska nie tylko jest dziewicą jak Kasandra u Whetstone'a, chce jeszcze złożyć śluby zakonne. Celibat jest podwójnym niedocenieniem Rodziny. Brat, który żąda od siostry, żeby swoim dziewictwem zapłaciła za jego głowę, przecenia niewątpliwie obowiązki rodzinne. U Szekspira wszystkie opozycje stają się niesłychanie ostre. Poświęcenie dziewictwa dla ocalenia brata przyrównane jest do kazirodczego związku, który dla Lévi-Straussa jest najwyższym stopniem przecenienia więzów rodzinnych. (...)

Częsty u Szekspira system sobowtórów i rozdwojeń, w których jak w lustrze prawe jest lewe i lewe jest prawe, w *Miarce za miarkę* jest szczególnie wyrazisty. Izabela, dziewica i niedoszła mniszka, ma rumiane policzki jak branka Achillesa w *Iliadzie*, Bryzeida, która co nocy słała mu posłanie w namiocie. Ale Julia, kochanka brata i „kuzynka z wyboru", jest „blada". Mniszka-dziewica i kochanka są u Szekspira przeciwstawione i jednocześnie spowinowacone „z wyboru". Kasandra ze sztuki Whetstone'a jest rozdwojona w *Miarce* na Izabelę i Mariannę, która jest jej Zastępczynią w łóżku Zastępcy jak Surogat, rytualny kozioł ofiarny. Ale w ironicznej strukturze Szekspira to „jagnię" dobrowolnie spieszy, żeby zostać jak najszybciej zarżnięte.

❧

Za odebranie dziewictwa bez uprzedniej ceremonii małżeństwa karą jest ścięcie głowy. Stare prawo przywrócone w Królestwie Węgierskim i w Wiedniu jest powtórzeniem starotestamentowej miarki za miarkę. Okupem jest z kolei nowa wymiana: za głowę brata siostra ma zapłacić swoim „wiankiem". Głowa za wianek i wianek za głowę. Ale Zastępca nie dotrzymuje umowy i każe sobie przysłać ściętą głowę. Tylko nowa, „zastępcza" głowa ocalić może brata od ścięcia. W tym systemie transakcji prawa i płci za wszystko płaci się „głowami".

(...) W obu sztukach głowa nieszczęśliwego kochanka wymieniona zostaje na głowę innego więźnia i na wianek *(„her maiden loss")*. Ale Szekspir jest o wiele bardziej okrutny i cyniczny od Whetstone'a.

„Nie tylko inna głowa musi zostać znaleziona w miejsce głowy Claudia – lakonicznie formułuje J.W. Lever we wstępie do *Miarki za miarkę w Arden Shakespeare* – ale jeszcze inny «wianek» na miejsce «wianka» Izabeli".

Głowa za wianek, wianek za głowę, i jeszcze głowa za głowę i wianek za wianek.

W Miarce za miarkę wprowadzony zostaje nie tylko „zastępczy" wianek Marianny, ale wchodzą kolejno w rachubę nie jedna, ale dwie „zastępcze" głowy innych więźniów. U Whetstone'a jest to anonimowa głowa „zbrodniarza, którego świeżo ścięto". U Szekspira pierwsza „zastępcza" głowa trzyma się jeszcze wcale dobrze na karku Bernardina, którego Książę lekką ręką postanawia pośpiesznie wysłać na tamten

świat. Ratuje go od ścięcia tylko to, że jest na śmierć zapity. (...)

Bardzo trwała jest ta chrześcijańska tradycja, od Szekspira do naszych czasów: skazaniec musi być rześki jak ryba, w pełni sił fizycznych i umysłowych, żeby mogła odbyć się egzekucja. (...)

Strukturze wymian w planie fabularnym i lingwistycznym odpowiada w *Miarce za miarkę* trzecia struktura – „topograficzna", miejsc akcji. Jest tych miejsc akcji, które podają didaskalia, sześć: pałac Księcia, ulice Wiednia, klasztor św. Klary, monaster braciszków, wiejski dom Marianny i więzienie.

W pałacu książęcym, gdzie objął rządy Zastępca, prawo wysyła głowy na ścięcie. Na ulicach Wiednia, gdzie jejmość Overdone i rajfur Pompey jawnie uprawiają swój proceder, „głowy" również wysyłane są na ścięcie. W żadnej innej ze sztuk Szekspira nie ma tylu i tak dobitnych aluzji do syfilisu. Prawo w nadmiarze ścina głowy, rozpusta w nadmiarze wyniszcza „głowy". W Wiedniu „użycie ponad miarę" *(„the immoderate use")* skorumpowało kulturę *(„nurture")* i naturę.

W tej scenicznej topografii pałac i ulica reprezentują podstawową opozycję prawa i płci w nadmiarze. Klasztory braciszków i sióstr, więzienie i wiejski dom Marianny są miejscami kolejnych wymian. Klasztor nie jest schronieniem od seksu i nie jest wolny od przemocy władzy. Izabeli, niedoszłej mniszce, skorumpowana władza proponuje niecną wymianę głowy brata za jej dziewictwo. Ledwo zaczęła swój nowicjat, już krąży dniem i nocą między pałacem i więzieniem. W monasterze Książę przebiera się i przemienia w zakonnika, który igra ze skazanym na śmierć jak kot z myszą, przygotowując go w okrutnym teście psychosadyzmu na fikcyjną egzekucję; dla swoich planów wykorzystuje tajemnicę spowiedzi i dla swojego Zastępcy znajduje zastępczą dziewicę i zastępczy wianek. (...)

Są jeszcze dwa osobne i znaczące miejsca, o których mówi się w *Miarce za miarkę*, dom publiczny *(„common house")* jejmości Overdone i dom w ogrodzie *(„garden house")*. Dwudziestokrotnie „dom" oznacza zamtuz (...).

Ostrość widzenia Szekspira jest niezawodna: więzienie, zawsze i wszędzie, jest miejscem, w którym na krótko spotykają się przekupna władza z kupną miłością. Rajfur Pompey spotyka tam samych znajomych.(...) Ale Pompey sprowadzony został z burdelu do więzienia, żeby być w nim pomocnikiem kata. (...)

Kat i rajfur są zawsze w bliskich stosunkach z władzą. Kat i rajfur są uosobieniem Prawa i Seksu w nadmiarze. W XVII-wiecznej angielskiej idiomatyce, w której *„dying"* ma jeszcze drugą, seksualną konotację, „ginie się" i „ginie w rozkoszy". Kat i rajfur po równi pomagają w ścięciu. (...)

Do cięcia głowy potrzebni są kat i pomocnik kata. Rajfur, pomocnik płci, który stał poza prawem, zamienia „ się w *Miarce za miarkę* w pomocnika kata, egzekutora prawa. Miejsce po rajfurze jest teraz wolne. Ale na krótko. Nowy rajfur i nowa rajfurka są teraz potrzebni, żeby na miejsce Izabeli inną dziewicę doprowadzić do łóżka Angela.

IZABELA Powiedz jak, dobry ojcze.

KSIĄŻĘ (...) Idź do Angela, okaż się na pozór posłuszną, zgódź się na jego żądanie, ale zastrzeż sobie pewne warunki: po pierwsze, że zabawisz z nim krótko, dalej, że musi to być bez światła i w milczeniu; i wreszcie, w miejscu dogodnym (...) a teraz rzecz główna: doradzimy tej skrzywdzonej dziewczynie, żeby cię zastąpiła na schadzce (...), tak i twój brat będzie ocalony, i honor nie splamiony, i biedna Marianna skorzysta... (3.1.238 i n.)

Książę w tej scenie znakomicie przyswoił sobie język rajfurów. (...) Pierwszym rajfurem w *Miarce za miarkę* jest Pompey, który przemienia się w pomocnika kata. Drugim rajfurem jest Książę przebrany za zakonnika. Ale bez pomocy Izabeli *„a bed trick"*, podstawienie w łóżku, nie może się udać.

Izabela, bezbłędna sofistka przetargów między ciałem i duszą (zdążyła widocznie w swoim krótkim nowicjacie naczytać się traktatów teologii moralnej: „chętniej oddam ciało niźli duszę"), bez skrupułów ocala własną duszę i cudze ciało oddaje dla „najbardziej obrzydliwego grzechu". (...)

Na rozpaczliwe błagania brata, żeby go ceną swego dziewictwa uratować od śmierci, Izabela odpowiedziała ze wstrętem: „zlitować się nad tobą znaczy stręczyć". Ale w tej samej scenie, zanim jeszcze dobrze zdążyła ochłonąć z oburzenia, godzi się bez cienia wahania na propozycję braciszka zakonnego, żeby rajfurzyć dla Angela i podstawić mu biedną Mariannę.(...)

W akcie III *Miarka za miarkę* zostaje rozłamana: kończy się perspektywa tragiczna i akcja zaczyna zmierzać do „szczęśliwego"

zakończenia. Jego ceną jest wymiana dziewictwa Izabeli na „wianek" Marianny. „Głupi konstabl" wypowiada realistyczną ocenę tej „szczęśliwej" wymiany. Na ten świat „nie ma lekarstwa".

❧

W dramatach Szekspira czas i miejsca akcji są często niedookreślone. Ale kiedy Szekspir podaje dokładnie miejsce i czas, porę dnia albo nocy, ma to zawsze swoje szczególne znaczenie.(...)

O tej samej porze, wczesnym świtem, w nocy z wtorku na środę, nawet dzień tygodnia został podany („w ten wtorek"), Marianna zamiast Izabeli traci dziewictwo, Julia jest bliska rozwiązania i jej kochanek ma utracić głowę. W porządku mitycznym między Życiem i Śmiercią mediacją jest akt płciowy i Nowe Poczęcie. W synchronii szekspirowskiej godzina śmierci, godzina narodzin i godzina, w której kochankowie się łączą dla nowego poczęcia, jest tą samą godziną. Ale w *Miarce za miarkę* tylko bóle porodowe Julii są prawdziwe. Na miejsce „prawdziwej" głowy Claudia podstawiona zostaje „fałszywa" głowa zmarłego więźnia; na miejsce Izabeli podstawiona zostaje Marianna. W tych obu wymianach głowa i „wianek" są fałszywą monetą. W nocy z wtorku na środę, o czwartej nad ranem, tragedia *w Miarce za miarkę* przemienia się w jej zaprzeczenie.

W planie tragicznym siostra poświęca swoją cześć dla brata, namiestnik nie dotrzymuje paktu, brat zostaje stracony, zhańbiona siostra odbiera sobie życie. (...)

Władca ukarze z kolei śmiercią wiarołomnego Zastępcę. Sprawiedliwość zostanie przywrócona, ale jej ceną powinny być przynajmniej trzy trupy w epilogu tragedii.

W tym tragicznym planie, nie zrealizowanym, ale obecnym w pierwszej części *Miarki za miarkę*, płeć i śmierć powiązane są ze sobą w ciągłej, natrętnej, niemal obsesyjnej idiomatyce „umierania" w akcie seksualnym i w akcie egzekucji. (...)

Płeć i prawo są gwałtem i niosą śmierć. Dla Julii „niegodziwe prawo" jest „grozą śmiertelną". „Jeśli umrzeć muszę - mówi Claudio - ciemność powitam jako narzeczoną". Eros i śmierć powiązane są w splocie dramatycznym i językowym w powtarzającej się ciągle tej samej szczurzej wymianie miarki za miarkę: „żremy i zdychamy".

W *Miarce za miarkę* przemiana rozwiązania tragicznego na komediowe dokonuje się poprzez serię wymian i zastępstw, w których manipulatorem - jak lalkarz pociągający swoje marionetki za sznurek - jest Książę przebrany za zakonnika. W *Promosie i Kasandrze* przejściem od rozwiązania tragicznego do komediowego jest powrót władcy, który jako Pomazaniec karze grzeszników i nagradza cnotliwych. U Szekspira „szczęśliwe" zakończenie następuje przez system t r a n s a k c j i; w sztuce Whetstone'a przez m e d i a c j ę. (...)

Między nadmiarem seksu i niedostatkiem prawa mediacją jest małżeństwo. Między bezlitosnym prawem, które domaga się śmierci winnego, i niedostatkiem sprawiedliwości - mediacją jest łaska boskiego pomazańca. Angelo skazany zostaje na pośpieszne poślubienie Marianny, tak jak Promos skazany zostaje na pośpieszne poślubienie Kasandry. Angelo jak Promos ma potem oddać głowę katu i jak Promos ułaskawiony zostanie za wstawiennictwem żony poślubionej *in extremis*. W obu sztukach Zastępca uchodzi cało. Ale sens łaski i sens małżeństwa nie jest w obu sztukach ten sam.

Kasandra poświęciła swoją cześć, żeby ocalić brata. (...)Poświęcenie dziewictwa przez Kasandrę było wyborem bohaterskim *(„verruous behaviour")*. Małżeństwo Marianny i książęca łaska dla Angela nie jest restytucją utraconego honoru i wynagrodzenia cnoty, ale usankcjonowaniem szantażu i pułapki. (...)

Kontrakt małżeński, który niegdyś zawarł Angelo z Marianną, skonsumowany został w złej wierze przez obie strony. (...) Szantażysta został zaszantażowany jak w starej farsie oszust, który wpada we własne sidła. Obie strony są siebie warte. (...) Ułaskawienie Angela nie jest chrześcijańską łaską miłosierdzia, ale miarką za miarkę. Inaczej tytuł tej jadowitej „komedii omyłek" nie miałby sensu.

Ale w epilogu *Miarki za miarkę* jest jeszcze drugie małżeństwo z przymusu. Lucio, nazwany *„a fantastic"* (dziwak) w Osobach sztuki, spełnia *w Miarce* funkcję podobną do Szekspirowskich błaznów. Należy do „dobrego towarzystwa", ale jest jednocześnie poza nim. Należy również i do „złego towarzystwa", ale jest także poza nim. Jest jedyną postacią w sztuce, która krąży nieustannie między książęcym pałacem i zamtuzami w Wiedniu. Jest również jedyną postacią bezinteresowną, wolną zarówno od złudzeń, jak i od uprzedzeń. Jasno

widzi, co się naokoło dzieje. Struga błazna nawet z władcy. Ale w przeciwieństwie do Szekspirowskich błaznów Lucio jest „błaznem" z własnego nadania. Jest „błaznem" nie na etacie błazna. „Smutno błaznując" *(„sorry fooling")*, ośmiela się krytykować władzę. I to mu właśnie nie może ujść na sucho.

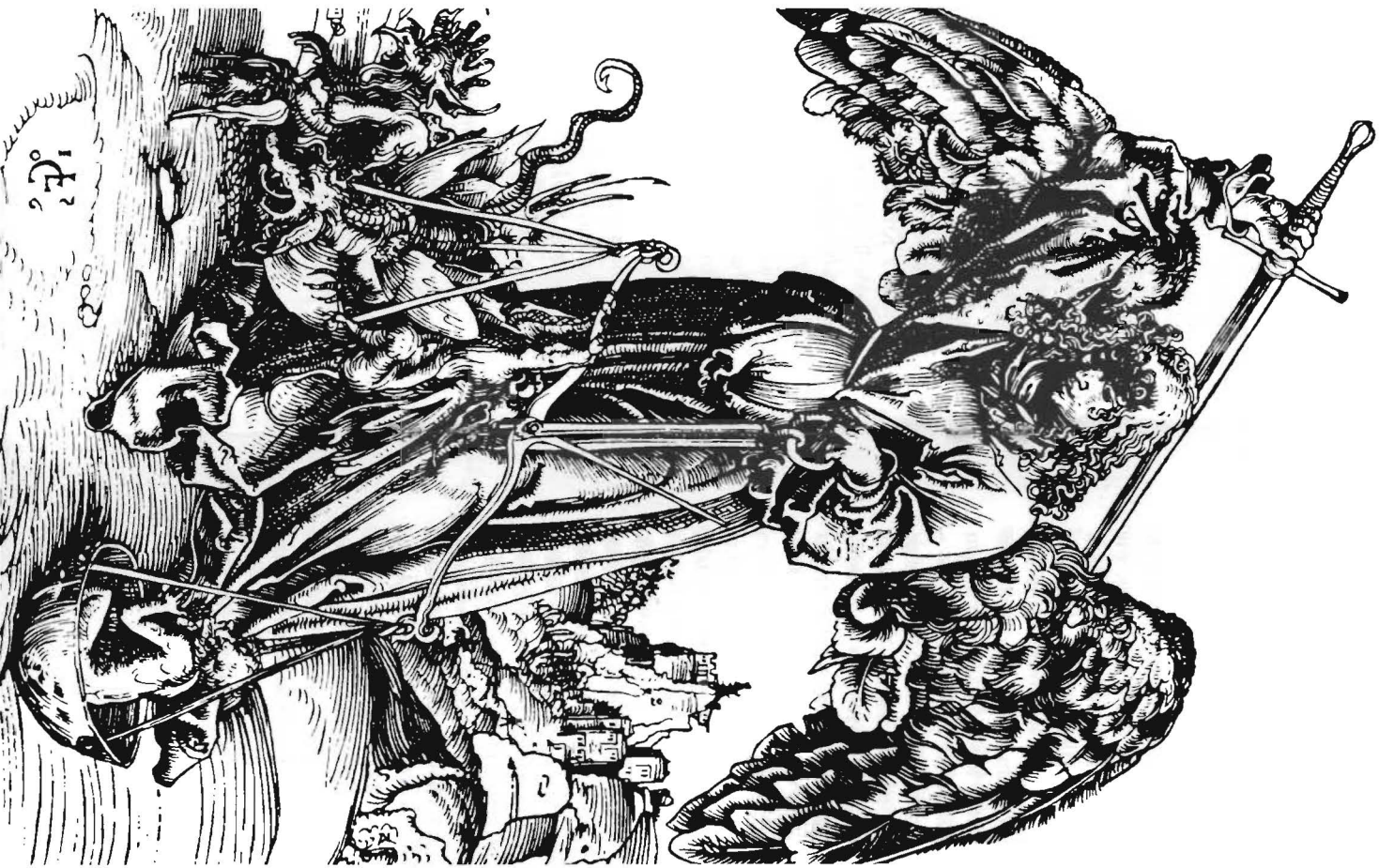
Jeden Lucio w całej *Miarce za miarkę* zostanie ukarany. Nawet Barnardine, „zatwardziały więzień", wypuszczony zostaje na wolność. Książę w „szczęśliwym" zakończeniu łaskawie pozwala Luciowi wybierać między chłostą i powieszeniem albo poślubieniem ladacznicy. Dla Lucia nie ma wielkiej różnicy między tymi „wyborami". (...)

Ostatnia kwestia Lucia, tuż przed zakończeniem sztuki, wydaje się, jak często u Szekspira, zbiorczą formułą tematów sztuki albo jej antymorałem. W *Promosie i Kasandrze* rajfurzy i ladacznice wygnani zostają z Królestwa Węgier, do którego razem z królem powraca Sprawiedliwość i Cnota. W ostatniej z wymian *Miarki za miarkę* małżeństwo z kurwą zastępuje stryczek. Kurwa albo stryczek, stryczek albo kurwa - pozostają jako jedyne alternatywy dla szekspirowskiego Wiednia: znieprawione prawo albo skorumpowany seks. (...)

Promos i Kasandra Whetstone'a jest dziwaczną mieszaniną renesansowego realizmu obyczajowego z zapóźnionym, jeszcze średniowiecznym moralitetem: kiedy boski pomazaniec odchodzi, triumfuje Zło nad Dobrem; kiedy pomazaniec wraca, Cnota triumfuje nad Niecnotą i Zło zostaje pognębione i wygnane. Poprzez przekształcenie tego samego modelu moralitet przemienia się w *Miarce za miarkę* w antymoralitet, w którym anioły zanoszą się od śmiechu, kiedy z wysokości niebieskich obserwują małpie podrygi ludzi.

...człowiek w pychę wzbity
Że się na chwilę we władzę przyoblókł
(...) jak małpa w złości
Broi tak fantastycznie pod wysokim
Niebem, że płaczą anioły; lecz gdyby
Ludzkie śledziony miały, toby wszystkie
Poumierały ze śmiechu! (2.2.18 i n.)

[w] Jan Kott, *Pleć Rozalindy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992
Cytaty z *Miarki za miarkę*, o ile nie zaznaczono inaczej,
w przekładzie Witolda Chwalewika.



Lucas Cranach *Erzengel Michael als Seelenwäger*

Miarka za miarkę a Ewangelia

G. Wilson Knight

(...) *Miarka za miarkę* jest dziełem o precyzyjnej konstrukcji. Swoisty charakter sztuki staje się widoczny dopiero wówczas, gdy potraktujemy go jako celową artystyczną kompozycję pewnych przełomowych idei kształtujących akcję. (...) Wszelkie nieprawdopodobieństwa w rysunku postaci kompensuje (...) bogactwo i znaczenie symboliki dramatu. Postacie noszą pewne cechy starannie dobrane pod kątem ich związków z tematem wiodącym. Tak więc Isabella wyraża świętą niewinność; Angelo - faryzejską moralność; Książę - oświeconą etykę. Lucio reprezentuje nieprzyzwoity dowcip; Pompeiusz i pani Przesadna - zawodową niemoralność; Barnardine - zatwardziałą, kryminalną obojętność. Każda postać wzbogaca jakiś aspekt głównego tematu, którym jest moralna natura człowieka. Sztuka koncentruje się przede wszystkim na etyce seksualnej, która traktowana osobno jest najbardziej uniwersalnym tematem i najlepiej poddaje się ważkiej analizie. Żadna inna sfera życia nie pokazuje tak wyraźnie kontrastu między ludzką świadomością a instynktem; tak ostrego podziału na to, co cywilizowane i to, co jest naturalną właściwością człowieka; tak zadziwiającej, ale i kruchej granicy pomiędzy tym, co w człowieku niskie i zwierzęce, a tym, co wzniosłe i boskie. Etyka przenika atmosferę, tezę i znaczenie całej sztuki. Książę, który jest panem *Miarki*, podobnie jak Prospero jest panem *Burzy* - to wyznawca oświeconej etyki. Czuwa nad przebiegiem całej akcji, rozdziela niejako pochwały i nagany, momentami oświeca go boska inspiracja, którą można porównać z jego niemal boską mocą przewidywania, mocą wiedzy i mądrości. Jego osobę i czyny wypełnia enigmatyczna, nieziemska tajemnica. Każde działanie Księcia ma jednak praktyczne uzasadnienie. W tym właśnie przejawia się alegoryczny charakter sztuki: akcja jest tak poprowadzona, że każdy bohater dostaje to, co mu się należy w świetle książęcej etyki, która w istocie jest etyką Ewangelii. (...)

Duch chrześcijaństwa przenikający utwór przeradza się w czysto

etyczne rozważania zawarte we wzajemnej krytyce postaci. Choć etyka chrześcijańska jest wątkiem centralnym utworu, występuje tu również szerszy kontekst przemyśleń etycznych wyrażanych przez każdą osobę dramatu bez względu na jej status. (...)

Plan Księcia, będący spiskiem czy nawet pułapką ma charakter naukowego doświadczenia sprawdzającego, czy skrajna, ascetyczna niezłomność może przetrwać wobec pokus władzy. (...)

Książę, tak jak Jezus, jest prorokiem nowego ładu etycznego. Tę cechę - nauczyciela i proroka - wydobywają tajemnicze słowa Księcia skierowane do Escalusa tuż przed wygłoszeniem ważnego monologu:

ESCALUS Dobry wieczór, miły ojcze.

KSIĄŻĘ Błogosławieństwo Boże i łaska niech spłyną na ciebie!

ESCALUS Skąd jesteś?

KSIĄŻĘ Nie z tej krainy, choć mam dziś sposobność, / Aby ją poznać. Jestem zakonnikiem / I odwołano mnie z mego klasztoru / Do Rzymu, skąd mi Jego Świątobliwość / Kazał tu przybyć z poufnym zleceniem.

ESCALUS Cóż tam nowego w świecie?

KSIĄŻĘ Nic; może jedynie to, że dobroć zapadła na wielką gorączkę i tylko zgon może ją wyleczyć. Poszukują jedynie nowości, a równie niebezpieczne stało się długie dochowywanie wiary czemukolwiek, jak uczciwa wytrwałość w jakimkolwiek przedsięwzięciu. Pozostało zaledwie tyle prawdy, aby jako tako zabezpieczyć społeczeństwa; lecz tylu trzeba zabezpieczeń, że społeczność jest przeklęta. I wokół tej zagadki obraca się mądrość świata. Są to dość stare nowiny, lecz za to codzienne. Proszę cię, panie, powiedz mi, jakie było usposobienie księcia?

ESCALUS Był to człowiek, który ponad wszystkie sprawy przedkładał poznanie samego siebie.

Ta niezwykła wypowiedź pełna przemyślnych, dobitnych i tajemniczych zdań, ma głębokie znaczenie, dotyka samego sedna sztuki. Warto przyjrzeć jej się bliżej. Możemy ją rozwinąć i sparafrazować w następujący sposób:

Nic nowego poza tym, że dobroć zapadła na chorobę tak wielką, iż uleczyć ją może jedynie całkowite unicestwienie. Innymi słowy - nasz dotychczasowy system etyczny powinien być zniszczony

i odbudowany na nowo. Zmiana jest jedynie przedmiotem poszukiwań; nigdy nie zostaje wprowadzona w życie. Równie niebezpieczne stało się uparte dochowywanie wiary przebrzmiałemu systemowi lub ustrojowi, jak i chwalebna wytrwałość w jakimkolwiek indywidualnym przedsięwzięciu. Pozostało zaledwie tyle wiedzy o naturze człowieka, aby jako tako zabezpieczyć społeczeństwo, ale zadufanie w kwestii sprawiedliwości sprawiło, że relacje międzyludzkie w społeczeństwie stały się żałosne. W tej zagadce zawiera się klucz do mądrości świata (prawdopodobnie chodzi zarówno o fałszywą mądrość nieoświeconych jak i o prawdziwą mądrość wielkich nauczycieli). Są to dość stare «nowiny», które codziennie jednak trzeba weryfikować, a każdy dzień przynosi nowe dowody na ich aktualność.

(...) Ten monolog wyróżnia się stylem poetyckim charakterystycznym dla rozważań etycznych. Jego treść ma również wiele wspólnego z nauczaniem Ewangelii. Tak jak ona, podkreśla zaślepienie świata oraz zamykanie uszu na prawdę objawioną przez proroków i nauczycieli: *A ten jest jak sąd, że światłość przyszła na świat, a ludzie raczej miłowali ciemność niż światłość; bo były złe ich uczynki.* (Jan 3:19)

(...) Książę doprowadza swój plan do zamierzonego końca. Wszyscy, nie wyłączając Barnardina, otrzymują przebaczenie i uchodzą właściwie bez kary. To było nieuniknione. Powodzenie spisku Księcia dowodzi, że jego początkowa pobłażliwość była słuszną postawą. Choć widzi w Wiedniu *zepsucie wrzące, które wykipiało* odkrywa również, że ludzka cnota jest ułudą: *nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni.* Książę widział, jak człowiek pokroju Angela traci stan łaski po pierwszym zetknięciu się z pokusą władzy. Widział, jak czystość Isabelli przeradza się w coś nieludzkiego. „Hardy nadzorca" okazuje się mieć w sobie więcej ludzkich odruchów niż Angelo i Isabella. Książę odkrywa więcej przyrodzonej uczciwości w rajfurze Pompeiuszu niż w ascetycznym Angelo; więcej człowieczeństwa w akcie miłosierdzia pani Przesadnej, niż w czynie Isabelli, która za cenę zachowania czystości skazuje swojego brata na śmierć, obrzucając go przy tym słowami pełnymi jadu. (...)

Cnota nie pojawia się jedynie na szczytach władzy; nie jest też przypisana tym, którzy zachowują czystość cielesną. Z lektury *Miarki za miarkę* wynika, że Pompeiusz ze swoim nieokrzesanym humorem i szczerą zawodową niemoralnością jest jedynym, poza Księciem, bohaterem o „czystym sercu". Książę, uświadomiwszy to sobie, zaczyna traktować tolerancję jako imperatyw moralny - zbyt wnikliwie poznał naturę człowieka, by ferować osądy moralne kierując się pozorami ludzkich zachowań. Nie wiemy jak dalej potoczą się losy Wiednia. Jest jednak pewna sugestia; Książę ma bowiem ożenić się z Isabellą - ten ślub, tak jak pozostałe, można odczytać symbolicznie. Ma to być związek wyrozumiałości z czystością, tolerancji z żarliwością moralną. Książę, który jako jedyny nie ma złudzeń co do wartości ludzkiej cnoty i który nie potrafi ukarać występku, albowiem przebaczenie wpisane jest w jego rozległą i współczującą wiedzę o człowieczej naturze, ten Książę zdobywa „świętą i niebiańską" Isabellę. Niczego więcej nie wiemy. Możemy oczekiwać, że z czasem Isabella nauczy się od Księcia mądrości, czułości i miłości: *Moje twym, twoje moim nazwać mogę.*

Jeśli nadal dziwi nas to powszechne przebaczenie - a taka reakcja jest dość częsta - przyjrzyjmy się Marianie, która kocha Angela ciepłą i głęboko ludzką miłością. Nie dostrzega w nim żadnej skazy; co najwyżej drobne przywary (...). Miłość nie zadaje pytań, nie dostrzega żadnego zła, przemienia zarówno prawych jak i nieprawych. Jest to jeden z najbardziej udanych i subtelnych wątków etycznych w tym arcydziele etycznego dramatu. Płynące z utworu przesłanie o miłości jest ostateczną prawdą nauk Jezusa. Nauki te stanowią zresztą podstawę *Miarki za miarkę*. Przesłanie sztuki jest tożsame z Ewangelią św.Mateusza: *Albowiem powiadam wam, iż, jeśli nie będzie obfitowała sprawiedliwość wasza więcej niż Doktorów zakonnych i pharyzeuszów, nie wnidziecie do królestwa niebieskiego.*

Miarkę za miarkę nie należy odczytywać jako opisu zwyczajnych ludzkich spraw, lecz jako przypowieść, podobną do tych, które głosił Jezus. Fabuła utworu jest zresztą odwróceniem ewangelicznej przypowieści o *słudze niecnotliwym* (Mateusz, 18), a powszechne ułaskawienie i przebaczenie, które na końcu otrzymują wszyscy, jest odpowiednikiem przypowieści o *dwóch dłużnikach* (Łukasz, 7). Wiele napisano na temat trudności odczytania *Miarki za miarkę*. W rzeczywistości jednak żadna inna ze sztuk Shakespeare'a nie jest tak znakomicie przemyślana, misternie i mistrzowsko skonstruowana

i nie zawiera bardziej wnikliwych spostrzeżeń etycznych i obserwacji psychologicznych. A jeśli nawet myśl autora wydaje nam się początkowo niejasna, a akcja pozbawiona logiki, to dzieje się tak dlatego, że jedno i drugie stanowią odzwierciedlenie wzniosłej „niejasności" i „nielogiczności" nauk Jezusa. (...)

[w] G. Wilson Knight *The Wheel of Fire*,
Methuen & Co., Londyn 1949, przełożył A.Z.
Cytaty z *Miarki za miarkę* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego
Cytaty z *Biblii* w przekładzie ks. Jakóba Wujka

Everything and Nothing*

Jorge Luis Borges

Nie było w nim nikogo; za jego rysami (które nawet na złych portretach z tamtej epoki nie są podobne do niczyich innych), za podnieconą obfitością jego słów było trochę chłodu, sen, którego nie prześnił nikt. Z początku uważał, że wszyscy ludzie są tacy jak on, ale zdumienie towarzysza, z którym zaczął roztrząsać tę próżnię, wykazało mu jego pomyłkę i raz na zawsze dał mu odczuć, że jednostka nie powinna niczym różnić się od gatunku. Kiedyś pomyślał, że w książkach znajdzie się lek na jego cierpienia i wtedy nauczył się „mało łaciny i mniej greki", jak miał wyrazić się ktoś z jego współczesnych; potem uznał, że w praktykowaniu pewnego przyrodzonego ludziom rytuału może kryć się to, czego szukał, i pozwolił wtajemniczyć się Annie Hathaway podczas długiej czerwcowej sjesty. Mając dwadzieścia parę lat pojechał do Londynu. Instynktownie wprawił się już w udawanie, że jest kimś, aby nie wydało się, że jest nikim. Tam objawił mu się zawód, do którego był stworzony, zawód aktora, który na scenie udaje kogoś innego, wobec tłumu ludzi, którzy udają, że w to wierzą. Wykonywanie tego zawodu dało mu szczególny rodzaj szczęścia, może pierwszego w jego życiu. Lecz z ostatnim zdaniem wiersza i ostatnim trupem zniesionym ze sceny powracał znienawidzony smak rzeczywistości; przestawał być Ferraksem czy Tamerlanem i znów stawał się nikim. Osaczony, zaczął wymyślać innych bohaterów, inne wątki tragiczne. I tak, podczas gdy ciało wypełniało swe tragiczne przeznaczenie w lunaparach i tawernach Londynu, dusza, która je zamieszkiwała, była Cezarem, który nie słucha ostrzeżeń wróżbity, Julią nienawidzącą skowronka i Makbetem, który rozmawia na pustkowiu z czarownicami, będącymi zarazem Parkami. Nikt nie był tyloma ludźmi, co ten człowiek, który wzorem egipskiego Proteusza wyczerpał wszelkie możliwe przejawy istnienia. Czasem przemycał w swej twórczości jakieś wyznanie, pewny, że nigdy nie zostanie ono rozszyfrowane, i tak Ryszard stwierdza, że w jego osobie zamyka się wiele osób, Jago zaś mówi te dziwne słowa: „nie jestem tym, kim jestem."

Głęboka jedność istnienia marzeń i gry była mu natchnieniem do przesławnych strof.

Dwadzieścia lat przetrwał w tej skromnej halucynacji, lecz pewnego dnia ogarnął go przesyt i wstręt na myśl, że był tyloma królami ginącymi od szpady, tyloma kochankami, którzy schodzą się, rozchodzą, melodyjnie konają. Tego samego dnia postanowił sprzedać swój teatr. Nim minął tydzień, wrócił do rodzinnego miasteczka, gdzie odnalazł drzewa i rzekę dzieciństwa i nie połączył ich z tymi, które zdobne w mitologiczne aluzje i łacińskie zwroty wysławiła jego muza. Musiał być kimś, stał się więc człowiekiem interesu, który wycofał się po zrobieniu majątku i obecnie zajmuje się pożyczaniem pieniędzy, procesami i umiarkowaną lichwą. W tym charakterze podyktował swój oschły testament, z którego świadomie wykluczył wszystko, co zatrącało o patos czy też literaturę. Odwiedzali go czasem londyńscy przyjaciele, dla których powracał do roli poety. Historia dodaje, że przed czy po śmierci, czując obecność Boga, powiedział: „Ja, który nadaremnie byłem tyloma ludźmi, chcę być jednym i sobą". Głos Boga odpowiedział mu z wichru: „Mnie także nie ma. Wyśniłem świat, tak jak ty wyśniłeś swoje dzieło, mój Szekspirze, a pośród rozlicznych kształtów moich snów byłeś i ty, który, tak jak ja, jesteś wieloma i nikim".

*Wszystko i nic
[w] J.L.Borges, *Twórca*, Warszawa 1974
Przełożyła Zofia Chądzyńska

W spektaklu wykorzystano fragment Listu św. Pawła do Rzymian
z muzyką Stanisława Radwana
oraz fragmenty operetek:
Księżniczka czardasza Emmericha Kálmána
w tłumaczeniu Jerzego Jurandota,
Wesoła wdówka Franza Lehára,
Wiedeńska krew i *Baron cygański* Johanna Straussa,
Pieśń o młynarce Karola Zellera,
Perichola Jacquesa Offenbacha.

W scenografii wykorzystano kopię obrazu *Śpiąca Wenus* Giorgiona.
Giorgio Barbarelli da Castelfranco (Giorgione), ok. 1477–1510, malarz włoski; jeden z głównych twórców renesansowego malarstwa weneckiego. Był wybitnym kolorystą, wrażliwym obserwatorem chwilowych stanów natury i świata. Jego obrazy cechuje harmonijne zespolenie przedstawionych postaci z krajobrazem, miękki modelunek, liryzm i nastrojowość sugerujące treści symboliczne i alegoryczne; dążył do symbiozy malarstwa, muzyki i poezji.

JEDEN RACHUNEK A TYLE MOŻLIWOŚCI

Dzięki niemu będziesz wygodnie dysponować swoimi środkami a przy okazji ***wygrasz z inflacją***

ŁATWY DOSTĘP DO GOTÓWKI

- realizacja czeków w całym kraju - w bankach i w urzędach pocztowych,
- karta SEZAM akceptowana w sieci ponad 100 bankomatów BPH SA, i od połowy grudnia 1997 roku w ponad 200 bankomatach sieci Euronetu;

OSZCZĘDNOŚĆ CZASU I WYGODA

- możliwość automatycznego przekazywania środków na lokatę terminową,
- regulowanie stałych opłat za czynsz, gaz, energię itp.,
- płatności bezgotówkowe za towary i usługi za pomocą kart BPH-PolCard i BPH-VISA Classic,
- telefoniczna informacja o stanie konta;

FINANSOWA POMOC W POTRZEBIE

- bez zbędnych formalności - w ramach przyznanego limitu kredytowego,
- ułatwiony dostęp do innego rodzaju kredytów.

Centrala Banku:
ul. Na Zjeździe 11, 30-527 KRAKÓW
tel.: (12) 422 33 33, 618 78 88, fax: (12) 421 62 12

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków

Sekretariat
tel. 421 29 77
fax 421 33 53

Duża Scena i Nowa Scena
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 421 19 95, 421 19 98

Mała Scena
ul. Sławkowska 14, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:
– wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota
10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– niedziela 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem

Biuro Obsługi Widzów
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
sprzedaż kart stałego widza
– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 8^{00} – 16^{00}
– w soboty 8^{00} – 13^{00}
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Muzeum Starego Teatru
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Redakcja programu: Anna Błaszczak
Opracowanie graficzne: Lech Przybylski
Opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej

UNIA TEATRÓW EUROPY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY KRYSTYNA MEISSNER

William Shakespeare

Miarka za miarkę

(Measure for Measure)

Przekład: Maciej Słomczyński

Miejsce: Wiedeń i okolice

OSOBY:

Vincentio, książę	Krzysztof Globisz
Angelo, namiestnik książęcy	Szymon Kuśmider
Escalus, sędziwy pan	Jerzy Binczycki
Claudio, młody szlachcic	Marcin Sianko (PWST)
Lucio, dziwak	Artur Dziurman
Rotmistrz	Tadeusz Huk
Doktor	Zygmunt Józefczak
Redaktor	Jan Krzyżanowski
Mecenas	Rafał Jędrzejczyk
Nadzorca więzienny	Andrzej Kozak
Brat Piotr	Jerzy Święch
Sędzia	Leszek Świgoń
Łokieć, prostak, pachołek miejski	Zbigniew W. Kaleta
Szumowina	Marek Litewka
Pompeiusz, sługa pani Przesadnej	Jerzy Grałek
Barnardine, więzień	Edward Linde-Lubaszenko
Obskursyn, kat	Jerzy Nowak
Isabella, siostra Claudia	Ewa Kaim
Mariana, zaręczona z Angelem	Beata Fudalej
Julia, ukochana Claudia	Anna Radwan
Francisca, mniszka	Maria Zającówna-Radwan
Pani Przesadna, rajfura	Magdalena Jarosz
Panienki, Miniszki	Ewa Ciepiela, Monika Jakowczuk, Beata Paluch, Matylda Paszczenko (PWST), Agnieszka Roszkowska (PWST), Elżbieta Willówna, Maria Zającówna-Radwan

REŻYSERIA

Tadeusz Bradecki

SCENOGRAFIA

Urszula Kenar

MUZYKA

Stanisław Radwan

Asystent reżysera Artur Dziurman

Na pianinie gra Mieczysław Mejza

Przedstawienie zrealizowano dzięki finansowej pomocy BANK BPH

!!! W CZASIE PRZEDSTAWIEŃ NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!

Z-ca dyrektora ds. administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik muzyczny Mieczysław Mejza

inspicjent	*Ewa Chrzanowska*
sufler	*Joanna Monkiewicz*
kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
dekoracje:	
pracownia butaforska	*Barbara Nowak*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Leszek Bubak*
pracownia tapicerska	*Jan Regulski*
charakteryzacja	*Teresa Niedrygas*
światło	*Marek Kos*
dźwięk	*Andrzej Kaczmarczyk*
główny brygadzista	*Bronisław Nawrot*
kierownictwo techniczne	*Andrzej Starzyk, Anna Kammer, Jerzy Kolak*
koordynacja pracy artystycznej	*Urszula Wać, Małgorzata Tusiewicz, Katarzyna Gaweł*

!!! PREMIERA NA DUŻEJ SCENIE *DNIA 18 CZERWCA 1998 ROKU !!!*

15.
Albowiem tego, co czynię, nie pochwalam;
bo nie, co chcę, to czynię,
ale czego nienawidzę, to czynię.

18.
Gdyż wiem, że nie mieszka we mnie
(to co jest w ciele moim) dobre;
albowiem chęć jest we mnie,
ale wykonać to, co jest dobrego, nie znajduję.

19.
Bo nie czynię dobrego, które chcę;
ale złe, którego nie chcę, to czynię.

21.
Znajduje tedy ten zakon w sobie,
gdy chcę dobre czynić,
że się mnie złe trzyma.

22.
Albowiem kocham się w zakonie Bożym
według wnętrznego człowieka.

23.
Lecz widzę inszy zakon w członkach moich,
odporny zakonowi umysłu mego,
i który mnie zniewala pod zakon grzechu,
który jest w członkach moich.

24.
Nędznyż ja człowiek!
Któż mię wybawi z tego ciała śmierci?

z Listu św. Pawła do Rzymian, 7