William Shakespeare

JAK WAM SIĘ PODOBA

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: 12 XII 1993

Najbliższa premiera:
Fiodor Dostojewski
Notatki z podziemia

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Tadeusz Bradecki

Jadwiga Sokołowska

ARCADIA PROFANA

Tu życie z dala od publicznej wrzawy
Liści szumiących przemawia językiem,
Księgami tutaj wesołe potoki,
W kamieniach mądrość, radość z każdej rzeczy.
W. Shakespeare *„Jak wam się podoba"*

W literaturze barokowej Europy zastanawia olśniewająca kariera obrazu-symbolu Arkadii. Zrodzony w poezji bukolicznej triumfalnie przekracza ramy różnych gatunków i rodzajów. Dociera do dramatu, epiki, anektuje romans pisany prozą. (...)

Jaka była geneza symbolicznego obrazu, którym się stała grecka Arkadia? Ziemia kamienista, o ubogiej roślinności, zamieszkała przez pasterzy, uzyskała w literaturze europejskiej szczególny rodzaj nobilitacji – stała się symbolicznym obrazem idealnego kraju, w którym panowało zarówno piękno, jak i rozkosz, ale szczęście tej wymarzonej krainy łączyło się z wyobrażeniem łagodnej melancholii.

Istniały dwa obrazy Arkadii. Pierwszy z nich stworzyli sami Grecy. (...) Mieszkańcy Arkadii cieszyli się nie tylko opinią muzykalnych i słynęli ze starożytnego pochodzenia, męstwa i gościnności. Nie brakło im również cech ujemnych, których realistycznie nastawieni antyczni pisarze Grecji nie omieszkali im wytykać. Arkadyjczyków uważano za ludzi ciemnych, niewykształconych i prymitywnych. Greccy pisarze dalecy byli od idealizacji Arkadii, czyli drugiego jej obrazu, który – dopiero w starorzymskiej literaturze – zrobił karierę jako symbol *aurea aetas*, okresu dziejów ludzkich upływających w szczęściu i niewinności. Nowożytna literatura, jeszcze bardziej niż łacińska, obraz ten wyidealizuje. (...)

Kult muzyki w Arkadii to istotny rys jej mieszkańców, który w późniejszym, wyidealizowanym obrazie pastoralnym Arkadii odegrał tak ważną rolę. Uprawianie muzyki i tworzenie pieśni stanie się nie tylko głównym, ale niemal jedynym zajęciem pasterzy, którzy pojawiają się w utworach idyllicznych renesansu, a później baroku. Inni pisarze antyku odzierali Arkadię z wszelkiej prawie

idyllliczności. Przyznawali wprawdzie, że ich ojczyzna słynie z pobożności i muzykalności, ale opisywali swoją ziemię jako kraj nędzny, skalisty, w którym trudno wyżywić się kozom, a cóż dopiero ludziom. Arkadia, jako jedna z krain antycznej Grecji, nie weszła do starogreckiej literatury. W słynnych *Sielankach* Teokryta (III w. p.n.e.) ukazana została Sycylia. Dlaczego? Jak przypuszczają badacze literatury antycznej, złożyło się na to kilka powodów: pierwszy z nich to ten, że Sycylia była ojczyzną Teokryta. Mielibyśmy tu do czynienia z niezwykle interesującym i bogato poświadczonym w literaturze zjawiskiem: powstaniem ważnego „kontynentu psychologicznego", który – dzięki Teokrytowi – ukształtował się na Sycylii i stał się własnością całej literatury europejskiej. (...)

Druga przyczyna, dla której właśnie Sycylia stała się obrazem-symbolem wyidealizowanego świata pasterzy, to przede wszystkim fakt, że była krajem zieloności, obfitości i łagodnego klimatu, krajem cienistych gajów i bujnych łąk. Zapewne istotniejsza była inna przyczyna – wówczas, gdy Teokryt pisał swoje bukoliki, Sycylia była już krajem otoczonym literacką legendą, osnutym homerycką tradycją. (...)

Wergiliusz rozwinął i wzbogacił idyllę Teokryta, toteż słusznie na długie lata uznany został niemal za prawodawcę bukoliki. Jego *Eklogi* (39, p.n.e.) były nie tylko doniosłym faktem literackim, stały się również poetyką idylli. (...)

Właściwie dwaj poeci łacińscy – Owidiusz i Wergili – ukazali w poezji symboliczny obraz Arkadii. Każdy z nich dokonał tego w inny sposób. Owidiusz w *Metamorfozach* (8, n.e) ukazuje Arkadię jako krainę zamieszkałą przez dzikusów, ród bardzo stary, żyjący w czasach, gdy jeszcze nie narodził się Jowisz i nie było księżyca, ale nie wspomina ani słowem o umiłowaniu muzyki, tak właściwemu Arkadyjczykom. Ale nie ten odpychający obraz Arkadii zwyciężył w literaturze i stał się symbolem. Zwyciężyła Wergiliuszowska wizja Arkadii. Autor *Eklog* odegrał rolę kreatora kraju szczęśliwości. Nie troszcząc się o realia topograficzne, ignorując rzeczywistość geograficzno-klimatyczną, stworzył Wergili Arkadię-symbol, Arkadię, która narodziła się dla literatury w jego twórczej wyobraźni.

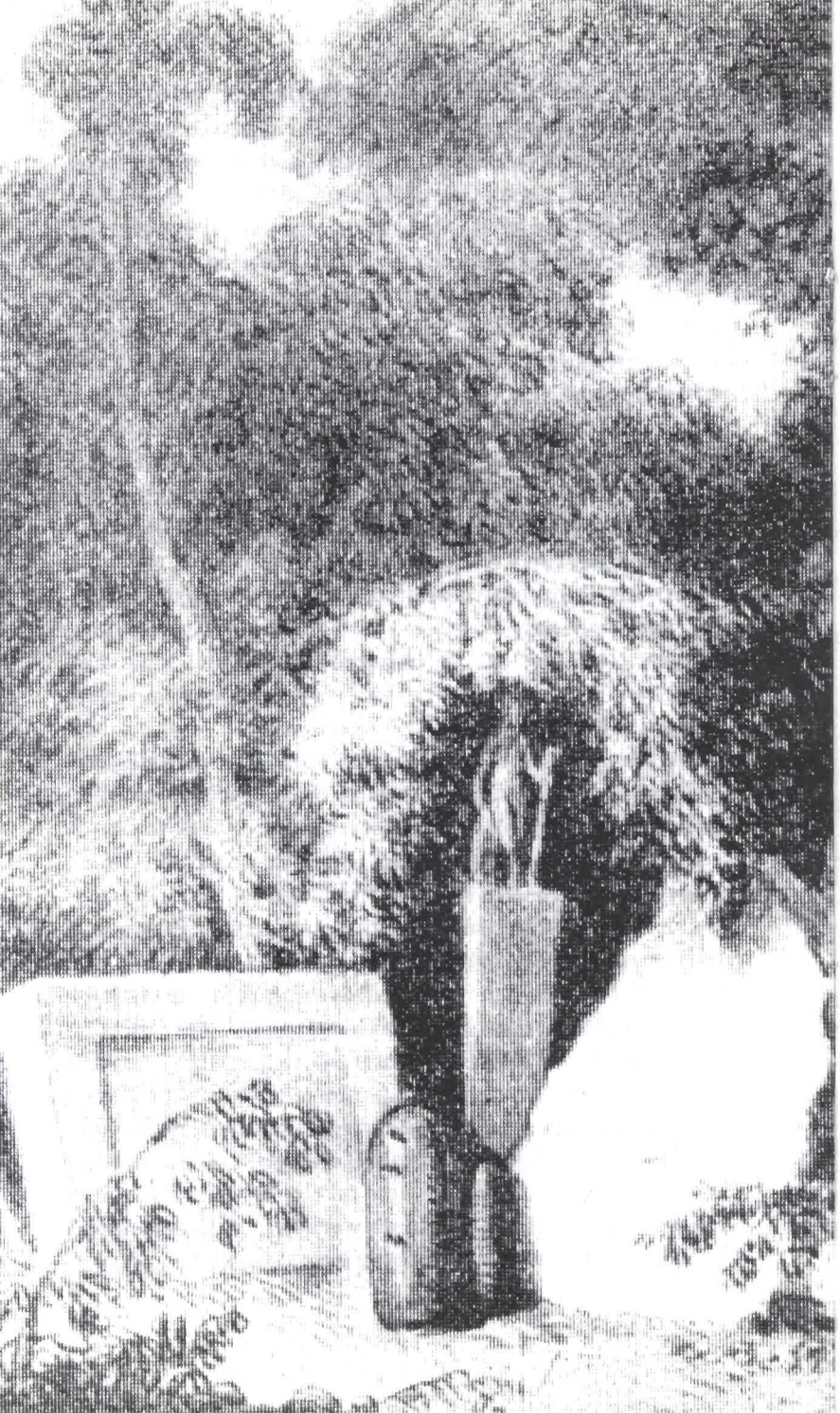
Z realnej, antycznej, greckiej Arkadii pozostały tylko dwa elementy – nazwa i muzykalność jej mieszkańców. Ta ostatnia cecha została przy pomocy poezji zwielokrotniona: dźwięki fletu i nieustających pieśni pasterskich stopiły się w jedno z pojęciem idealnej Arkadii. Jako kraina iluzji, stworzona przez rzymskiego poetę, posiadała ona wszystkie cechy wyśnionego raju: bogactwo roślinności, tylko jedną porę roku – wiosnę – i aurę przenikającej wszystko nieustannej miłości. Tak powstał idealny obraz krainy szczęśliwości, w której ani rzeczywista Arkadia, uboga i skalista, ani Sycylia, kraj zmysłowego szczęścia, nie były już elementami ważnymi. Wizja poety okazała się trwalsza od rzeczywistości i zwyciężyła jako fikcja literacka, jako obraz wiecznotrwały. Arkadia uzyskała znaczenie symboliczne, stała się krainą wymarzonego szczęścia, jedną z wielu utopii, jakie stworzyła ludzka wyobraźnia, analogiczną do Parnasu, Edenu czy Atlantydy.

Idealna Arkadia, jako wizja doskonałej przyrody, do której wzdychał udręczony człowiek, stwarzała już u Teokryta nieuniknione dysonanse: los ludzki nie ulegał radykalnej zmianie, mimo tak niezwykłego otoczenia. Nieszczęśliwa miłość i śmierć – oto dwa nieodłączne atrybuty arkadyjskiego bytowania. (...)

Od antyku trwa w literaturze europejskiej nieprzerwany, choć o zmiennym nasileniu, rozwój idylli w najrozmaitszych wariantach: erotyku, satyry, panegiryku, utworu religijnego itp. Również w średniowieczu istnieje nurt idylliczny, choć nie jest to epoka, która by szczególnie faworyzowała ten rodzaj literatury. Renesans staje się okresem ponownego, jak w antyku, rozwoju idylli, poczynając już od Petrarki, Dantego, Boccaccia.

(...) Trzeci – nie mniej istotny ciąg tradycji arkadyjskiej – to tradycja biblijna (*aurea sacra*) z wizją raju, utraconego przez grzech pierwszych rodziców. Barok przyniesie obfitość tekstów literackich o dużej doniosłości artystycznej, ale nie stworzy podstaw filozoficznych dla „postawy idyllicznej". Europa zawdzięcza formuły filozoficzne dopiero Rousseau, Herderowi, Jean Paulowi, a w Polsce – Brodzińskiemu. (...)

Sannazaro w dziele *Arcadia* (1502) stworzył wzór, model doskonałej formy treści bukolicznych. Ukazał bowiem, pod postacią prostego,



prymitywnego życia pasterzy, sen o ludzkiej szczęśliwości. Wprawdzie ów sen, miał kilka miejsc w sferze kultury (Parnas, Eden, Atlantydę), ale dodanie do tej liczby jeszcze Arkadii, jako obrazu-symbolu, było w czasach nowożytnych zasługą Sannazara.

(...) Idyllę Sannazara przenika nie tylko tęsknota za urokiem cichego, pasterskiego życia, ale również – i to nie mniej silna! – tęsknota za doskonałą formą poetycką. Ten element estetyczny pozostanie trwałą zdobyczą idylli europejskiej; a po latach najdoskonalej i najtrafniej określi go Schiller w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, jednocześnie niszcząc mit Arkadii, a na jej miejsce wprowadzając mit Elizjum, które miało być „idyllą kultury".

Obraz-symbol Arkadii, jak poświadczają to jego nowożytne dzieje, nie był związany z określonym gatunkiem literackim i kto wie, czy nie na tym polegała właśnie tajemnica jego przemożnego panowania w literaturze. Tkwiła w tym obrazie propozycja nowej postawy wobec świata i człowieka: fenomen, który zawsze żywo interesował literaturę. (...)

Obraz-symbol Arkadii, poprzez dzieło Sannazara, zaowocował obficie nie tylko we Włoszech. Na uwagę zasługuje ta linia tradycji, którą prześledzić można w całej niemal Europie w romansie pasterskim: W Hiszpanii, Anglii, Francji i Niemczech – krajach, w których powstały dzieła najwybitniejsze. (...) Wśród twórców znaleźli się również dwaj wybitni pisarze „złotego wieku" – Cervantes i Lope de Vega oraz Jorge de Montemayor, autor sławnej portugalskiej *Diany* (1541), dzięki której zaczął się kształtować nurt analizy psychologicznej, tak ważny dla przyszłej powieści. (...)

Wolno chyba na podstawie lektury *Don Kichota* (1605-15) (...) stwierdzić, że i tym razem intuicja nie zawiodła wielkiego pisarza, skoro do rozwoju europejskiej powieści poprzez wiek XVII, XVIII i XIX aż do dni dzisiejszych romans pasterski walnie się przyczynił, ze swoją skłonnością do autoanalizy i do wyniesienia na wysoki piedestał miłosnej tematyki (do dziś nie zdegradowanej).

The Countess of Pembroke's Arcadia (1590) – dzieło Sir Philipa Sidney'a – przeniosło obraz-symbol Arkadii na grunt angielski. (...) W *Arkadii* usiłował, posługując się schematem tak modnej wówczas

Jan Piotr Norblin *Wejście na Pola Elizejskie*, Arkadia (Nieborów) – fragment

idylli, wyrazić protest przeciwko stylowi dworskiego życia, jego zmaterializowaniu i więzom krępującym wolę, umysł i wyobraźnię ludzką. Obraz-symbol Arkadii, zawierający wizję „złotego wieku" ludzkości, apoteoza idealnych uczuć i idealnych stosunków panujących między postaciami idylli miała być literacką formą ucieczki autora od rzeczywistości zbyt raniącej wyobraźnię.

(...) Obraz-symbol Arkadii, pozbawiony w antyku ściśle geograficznej lokalizacji, od portugalskiej *Diany* Montemayora poczynając, łączyć się zaczyna z krajobrazem rodzinnym kolejnych twórców (...).

Ucieczką od życia była ucieczka w miłość (np. *Astrea* Honore d'Urfégo z 1608 roku), teraz kolejną ucieczką od miłosnej niewoli będzie ucieczka w niewierność, w nieustające nowe obiekty miłości. (...) Z zaklętych kręgów iluzji nie ma wyjścia. (...) I tak iluzja pastoralna okazuje się jedną z wielu form poszukiwań zmierzających do rozwikłania zagadki życia, bytu, istnienia. Jedno z tragicznych nieporozumień, fałszywy trop, który nie mógł przynieść pożądanego rozwiązania zagadki. Fikcja pastoralna okazywała się jedną z masek, poza którą kryła się twarz człowieka przerażonego tajemnicą istnienia. Uśmiech pasterza miał zdławić krzyk przerażenia (...).

Temu powszechnemu prawu zmienności, które odnajdujemy w naturze, ma być również posłuszny pasterz, bohater Arkadii. Powszechnie obowiązujące prawo natury ma rozgrzeszać niestałość w miłości.

Z podstawowym motywem miłości, bez którego nie byłoby Arkadii, łączy się motyw drugi, którego również nie może zabraknąć w obrazie symbolu pasterskiego życia. To motyw śmierci. Napis łaciński *Et in Arcadia ego* tłumaczyć można zgodnie z gramatycznymi regułami: „Ja jestem nawet w Arkadii", tzn. „Śmierć jest nawet w Arkadii", lub zgodnie z drugą interpretacją napisu: „Ja też żyłem w Arkadii". Ważne jest to, że od samego początku, gdy tylko pojawił się obraz-symbol Arkadii, towarzyszył mu nieustannie motyw śmierci. Lecz geneza śmierci w Arkadii jest przede wszystkim jedna i nierozwiązalnie zespolona z uczuciem miłości: piękność ukochanej to siła, która zabija kochającego pasterza. Nie jest to fakt jednoznaczny, bo piękność wprawdzie unicestwia, ale również przywraca życiu. Obojętność pasterki, jej chłód powodują śmierć tego, który ją kocha, ale kochający wierzy, że jego śmierć wzbudzi uczucie w kochanej. Zatem poprzez miłość i śmierć pasterz odzyska życie: utrzyma go przy życiu pamięć i uczucie tej, która zakocha się w nim po jego śmierci. I tak krąg się zamyka. Powstaje splot nierozerwalny: miłość – śmierć – życie, nawzajem się warunkujące i współtworzące. (...)

Uświadomienie sobie tej formy istnienia, która nie jest ani życiem, ani śmiercią, jest chyba jednym z najwcześniejszych – zadokumentowanych w literaturze – odczuć polegających na przyjęciu tej jeszcze jednej możliwości: zagrożenia nicością. (...)

Niemal wszyscy badacze twórczości pastoralnej stawiali sobie pytanie, w jakim stopniu świat Arkadii jest światem utopii, a w jakim odzwierciedla rzeczywiste stosunki panujące wśród społeczeństw żyjących na ziemi. Wizja życia arkadyjskich pasterzy nie jest zwierciadłem życia dworów: hellenistycznego, rzymskiego, włoskiego, hiszpańskiego, angielskiego czy francuskiego. Dworski rodowód idylli, jej związki z wyrafinowaną kulturą, co więcej z przesytem z niej wynikającym, nie tłumaczą w stopniu wystarczającym całego bogactwa wariantów twórczości pastoralnej, odrębności tego fikcyjnego świata. Nie wyjaśniają przede wszystkim istotnych i silnych więzów, jakie łączą świat arkadyjskiej fikcji ze światem rzeczywistym. (...)

Tassowi przyświecała ambicja stworzenia dramatu pastoralnego, który mógłby godnie stanąć obok tak wysoko cenionej tragedii. (...) – dzięki *Amintasowi* (1573) – mimo całej idyllicznej scenerii – należy do tych twórców europejskiego teatru, którzy w wieku XVII doprowadzili do powstania tragedii Rasynowskiej. (...)

Kolejne przekształcenie obrazu-symbolu Arkadii obserwować możemy na przykładzie dzieła Guariniego *Wierny pasterz* (1602). Pozostaje ów proces w ścisłym związku z dwiema zwłaszcza sprawami. Pierwsza – to świadome kształtowanie języka poetyckiego, który stanowić ma możliwie najdoskonalsze narzędzie w tworzeniu wizji arkadyjskiego życia pasterzy. Druga – to sprawa łamania reguł klasycystycznej czystości gatunków, łączenia w jednym utworze dwóch różnych stylów: tragicznego (wysokiego) i

komediowego (niskiego). (...) konsekwencją tej niebywałej kunsztowności była próba stworzenia nowego gatunku (tragikomedii). (...) Odejście od klasycystycznych czystych form gatunkowych przybliży *pastorale* do rzeczywistości, stworzy gatunek literacki wierniej oddający całą złożoność i bogactwo życia ówczesnego. A tym właśnie rzekomo wierniejszym zwierciadłem miała być wyidealizowana kraina pasterska – Arkadia. (...)

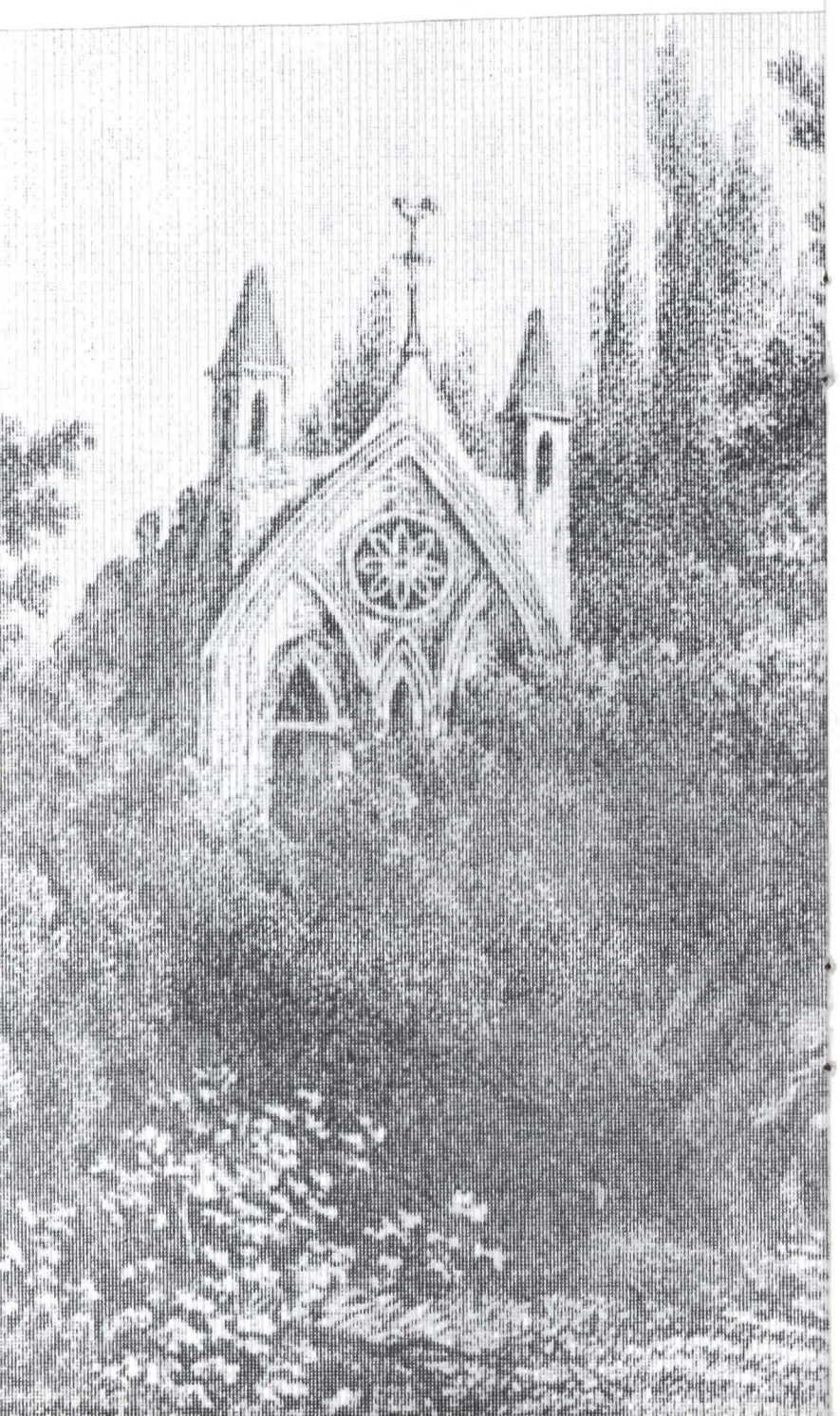
W procesie rozwoju gatunku sialankowego uczestniczyli również pisarze angielscy: wspomniany już Sidney i Shakespeare. (...) Cała struktura *Jak wam się podoba* (1600) oparta jest na celowo dobranych kontrastach i toczy się na trzech płaszczyznach, każda z nich ma określoną grupę bohaterów. Jedną, osobną grupę stanowi książę i jego drużyna, drugą pasterze: Koryn, Sylwiusz i Febe, trzecią tworzą wieśniacy Audrey i William. Pozostałe postaci sztuki mają raczej role poza tymi trzema zasadniczymi grupami. Pierwsza grupa to postaci, które zostały niejako zmuszone do prowadzenia trybu życia pasterskiego (...). Swój udział w leśnej idylli traktują jako wygnanie (...) i dlatego zostali pozbawieni prawa korzystania z wiecznej wiosny, (...) nie są wolni od pracy – zostają myśliwymi w Lesie Ardeńskim.

Druga grupa występujących w komedii postaci to pasterze, postaci z bukolicznego świata, są oni wyrazicielami idei niewinności, związanej z obrazem-symbolem Arkadii. Grupa trzecia jest całkowicie pozbawiona pasterskiej idealizacji, jej przedstawiciele przynależą do stanu chłopskiego.

Trzecia grupa występujących w komedii postaci służy – w całej konstrukcji komedii – do ukazania warstwy idyllicznej utworu w ostrym świetle kontrastów. (...) Shakespeare-realista nie zadowolił się ukazaniem jedynie konwencjonalnego świata sielanki – nie oparł się pokusie naszkicowania tych dwóch wymiarów, aby tym ostrzej zarysować przeciwieństwa. A do jakiego finału zmierzał? (...)Wykrętna odpowiedź jaką imieniem poety daje błazen (...), brzmi niby echo tytułu komedii j a k w a m s i ę p o d o b a.

(...) Arkadia królująca w romansach prozą (...) przenika – w swoim obrazie najbardziej optymistycznym – do baletu i nowo kreowanej opery (...), wygnana ostatecznie z literatury, tam pozostała na długo.

Claude Lorrain *Krajobraz włoski* – fragment



Jej panowanie w liryce było o wiele bardziej problematyczne: raz po raz ekskomunikowana, po pewnym czasie pojawiała się znowu i często witano ją triumfalnie przywracając jej utracone królestwo, za które uważano zazwyczaj poezję.

(...) *La solitude* (1618) Saint-Amanta zasługuje na szczególną uwagę nie tylko dlatego, że jest szukaniem swoistej jedności (mimo akcentów krytycznych!) pomiędzy światem idylli a światem dzikiej, surowej przyrody. Poeta swoją liryczną próbą wtopienia idylli w świat autentycznej przyrody wzbogacił jeszcze jedną wizję – którą w wiele lat później tak upodoba sobie romantyzm – dziką przyrodę, jej urok i czar, spotęgował wizją ruiny starych zamków, których nie oszczędziła niszcząca siła czasu.

(...) Utwór Saint-Amanta jest przykładem dalszego rozbudowania obrazu-symbolu Arkadii. Ale nie jest to już Arkadia tradycyjna: zastąpiło ją samotnicze obcowanie poety z przyrodą w jej naturalnej dzikości, z naturą o szczególnie wyrazistych przejawach: groźnych gór i żywiołu morza. Jest to Arkadia triumfującej przyrody bez człowieka. Świadomie wybrana samotność, odejście od ludzi po to, by bez przeszkód obcować z przyrodą – oto nowy kierunek poszukiwań krainy ludzkiej szczęśliwości – Arkadii. Wątek ten po latach podejmie i spotęguje literatura romantyzmu. (...)

fragmenty książki
Dwie nieskończoności (szkice o literaturze barokowej Europy)
PIW, Warszawa 1978

← Nicolas Poussin *Pasterze arkadyjscy – „Et in Arcadia ego II"*

Ryt. J. Z. Frey wg rys. Zygmunta Vogla *Domek Gotycki,* Arkadia (Nieborów) – fragment

Sylvan Barnet

„PRZEDZIWNE ZDARZENIA": NIEPRAWDOPODOBIEŃSTWO W *JAK WAM SIĘ PODOBA*

Dla widzów w czasach Szekspira, podobnie jak dla nas, musiało być oczywiste, iż jego komedie pełne są nieprawdopodobieństw. Krytycy starannie je odnotowali, lecz potraktowali pobłażliwie, jako nieistotne elementy nieco tylko psujące całość. Zapewne najwygodniej nie zwracać uwagi na nieprawdopodobieństwa. (...) U Szekspira „osoby działają i mówią powodowane tymi namiętnościami i zasadami, które poruszają wszystkie umysły i powodują ruch wszelkiego życia"; „jego prawdziwa wielkość ujawnia się nie we wspaniałości poszczególnych ustępów lecz w rozwoju fabuły i w treści dialogu"; „przedstawiał tylko to, co widział przed sobą"; „jego dramat jest zwierciadłem życia". (...) Nasze stulecie, w reakcji na podkreślanie przez dawniejszych krytyków ważności prawdopodobieństwa postaci, dość wcześnie wymyśliło odmienną teorię: (...) Szekspir dbał przede wszystkim o teatralną skuteczność scen, nie zaś o psychologiczne prawdopodobieństwo postaci w ciągu scen. (...) Pisząc o błyskawicznym zakochaniu się Celii i Olivera, można stwierdzić, iż ten „pośpiech... jest teatralnie konieczny". (...) Można jednak zapytać, dlaczego ten nieprawdopodobny pośpiech jest „teatralnie konieczny"; można też wskazać, iż nie jest większy niż pośpiech, z jakim zakochują się w sobie Rosalinda i Orlando – cała czwórka doświadcza miłości od pierwszego spojrzenia. O ile wymóg zakończenia sztuki tłumaczy fakt szybkiego zakochania się Celii i Olivera, to jak wytłumaczyć fakt szybkiego zakochania się Rosalindy i Orlanda, który ma miejsce w pierwszym akcie? (...) Nie sądzę, by jawne nieprawdopodobieństwa w sztukach były oczywistymi konwencjami, takimi, na przykład, jak niewidzialna czwarta ściana umożliwiająca nam oglądanie tego, co dzieje się w pokoju na scenie. Moim zdaniem te nieprawdopodobieństwa istotne są dla znaczenia sztuk, a przynajmniej dla znaczenia *Jak wam się podoba*. (...)

Pomimo łagodnej satyry na sielankowe życie i sielankową literaturę *Jak wam się podoba* rozgrywa się w świecie, gdzie oprócz słonecznego zegara Probierka *nie ma ani jednego zegara w lesie*. (...) Choć błędem byłoby twierdzenie, iż nic się tam nie dzieje, (...) nie ulega wątpliwości, iż postaci w Lesie Ardeńskim znajdują się jakby w stanie pewnego uśpienia, w oczekiwaniu na poprawę Olivera i Fryderyka nie potrzebują dokonywać wyborów i podejmować działania. Orlando pokonuje zapaśnika i (za radą Adama) ucieka, lecz znalazłszy się w Lesie Ardeńskim jest mało aktywny i dopiero pod koniec sztuki ratuje Olivera. Przypadek – lub Opatrzność – przywodzi go do dobrego księcia i do Rosalindy, która udziela mu niezbędnych wskazówek; ona sama działa niewiele, ponieważ jest w *świątecznym nastroju*, i dopiero pod koniec sztuki kontroluje rozwiązanie. Należy zauważyć, że chociaż w końcu jest mistrzynią ceremonii, w istocie nie dokonała wiele. (...) Nie aranżuje żadnych spotkań, a pod koniec piątego aktu, kontroluje bieg spraw tylko dlatego, że w końcu pierwszego aktu postanowiła przybrać męski strój. Nawet postanowienie opuszczenia dworu jest wymuszone przez jej wuja, a postanowienie przebrania się za mężczyznę to modyfikacja pomysłu Celii. O jej przypadkowym spotkaniu z Orlandem Celia powiada: *O cudownie, cudownie! O najcudowniejsze, najcudowniejsze! I jeszcze cudowniejsze! I ponad wszystkie wykrzykniki*. Opowieść Olivera o omdleniu „Ganimeda" Orlando opatruje uwagą, iż słyszał już o *większych dziwach*, mając na myśli szybkie zawiązanie się miłości pomiędzy Celią i Oliverem. Pod koniec sztuki Hymen powiada:

Hymn weselny zaśpiewajcie,
A wy się wzajem pytajcie,
By rozwiało się zdumienie,
Nim nastąpi zakończenie.

Rozum jednak nie zdoła rozwiać zdumienia wyjaśniając *jak to się zeszliśmy*, ponieważ nie ma wyjaśnienia, chyba że była w tym ręka Tego,

co żywi kruki,
A też o wróbla dba zapobiegliwie.

Orlando nie szukał ani dobrego księcia, ani Rosalindy, lecz spotkał oboje. Echa Ewangelii św. Łukasza i Psalmów, widoczne w nawiązaniu do kruka, oraz Ewangelii św. Łukasza, widoczne w

nawiązaniu do wróbla, wzmacnia jeszcze bezpośrednie nawiązanie do Opatrzności; w scenie końcowej Hymen dwukrotnie wspomina niebiosa mówiąc, że *wielkie w niebie wesele, / Gdy na ziemi spraw wiele / Rozstrzyga zgoda*. Jacques daje nam komiczną wersję zdumienia wywołanego przez cud, gdy spoglądając na pary Kochanków powiada: *Z pewnością zbliża się nowy potop i wszystkie te pary wejdą do arki*. (...) W *Jak wam się podoba* Hymen jest również częścią tego cudownego zdumienia kończącego sztukę. Tekst sztuki niczego nie wyjaśnia, toteż te przedstawienia, gdzie w jego roli występuje jeden z dworzan Księcia lub Corin, którego zdradza widoczna pod szatą tusza, wyraźnie lekceważą ten aspekt dramatu. Jak zaznaczyłem, Rosalinda niezbyt energicznie działa, lecz jednym z jej nielicznych działań jest tajemnicze sprowadzenie Hymenu. (...)

Wydaje się, że w *Jak wam się podoba* nagłe przemiany Rosalindy, Orlanda, Celii i Olivera sugerują takie zmiany osobowości jak w *Metamorfozach* Owidiusza. (...) Ten trop prowadzi nas do nawrócenia Olivera, ponieważ nie tylko zakochuje się on w Celii, ale także wyzbywa się nienawiści do Orlanda, która powodowała nim, gdy powiedział w pierwszym akcie: *Bo dusza moja – sam nie wiem, czemu – niczego tak wielką nie otacza nienawiścią jak jego*. (...) Teraz nagle Oliver staje się innym człowiekiem. Zapytany przez Celię, czy *to ty godziłeś wciąż na jego życie*, Oliver odpowiada:

> *Ja. Jednak nie ja. Nie wstydzę się wcale*
> *Rzec wam, kim byłem, gdy ma smak najsłodszy*
> *Moja przemiana i to, czym dziś jestem.*

Oliver otwarcie mówi o swym nawróceniu – przemianie, a opisywane przez niego doświadczenie wyraźnie nawiązuje do nawrócenia religijnego, całkowicie przekształcającego osobowość, jak w przypadku Pawła przemienionego na drodze do Damaszku. Podobnie jak Paweł, który najpierw prześladował Chrystusa, by w końcu całkowicie mu się poddać, Oliver, który prześladował Orlanda, w końcu przekazuje mu *wszystkie dochody starego sir Rolanda*. Rozważamy jeszcze dwie inne analogie biblijne. Po pierwsze, Orlando nie stosuje *lex talionis* i odpowiada dobrem na zło. Jego działanie nie jest mechaniczną odpowiedzią na działania Olivera lecz aktem bezmiernej miłości. Po drugie, na początku sztuki Orlando wspomina przypowieść o synu marnotrawnym, słusznie zaprzeczając, by to on był synem marnotrawnym.

Claude Lorrain *Południe* – fragment

Przypowieść dotyczy jednak dwóch braci, zaś Oliver w pierwszej części sztuki objawia nikczemność drugiego brata, który w przypowieści stroni od uroczystości na cześć powrotu brata marnotrawnego. W ostatnich dwóch aktach obserwujemy, jak ten nieczuły brat się nawraca i bierze udział w uroczystościach; jego przemianę potwierdza doświadczenie miłości, które również wymaga nagięcia dawnej osobowości i pozwala inaczej postrzegać własne doznania. Oliver dostaje w nagrodę Celię, więc choć krótko pracował w winnicy, otrzymał pełną zapłatę.

Zauważyć należy, że Szekspir nie potrzebował nawrócenia Olivera do zakończenia sztuki. Mógł on trwać w swej nienawiści, a rozprawić by się z nim można w nie napisanym szóstym akcie, jak z Don Juanem w *Wiele hałasu o nic*. Nawrócenie Olivera nie jest też konieczne, by zapewnić męża dla Celii, ponieważ do tego celu mógłby posłużyć jeden z „umiłowanych panów" Księcia Seniora. Również Fryderyka można było pojmać i usunąć ze sceny. Szekspir jednak przedstawił nam inną fabułę, co zapewne ma czemuś służyć, a nie jest tylko rezultatem niedbalstwa i niechlujstwa.

Nawrócenie Fryderyka przez „świętego starca" stanowi ostatnie ogniwo w ciągu nieprawdopodobnych zdarzeń, co wskazuje na istnienie dobrotliwej Opatrzności. w *Jak wam się podoba* spotykamy liczne wzmianki o Opatrzności – o niektórych wspominaliśmy tutaj. Jednakże to raczej w dziwnych zdarzeniach niż pośrednich wzmiankach dialogu ujawnia się najwyraźniej owa „wyższa siła". (...) Na początku sztuki, w uwagach o nieobliczalności Fryderyka oraz w wyznaniu Olivera, że jego nienawiść ma niewyjaśnione przyczyny, Szekspir sugeruje, iż osobowości czarnych charakterów są niestabilne, a zatem mają tendencję do nagłej zmiany lub poprawy. Można dodać, iż melancholijny Jacques – którego melancholia nie ma wyraźnej przyczyny, nie jest bowiem melancholią uczonego, ani muzyka, dworzanina, żołnierza, prawnika ani wędrowca – jest podobną postacią, zagadkową, bowiem przyczyny jego postępowania są niejasne. (...) W oświadczeniu Jacquesa, iż ma nadzieję nauczyć się wiele od nawróconego, można dosłyszeć echo utraconej wiary w życie. (...) Sztuka sugeruje, iż jego rozczarowanie rzeczywistością może prowadzić do nawrócenia podobnego do tego, jakiego doświadczyli Fryderyk, Oliver czy kochankowie. (...)

W komedii zdarzają się rzeczy absurdalne. Jak wskazuje etymologia, niedorzeczność zakłada zburzenie naturalnego porządku, pognębienie wyniosłych, a nawrócenia które

Claude Lorrain *Krajobraz z tańczącymi postaciami* – fragment

omawialiśmy, mają cechy nienaturalne, niewiarygodne. Należy też zauważyć, iż choć w ostatnim akcie *Jak wam się podoba* niektóre główne postaci powracają na dwór, z którego je wygnano, to, co widzimy na końcu, bardzo się różni od sytuacji w akcie pierwszym. Towarzystwo dworskie na końcu różni się od towarzystwa dworskiego w akcie pierwszym, kiedy rządził kapryśny uzurpator i gdzie łamano żebra. (...) Na końcu następuje powrót na dwór, któremu przewodzi teraz prawowity książę i gdzie przebywają teraz odmienieni przez miłość Rosalinda i Orlando. Nie będzie tam jednak dwóch dawnych dworzan, Fryderyka i Olivera, którzy doświadczyli największej przemiany; choć Książę Senior jest władcą znacznego miasta, ich obu pociąga wyższe miasto, zaś Jacques wyraźnie to sobie uświadamia. Zatem sielankowy świat Szekspira w *Jak wam się podoba* jest nie tylko miejscem, gdzie niewinność osiąga się poprzez ucieczkę od ludzi, wstrzemięźliwość i samowystarczalność, jak zwykle w literaturze sielankowej; jest to również miejsce, gdzie niewinność osiąga się poprzez nawrócenie, a Fryderyk i Oliver osiągają ją poprzez pewną dozę umartwienia.

Na początku sztuki Jacques określa jako *pełną zdarzeń, przedziwną kronikę* nieszczęsną drogę człowieka przez siedem dość zwyczajnych etapów życiowych; w ostatnim akcie, gdy konflikty zostają cudownie rozwiązane dzięki nieprawdopodobnym, choć nie powierzchownym czy bezsensownym, przemianom, Hymen słusznie mówi o *przedziwnych zdarzeniach*. Gdyby Szekspir chciał napisać bardziej prawdopodobną sztukę, wystarczyło tylko wierniej trzymać się wzorca literackiego. Najwyraźniej jednak dołożył starań, by uczynić sztukę nieprawdopodobną, a zatem nie możemy, powołując się na naszą świadomość konwencji czy wyrozumiałość dla okazjonalnych usterek, uznać fabułę *Jak wam się podoba* za nieistotną czy też przyjąć, iż komedia ta dotyczy spraw mniej dziwnych niż *przedziwne zdarzenia*.

fragmenty książki
Shakespeare: "Much Ado About Nothing" and "As You Like It"
MACMILLAN, London 1992

tłumaczenie Jadwiga Piątkowska

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków
Dyrektor Naczelny i Artystyczny
tel. 21 29 77
Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych
tel. 21 33 53
Sekretariat
tel. 21 29 77, 21 33 53
fax 21 33 53
telex 32 64 83 stary pl
Duża Scena
ul. Jagiellońska 1
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21
kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 21 19 95, 21 19 98
Mała Scena
ul. Sławkowska 14
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
Sala im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
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
Organizacja Widowni
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 9^{00} – 17^{00}
– w soboty 9^{00} – 14^{00}
tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
Muzeum Starego Teatru
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Redakcja programu:
Maryla Zielińska
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski
Skład komputerowy:
Piotr Kołodziej

Druk: DEKA Kraków, tel. 55 19 06

Sezon teatralny 1993/94
realizowany jest przy współpracy:

RZECZPOSPOLITA

OPTIMUS

DEKA Kraków

SPOŁECZNY KOMITET ODNOWY ZABYTKÓW KRAKOWA

Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej

Fundacja Muzyki i Baletu

PRO HELVETIA
Schweizer Kulturstiftung

STARY TEATR KRAKÓW

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

William Shakespeare

JAK WAM SIĘ PODOBA

(AS YOU LIKE IT)

przekład: Maciej Słomczyński

Dramatis Personae

KSIĄŻĘ SENIOR, żyjący na wygnaniu.	Jerzy Radziwiłowicz
KSIĄŻĘ FRYDERYK, jego brat, który zagarnął rządy w państwie.	Zygmunt Józefczak
AMIENS	Marek Litewka
JACQUES	Krzysztof Globisz
PANOWIE, towarzyszący wygnanemu Księciu.	Edward Dobrzański, Tadeusz Jurasz, Jan Krzyżanowski, Jan Monczka, Krzysztof Stawowy
LE BEAU, dworzanin księcia Fryderyka.	Andrzej Kozak
KAROL, zapaśnik księcia Fryderyka.	Jerzy Grałek
OLIVER, JACQUES, ORLANDO — synowie sir Rowlanda de Boys.	Jacek Poniedziałek, Stanisław Mucha, Szymon Kuśmider
ADAM, sługa Olivera.	Jerzy Nowak
PROBIEREK, nadworny błazen książęcy.	Jerzy Święch
CORIN, SILVIUS — pasterze w Lesie Ardeńskim.	Leszek Świgoń, Jacek Romanowski
WILLIAM, wieśniak zakochany w Audrey.	Piotr Cyrwus
Osoba występująca jako HYMEN.	***
MR MARTEXT.	Jan Güntner
ROSALINDA, córka Księcia Seniora.	Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
CELIA, córka Księcia Fryderyka.	Anna Radwan
FEBE, pasterka.	Beata Fudalej
AUDREY, wiejska dziewczyna.	Magda Jarosz

REŻYSERIA

Tadeusz Bradecki

SCENOGRAFIA

Urszula Kenar

MUZYKA

Stanisław Radwan

Asystent reżysera: Jan Krzyżanowski

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

Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik Muzyczny Mieczysław Mejza

inspicjent	*Zbigniew Kaleta*
sufler	*Marta Baster*
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	*Anna Kammer, Andrzej Starzyk*
koordynacja pracy artystycznej	*Małgorzata Piotrowska-Jarosz, Urszula Więcek*

Ze zbiorów Działu Dokumentacji ZG ZASP

!!! PREMIERA NA DUŻEJ SCENIE DNIA 12 GRUDNIA 1993 ROKU !!!

Giorgione, *Koncert sielski*

D. J. Palmer

KONCEPT GRY W *JAK WAM SIĘ PODOBA*

Fabuła w *Jak wam się podoba* ogranicza się do tego, by wyprawić główne postaci do Lasu Ardeńskiego, a potem sprowadzić je z powrotem na dwór. Gdy znajdują się one w lesie, narracja fabularna właściwie ustaje. Na przykład Rosalinda nie potrzebuje męskiego przebrania od chwili, gdy odnajduje ojca, w poszukiwaniu którego tam przybyła, szukając zresztą również Orlanda; mimo to zwleka jak może najdłużej z ujawnieniem, kim jest naprawdę. Podobnie jak inni mieszkańcy Ardenu spędza czas na grach, choć wydaje się, iż nie ma na co czekać. Można by określić istotę tej komedii jako przedstawienie naturalnej ludzkiej skłonności do gry. (...)
Nim dotrzemy do Lasu Ardeńskiego, (...) zapoznajemy się nieco z istotą gry i z dwuznacznymi relacjami pomiędzy fikcją i rzeczywistością, grą i prawdą, szaleństwem i mądrością. Odmienne typy rozrywki przedstawione w pierwszych dwóch scenach odzwierciedlają społeczeństwo podzielone nienawiścią: Książę Senior i jego towarzysze zamieniają swe wygnanie w udawane życie w braterstwie, zapasy pomiędzy Karolem i Orlandem są odbiciem wrogości pomiędzy braćmi, a potyczki słowne Celii i Rosalindy z Probierkiem są kpiną z przeciwności losu (*Natura dała nam rozum by drwić z Fortuny*, powiada Celia). Gra może być cywilizującym bodźcem zmierzającym do stworzenia lepszego świata lub sposobem wyzwolenia energii przytłumionej przez ucywilizowane życie. W świecie sprowadzonym do barbarzyństwa, gdzie przemoc i okrucieństwo są na porządku dziennym, niewiele pozostaje miejsca na grę: zapasy stają się morderczym spiskiem, a błaznowi nakazuje się milczenie. Zapasy są dość prymitywną formą sportu (*Czy ktoś jeszcze przepada za łamaniem żeber?* pyta Rosalinda, która powodowana przewrotnym humorem postanawia pozostać i przyglądać się sportowi niestosownemu dla dam). Odzwierciedlając degradację dworskich gustów i wartości pod rządami Fryderyka, sport ten wskazuje jednak na element zrytualizowanego konfliktu w potyczkach słownych i żartobliwych igraszkach. Również opisywane przez Karola sielankowe życie Księcia Seniora w Lesie Ardeńskim wykazuje cechy zarówno prymitywne jak i ucywilizowane. Jeśli poezja i dramat są formami gry, to Szekspir także prowadzi grę ze swą sztuką w *Jak wam się podoba*. Jego krytyczna inteligencja i twórcza wyobraźnia pozostają w idealnej równowadze, gdy on bawi się stylem poprzez parodię i burleskę, przedstawiając ardeńskie rozrywki jako prymitywne odpowiedniki ducha komedii. Sam las, jak się nam o tym kilkakrotnie przypomina stanowi dosłownie i w przenośni *ten tak powszechny i rozległy teatr*, drewniany krąg, który nas wciąga, niczym głupców, na wezwanie *Ducdame* i *samotną jaskinię*, którą opuszczamy, gdy kończy się komedia. (...)
Gra w Lesie Ardeńskim przybiera postać ciągu spotkań, które wydają się przypadkowe, bowiem zawieszenie procesu narracji daje poczucie bezczasowości. Sceny następują po sobie jedna po drugiej, doświadczamy jednak wrażenia ich równoczesności, gdy przenosimy się z *jednej części lasu* do *innej części lasu*, według określeń nadanych przez osiemnastowiecznych redaktorów tekstu. W Lesie Ardeńskim istotnie nie ma się poczucia odmienności różnych miejsc; choć logika wskazuje, iż obozowisko Księcia, chatka Rosalindy i miejsce spotkań Probierka i Audrey znajdują się w pewnej odległości od siebie, konwencja teatru elżbietańskiego wymaga dla nich jedynie leśnej scenerii. Poczucie błądzenia po lesie ścieżkami, które się nieoczekiwanie przecinają, oraz wynikającego stąd rozchwiania schematu czasowego stanowi ważny element dla świadomości wyzwolenia istotnego dla swobodnego uprawiania gry. (...)
Ze wszystkich gier miłosnych uprawianych w lesie najbardziej wyrafinowaną i obosieczną grą jest udawanie Rosalindy przed Orlandem. Jest dwuznaczne, Rosalinda bowiem występuje jako trzy osoby: jako ona sama, jako Ganimed i jako Ganimed udający Rosalindę. Czasem trudno powiedzieć, czyim głosem przemawia. Ganimed jest odwróceniem prawdziwej osobowości Rosalindy zarówno pod względem płci, jak i dlatego, że jest wrogiem miłości. (...)
Jako swobodna i żartobliwa gra, z naciskiem na zabawę raczej niż na poszukiwanie prawdy, dowcip Rosalindy przypomina drażniący chłód drwin Probierka, a jej przebranie stanowi odmianę szaty błazeńskiej. Ponieważ jednak wiemy, *jak wiele sążni w głąb sięga* jej miłość, sceptycyzm, z jakim traktuje miłosne uniesienie, bliski jest melancholijnemu rozczarowaniu Jacquesa. (...)
Dowcip Rosalindy czasem każe nam wątpić, w jakiej mierze wierzy ona w to, co mówi. Czasem dowcip ją ponosi: *Im mądrzejsza tym przebieglejsza. My, którzy mamy piękny dowcip, musimy ponosić wielką odpowiedzialność. Bo musimy żartować, nie możemy się powstrzymać.* Jej przebranie nie oznacza tylko przyjęcia innej osobowości, lecz powoduje wyzwolenie i ekspansję jej prawdziwej istoty, pozwalając na to, czego nie dopuściłaby jej kobieca skromność i poczucie przyzwoitości. Jej gra z Orlandem stanowi lekcję świadomości dla nich obojga, próbę zmierzenia się z czekającymi ich w przyszłości trudnościami. Jeśli jest okrutna, by się w końcu okazać łaskawą, to przecież nie ulega wątpliwości, że podoba jej się ta zabawa i że zachowuje się w niej tak kapryśnie jak *ten paskudny bękart Wenery, poczęty z myśli, spłodzony w nagłym wybuchu namiętności i zrodzony w szale; ten ślepy młody nicpoń*. Prawdy wypowiadane żartem wyszydzają nie tylko semantyczne iluzje lecz również uciążliwą rzeczywistość. O ile miłość ma granice, ma je także świat dowcipu Rosalindy. Przypuszczalnie chciałaby ona przedłużać grę w nieskończoność, lecz Orlando, dowiedziawszy się, że jego brat i Celia zaręczyli się bez zwyczajowych zalotów, nie wykazuje dalszego zainteresowania udawaniem, ponieważ wie, *jak gorzką jest rzeczą oglądanie szczęścia oczyma drugiego człowieka*. Gra musi się skończyć, gdy nie może on *żyć dłużej jej* [Rosalindy] *wyobrażeniem*.

fragmenty książki
Shakespeare: "Much Ado About Nothing" and "As You Like It"
MACMILLAN, London 1992
tłumaczenie Jadwiga Piątkowska