

# SHAKESPEARE

EDYCJA KRYTYCZNA

Kupiec wenecki

w przekładzie  
Piotra Kamińskiego



WILLIAM SHAKESPEARE ■ Kupiec wenecki

Wydawnictwa  
Uniwersytetu  
Warszawskiego



# William SHAKESPEARE

Kupiec wenecki

**w przekładzie**

**Piotra Kamińskiego**

Wstęp i komentarz

Anna Cetera-Włodarczyk



## SPIS TREŚCI

|     |                                              |
|-----|----------------------------------------------|
| 7   | WSTĘP                                        |
|     | <i>Kupiec wenecki</i> , czyli Żyd ma, Żyd da |
| 59  | KUPIEC WENECKI                               |
|     | KOMENTARZ                                    |
| 203 | Data powstania i źródła                      |
| 216 | Wczesna recepcja dramatu                     |
| 238 | Uwagi o redakcji oryginału i przekładzie     |
|     | ANEKS                                        |
| 253 | Polskie przekłady <i>Kupca weneckiego</i>    |
| 255 | Literatura krytyczna                         |
| 258 | <i>Kupiec wenecki</i> na polskiej scenie     |
| 261 | INDEKS NAZWISK                               |



**Wstep**



## KUPIEC WENECKI, CZYLI ŻYD MA, ŻYD DA

LEONARDO: Ktoś padł pod mostem... przy nim jakiś kwit...  
Zastawmy go, to trup!

GRATIANO: To Szylok żyd!<sup>1</sup>

W *Kupcu weneckim* Shakespeare'a nikt nie porzuca martwego Shylocka pod mostem. Trudno też wypatrzeć Leonarda: sługa o tym imieniu przemyka przez scenę tylko raz, rzucając raptem dwie krótkie kwestie. Jego imię wpada jednak w ucho w odróżnieniu od, dajmy na to, zaprzyjaźnionego tria: Salanio, Salarino i Salenzo, którzy mylą się wszystkim, nie wyłączając Shakespeare'a. *Lichwiarz* – bo tak brzmi tytuł polskiej przeróbki z 1861 roku – składa się z trzech aktów i rozgrywa w trzy dni. Przekład wyszedł spod pióra tłumacza, którego sława dawno przeminęła, mimo że – jak pisano w przedmowie – działał z rozmachem, bo „Szylok w Polsce to ważne zadanie społeczne, do którego rozwiązania niepodległość narodowa nieodbicie (sic!) jest potrzebną”<sup>2</sup>. U Shakespeare'a rozpacz nigdy nie powala Shylocka na kolana; jego lament jest przejmujący, lecz w dużej mierze pozasceniczny. Żyd, jak opisują świadkowie, biega po ulicach Wenecji, pomstuje i zawodzi, ale wraca do domu, zawsze o własnych siłach, miotany tym samym gniewnym żalem. Nikt też ani przez chwilę nie sądzi, że Shylock umarł. W finale jego obecność jest zbędna i zastępuje

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Lichwiarz (Kupiec wenecki)*, przeł. Krystyn Ostrowski, Paryż 1868, s. 26 (wyd. I: Kraków 1861).

<sup>2</sup> Lucjan Siemieński, *Przedślowo*, w: ibidem, s. I.

ją rekwizyt, jakim jest należycie spisana ostatnia wola. Jeśli Shylock rzeczywiście skonał, Shakespeare pomija to milczeniem, a komedię kończy weselem. Tej właśnie wersji przez wieki trzyma się teatr: staremu kutwie należy się nauczka, a młodemu – długie i szczęśliwe życie.

Po drugiej wojnie światowej nikt i nic nie potrafi już skierować fabuły *Kupca weneckiego* na tory komediowe. Dla jednych dramat ten staje się okazją do zbiorowej ekspiacji, dla innych – lekturą niewygodną, dręczącą, więc pomijaną. W polskim teatrze powojennym, jeszcze w XXI wieku, Shylock wzbudza znajomy odruch ucieczki: „Zostawmy go, to trup!”<sup>3</sup>. Skąd taka ostrożność? Według średniowiecznych polskich praw kto w nocy nie przyszedł z pomocą wołającemu o ratunek Żydowi, podlegał karze grzywny, co pośrednio dowodzi, że gwałty były częste, a reakcje miejscowych – raczej powściągliwe<sup>4</sup>. Z oczywistych względów Shakespeare nie był ani znawcą, ani tym bardziej kronikarzem

<sup>3</sup> W latach 1945–2013 doszło jedynie do dziewięciu realizacji *Kupca weneckiego* (dla porównania *Hamleta* wystawiono ponad sto razy, *Wieczór Trzech Króli* – ponad osiemdziesiąt, a *Opowieść zimową* – ponad dwadzieścia razy). W 2014 roku odbyły się jednak aż trzy premiery tej sztuki, jak również polska prapremiera opery *Kupiec wenecki* z muzyką Andrzeja Czajkowskiego. Por. też obszernie omówienie światowej recepcji teatralnej *Kupca weneckiego* przez Johna W. Mahona *The Fortunes of The Merchant of Venice from 1596 to 2001*, w: John W. Mahon, Ellen Macleod Mahon (red.), *The Merchant of Venice: New Critical Essays*, New York 2002, s. 1–94.

<sup>4</sup> Por. zapis przywileju kaliskiego nadanego Żydom przez Bolesława Pobożnego w 1264 r.; *Statut Kaliski: enluminé et orné de nombreuses miniatures*, oprac. Artur Szyk, München 1932.

żydowskiej diaspory, jednak kontynentalna recepcja *Kupca weneckiego* uchodzi za jedyny w swym rodzaju przyczynek do historii Żydów w Europie. Kolejne odczytania utworu odsłaniają mechanizm wykluczenia bez względu na to, czy wzmacniają, czy kontestują wzgardę. W ten sposób szesnastowieczna komedia pozostaje lustrem i matrycą nowożytnego anty- i filosemityzmu.

Kto jest prawdziwym bohaterem *Kupca weneckiego*? Porcja – przebrana za prawnika, który ma rozstrzygnąć kluczowy spór dramatu – wchodząc na salę sądową, nie odróżnia stron: „Który z nich dwóch to Żyd, a który kupiec?” (IV 1.171). Wiele współczesnych interpretacji eksponuje ten moment, delektuje się nim teatr: Shylock jest obcy, inny, dźwiga potężny bagaż stygmatyzacji z wielu epok i miejsc, a zarazem jest całkowicie nierozpoznawalny. On sam wygłasza najbardziej poruszający antyrasistowski manifest w sztuce:

A czy to Żyd nie ma oczu? Czy nie ma Żyd rąk i nóg, ciała i trzewi, serca, zmysłów, namiętności? To samo jedzenie go żywi, ten sam nóż go rani, dręczą te same choroby, leczą te same lekarstwa, ta sama zima mrozi, to samo lato pali, co chrześcijanina. (III 1.53–58).

Choć po stronie Shylocka stoi anatomia i genetyka, dezorientacja Porcji najsilniej dowodzi słuszności jego tyrady: Żyd i nie-Żyd wyglądają tak samo. Z historycznego punktu widzenia pytanie Porcji jest jednak absurdał. Czy dziewczyna udaje? Nie widziała Żyda? W 1215 roku papież Innocenty III polecił Żydom i Saracenom we wszystkich krajach chrześcijańskich odróżniać się ubiorem: kolorem, krojem, żółtą

odznaką<sup>5</sup>. W XVI wieku wenecki Żyd nosi czerwoną czapkę; Żyd na Wyspach, zanim go wygnano, ma naszyte na piersi dwa żółte prostokąty – wielkie jak dziesięć przykazań. Polski Żyd nosi się na czarno, ma chałat, jarmułkę, pejsy. Dlaczego Porcja go nie rozpoznaje? W cokolwiek ubrany, przed weneckim sądem Shylock gra z kupcem Antoniem jak równy z równym, więcej – dominuje scenę. W czwartym akcie odzywa się blisko cztery razy częściej od Antonia i mówi dwa razy więcej od niego. Jest skupiony, precyzyjny, czujny i całkowicie osamotniony. Uniwersalizującą wymowę konfrontacji wzmacnia przedziwne zniknięcie jego imienia z tekstu. Zaprzysięgły wróg zacnego Antonia jest teraz bezimien-ny i pozbawiony osobistej historii. Porcja zwraca się do niego niemal wyłącznie jako do Żyda, podobnie czynią Doża i inni. W kulminacyjnym momencie Shylock jest już tylko cudzoziemcem, który godził na życie Wene-  
cjana; wielowiekowe sąsiedztwo nie zmienia obcych w swoich. „Czy przyszedł już Antonio?” (IV 1.1), dopytuje się troskliwie Doża i dorzuca oschle: „Niech ktoś zawezwie Żyda przed trybunał” (IV 1.13). Głosem ludu jest Gracjano, i to on najgłośniej świętuje wyrok: „Żydzie! / Mam cię nareszcie w rękę, psie niewierny!” (IV 1.329–330). Nawet jeśli do weneckiego trybunału przyszedł Shylock, osądzono plemię.  
Trzy postaci z dramatów Shakespeare’a – Otello, Kaliban oraz Shylock – rozniecają emocje i spory wykraczające

---

<sup>5</sup> W średniowiecznej Europie różnorodne oznaczenia nosiło wiele grup społecznych, między innymi we Francji niewypłacalnym dłużnikom nakazywano wkładanie zielonego czepek. Por. François de Fontette, *Historia antysemityzmu*, przeł. Maria Mendychowska, Mieczysław Mendychowski, Wrocław 1991, s. 69.

daleko poza kontekst literacki. Interpretacje, spektakle, a nawet przekłady nigdy nie są w tym wypadku neutralne, ponieważ wszystkie mogą otwierać lub goić rany zadane przez ksenofobię. O ile historie Otella i Kalibana rozgrywają się gdzieś na obrzeżach Europy, na styku ras i cywilizacji, o tyle opowieść o Shylocku umieszczona jest w centrum kontynentu, w sercu renesansowych Włoch, u zarania epoki nowożytnej. Shakespeare'owski Otello jest przybyszem, Kaliban – autochtonem, natomiast Shylock to towarzysz nieodłączny, konieczny, stary jak Genesis. W XIX wieku *Kupiec wenecki*, nie tylko w Polsce, należy do najczęściej grywanych sztuk. Prawie wszędzie wenecki lichwiarz nabiera cech lokalnych, jednocześnie powielając karykaturalny standard (por. s. 232–233). Shylock jest przygarbiony, ma haczykowaty nos i rozwiany włos patriarchów. Z iskrą w oku i mimiką arlekina chytrze skrada się albo ukrywa w cieniu, gdzie knuje i złorzeczy. Jest postacią szyderczo mimetyczną, przerysowaną, częściej groźną niż śmieszną, choć bywa również dumny i tragiczny w swym ojcowskim cierpieniu. *Kupiec wenecki* – z poprawkami, bez wątku Jessiki albo z Jessiką jako przybraną córką Shylocka – bije rekordy wystawień w faszystowskich Niemczech<sup>6</sup>. Dopiero po

---

<sup>6</sup> Por. Zeno Ackermann, *Shakespearean Negotiations in the Perpetrator Society: German Productions of The Merchant of Venice during the Second World War*, w: Irena R. Makaryk, Marissa McHugh (red.), *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, Toronto 2012, s. 35–62, a także omówienia późniejszej recepcji: Zeno Ackermann, Sabine Schülting, *Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*, „Conditio Judaica” 2011, t. 78.

Zagładzie zapada cisza. Nawet Jan Kott wstrzymuje pióro: w *Szekspirze współczesnym* (1965) o *Kupcu* pisze tylko raz, *en passant*, wymieniając go wśród kilku sztuk o powszechności „pożądania, której nie sposób ani zatrzymać, ani ograniczyć do jednej płci”<sup>7</sup>. Dwudziestowieczną historię *Kupca weneckiego* domyka Roman Polański w *Pianiście* (2002), sakralizując tekst i ofiarę przemocy<sup>8</sup>. Lament Shylocka rozbrzmiewa na Umschlagplatzu (por. s. 237–238) jako metonimia głosów ginących, a weneckie Ghetto Nuovo – wyspa, której Shakespeare nie widział i której nazwy zapewne nie znał – przybiera kształt warszawskiego getta, z rampą Treblinki w domyśle. „Holocaust Żydów zabił dla sceny polskiej Shylocka” – stwierdza emfaticznie współczesny krytyk<sup>9</sup>. „Jeżeli dziś bohaterem jest Żyd, to musi być dobry, a jeżeli jest zły, to czy go można brutalnie potraktować?” – pyta retorycznie reżyser, jeden z nielicznych, którzy już w postkomunistycznej

<sup>7</sup> Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 296.

<sup>8</sup> Istnieją również inne utwory, których geneza lub treść wiążą historię warszawskiego getta z *Kupcem weneckim* Shakespeare’a. Chodzi m.in. o operę Andrzeja Czajkowskiego (1935–1982) *Kupiec wenecki* (prawykonanie w Bregencji w 2013 r.) i wystawioną w 1941 r. w Tel Awiwie niepublikowaną sztukę Romana Brandstaettera *Kupiec warszawski*. Związki *Kupca weneckiego* i *Pianisty* omawiam w „Retouching: Shakespeare and Cinematic War Narratives”, w: Martin Prochazka i in. (red.), *Renaissance Shakespeare / Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*, Newark 2014, s. 325–334.

<sup>9</sup> Jan Ciechowicz, *Żydzi i chrześcijanie, czyli o Kupcu weneckim*, w: Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski (red.), *Od Shakespeare’a do Szekspira*, Gdańsk 1993, s. 207. O współczesnej polskiej recepcji *Kupca* pisze też Krystyna Duniec – *Sposoby na Shylocka*, „Dialog” 2008, nr 9, s. 38–52.

Polsce odważyli się wystawić *Kupca*<sup>10</sup>. Trudno sobie wyobrazić, aby w Europie sztuka ta stała się kiedykolwiek na powrót komedią romantyczną. Niewykluczone zresztą, że od początku cechowała ją drażniąca niespójność: nerw tragiczny wpuszczony w miąższość baśniowy romans. We współczesnym teatrze, argumentują znawcy, *Kupiec wenecki* może zaistnieć tylko dzięki wielkiej kreacji aktorskiej Shylocka, ale wtedy wewnętrzne pęknięcie dramatu pogłębia się<sup>11</sup>, czyniąc z części fabuły studium antysemityzmu – doktryny opisanej po raz pierwszy trzysta lat po Shakespearze.

Czytany przez pryzmat własnej epoki *Kupiec wenecki* wymyka się tak jednoznacznym kwalifikacjom. Na pierwszy plan wysuwa się kwestia rywalizacji z Christopherem Marlowe’em, którego słynny i wielokrotnie wznawiany *Żyd z Malty* stał się inspiracją dla twórcy *Kupca* (podobnie jak *Edward II* dla *Ryszarda II*, a *Tragiczna historia doktora Fausta* dla *Burzy*) (por. s. 212–214). Jednak gdy sztuka Marlowe’a drapieżnie dramatyzuje wywiedzioną ze średniowiecznych legend niegodziwość Żyda Barabasza, truciciela i podpalacza, akcja *Kupca* rozgrywa się w świecie współczesnym Shakespeare’owi, w Europie wielkich zamorskich interesów i związanych z nimi fantastycznych możliwości handlowych. W tym sensie *Kupiec wenecki* jawi się jako dramat o schyłku feudalizmu i rosnącym znaczeniu kredytu – będącym czymś zupełnie innym niż miłosierna pożyczka udzielana potrzebującym. Różnicę tę znali już starożytni Rzymianie, ale oni,

<sup>10</sup> *Shakespeare i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Warszawa 2007, s. 64.

<sup>11</sup> Andrzej Żurowski, *Czytając Szekspira*, Łódź 1996, s. 90.

choć swych *feneratores* nie lubili, nie kojarzyli ich z żadną nacją<sup>12</sup>. Antyczni lichwiarze, podobnie jak poborcy podatków i komornicy, bywali bezwzględni i chciwi, wciąż jednak wolni od infamii, jaką pożyczających na procent – zwykle Żydów – obłożyło chrześcijaństwo. U zarania nowożytności uświęcona etyka biznesu coraz bardziej ugina się pod presją rozkwitającego handlu. Zamorskie inwestycje są drogie i ryzykowne, kupcy pożyczają, aby zyskać, a nie – przeżyć. Śmiertelna nienawiść między Shylockiem i Antoniem pośrednio dowodzi, jak trudne stało się wywikłanie problematyki pieniądza z teologii i rasowych uprzedzeń. O czym byłby *Kupiec wenecki*, gdyby Shakespeare uczynił Shylocka Holendrem, Duńczykiem, Szkotem? W gruncie rzeczy problematyczna jest też żydowskość Shylocka, o co emfaticznie upomina się Harold Bloom, zawężając dyskusję do kwestii literackich. Shylock Shakespeare’a, argumentuje krytyk, jest w zamyśle purytański, Barabas – makiaweliczny, ale żaden, na miły Bóg, nie jest typowym Żydem<sup>13</sup>. Stworzona przez protestanckiego dramaturga dla protestanckiej publiczności postać to jedynie figura Żyda. W pewnym sensie Shylock jest jak Golem – ulepiony z uprzedzeń olbrzym, z którym europejska krytyka uparcie dialoguje, bez żadnego związku ze sposobem, w jaki Żydzi postrzegają samych siebie.

<sup>12</sup> Por. Aldona Jurewicz i in., *Rzymskie prawo publiczne. Wybrane zagadnienia*, Olsztyn 2011, s. 230–231.

<sup>13</sup> Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998, s. 173. Por. oryginał: „All that Shylock and Barabas have in common is that both are supposed to be not Jews, but *the Jew*” [Shylocka i Barabasa łączy jedynie to, że obu nie uważa się za jakichś tam Żydów, ale za typowego Żyda].

Ile o Żydach wiedział Shakespeare? *Kupiec wenecki* powstał w kraju, w którym od dawna nie było synagog<sup>14</sup>. W 1290 roku Edward I, zwany Młotem na Szkotów, z właściwą sobie bezwzględnością rozprawił się z Żydami na Wyspach: wygnał wszystkich z dnia na dzień jednym edyktem (por. s. 226–227). Tym samym angielski Żyd wypadł z tygla, w którym mieszała się normańska arystokracja, Anglosasi i niedobitki Celtów, pozostawiając po sobie jedynie kuriozalny ślad w hagiograficznych fantazjach o rytualnych mordach chrześcijańskich dzieci. W następstwie edyktu kilkanaście tysięcy Żydów opuściło Wyspy i osiedliło się między innymi na wschodnich krańcach kontynentu, gdzie wsparli krzepnącą gospodarkę Piastów i zasiedlili spustoszone przez Mongołów ziemie. Tam złote czasy Żydów nastały za rządów Kazimierza Wielkiego, od kiedy datuje się mityczny wschodni *paradisus Judeorum*. Z kolei na Wyspy Żydzi wrócili dopiero w 1656 roku, kiedy średniowieczny zakaz zniósł Oliver Cromwell. Tej historycznej wyrwie w doświadczeniach Shakespeare'a część krytyki przeciwstawia tezę zgola odmienną, lokując dramatopisarza w samym centrum wydarzeń związanych z procesem i egzekucją Ruya Lopeza, portugalskiego Żyda i lekarza Elżbiety I, oskarżonego o spisek na jej życie (por. s. 219–224). Ojciec Lopeza był również nadwornym lekarzem króla Portugalii, ale represje zmusiły go najpierw do przyjęcia chrześcijaństwa, a potem do emigracji. W nowym kraju

<sup>14</sup> „Synagogą szatana” nazywali purytanie elżbietańskie teatry publiczne, z czasem doprowadzając zresztą do zaniechania przedstawień, por. Kent T. Van der Berg, *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*, Newark 1985, s. 29.

jego syn dotarł na same szczyty kariery dworskiej i – na swoje nieszczęście – szpiegowskiej. Na polecenie sir Francisa Walsinghama, w gorących latach wojny z Hiszpanią, Lopez prowadził podwójną grę: na pozór agent Madrytu, w rzeczywistości śledził hiszpańską siatkę w Londynie. Do dziś nie wiadomo, czy zgubiła go chciwość, niefrasobliwość, czy też padł ofiarą walki dworskich koterii. Mimo głośnych haseł o podłości Hiszpanów i czarnej niewdzięczności przybłądy kulisy sprawy zarówno wtedy, jak i teraz były i pozostają niejasne. Skazanego w 1594 roku za zdradę stanu Lopeza stracono w najbardziej brutalny przewidziany w angielskim prawie sposób: przez podduszenie, wydarcie wnętrzości i poćwiartowanie. Krytycy prześcigają się w ustalaniu, jak daleko stał Shakespeare od szafotu i jak bardzo wstrząsnęło nim okrucieństwo zadawanych nieszczęsnemu przechrzcie mąk<sup>15</sup>. „Kochałem królową i Jezusa Chrystusa!” – miał krzyczeć tuż przed śmiercią blisko siedemdziesięcioletni Lopez, budząc rozbawienie kłębiącego się pod szafotem tłumu. Odkąd to Żyd kocha Chrystusa? Następstwem spisku była krótkotrwała antyżydowska psychoza, dodatkowo podsycona przywróceniem do repertuaru *Żyda z Malty*, dramatu nieżyjącego już wtedy Marlowe’a.

Nie wiemy, czy pisząc *Kupca weneckiego*, Shakespeare działał bezpośrednio pod wpływem egzekucji Portugalczyka, czy też raczej w reakcji na wywołane nią nastroje.

---

<sup>15</sup> Por. obszerny esej Stephena Greenblatt’a poświęcony *Kupcowi weneckiemu* i zatytułowany *Śmiech pod szafotem*, w: *idem, Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 246–277.

Niewątpliwie uważnie dobierał lektury, z których wysu-  
płał wątki i motywy zespolone w fabule *Kupca*: zagadkę  
złotej, srebrnej i ołowianej szkatułki, z których tylko  
jedna pozwala poślubić majątną dziedziczkę, zastaw  
z funta ciała jako poręczenie długu, historię ucieczki  
córkę bogacza z kochankiem, przebranie dziewczyny  
za prawnika oraz kruczek prawny o kropli krwi, której  
nie wolno uronić, egzekwując zastaw (por. s. 207–  
212). W źródłach tych nie brakowało Żydów, żaden  
z nich nie był jednak tak zapamiętały w swej zemście,  
tak poruszający w wypowiedaniu swego żalu, tak nie-  
złomny w dochodzeniu swych praw. Żaden też nie  
został pod przymusem ochrzczony. Siła dramaturgii  
Shakespeare'a tkwiła zawsze w umiejętnym zespała-  
niu wątków, wazeniu racji, otwieraniu i zaciemnianiu  
wnętrza postaci. A przecież próżno szukać w jego  
dramatach głębi religijnej czy mistycznych uniesień.  
Postaci Shakespeare'a na ogół nie umierają za wiarę,  
nie dokonują ani apostazji, ani konwersji. Również pod  
tym względem Shylock jest wyjątkiem.

U schyłku średniowiecza przyjęcie chrześcijaństwa było  
powszechnym zjawiskiem wśród Żydów sefardyjskich,  
którzy w ten sposób starali się przetrwać na Półwyspie  
Iberyjskim. Do końca XV wieku Hiszpania zmusiła do  
konwersji lub wygnała setki tysięcy Żydów i Maurów,  
wkrótce to samo uczyniła Portugalia (por. s. 219).  
Społeczność nowych chrześcijan nie była jednorodna:  
tworzyli ją dyskretni agnostycy, żarliwi neofici, a także  
marrani – potajemnie praktykujący judaizm. Szcze-  
gólnie ci ostatni, ścigani przez inkwizycję, nie mogli  
czuć się bezpiecznie i z czasem masowo opuszczali  
Półwysep, kierując się do Holandii, Włoch, Francji,

a nawet do Afryki i Ameryki Południowej<sup>16</sup>. Wśród przybyszy przeważali kupcy, ale nie brakowało też uczonych i artystów wywierających silny wpływ na miejsca, w których zamieszkali. Procesy te przyczyniły się do powstania nowych stereotypów i uprzedzeń, bliższych antysemityzmowi następnych wieków. Tworząc postać Barabasza, Marlowe żonglował średniowiecznymi kliszami, w rezultacie już w momencie powstania *Żyd z Malty* przypominał ideologiczną skamieniałość. Z kolei Shakespeare kreślił postać Shylocka, niejako aktualizując konflikt chrześcijan i Żydów w sytuacji nowego układu sił oraz nowej ekonomii. Obrazy Marlowe'a były regresywne, intuicja Shakespeare'a – profetyczna<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Początkowo wielu z nich objęło ważne urzędy i stanowiska, co zresztą przyczyniło się do narastania antagonizmu. Sytuacja marrańców była szczególnie trudna z uwagi na wrogość części „starych” chrześcijan z jednej strony i odstępstwo od własnych wspólnot religijnych z drugiej. „Nie znajdziecie pokoju między gojami, a życie wasze balansować będzie na ostrzu noża” – ostrzegał rabin Icchak Arama hiszpańskich konwertytów, z kolei jeden z przymusowo ochrzczonych Żydów przepowiadał: „Jedna trzecia spalona ogniem, jedna trzecia uciekająca stąd, by się ukryć, pozostali zaś żyjący w śmiertelnym strachu”; cytaty za Paul Johnson, *Historia Żydów*, przeł. Mieczysław Godyń, Mirosław Wójcik, Aleksander Nelicki, Kraków 1998, s. 226.

<sup>17</sup> Harold Bloom różnice między Barabaszem i Shylockiem opisuje w następujący sposób: „rewizjonistyczny triumf Szekspira nad Marlowem polegał tu na stworzeniu, w odpowiedzi na karykaturalnego Barabasza, przekonującego psychologicznego portretu żydowskiego diabła. «Ja wam dopiero pokażę Żyda!» – obwieszcza triumfalnie Szekspir, kreśląc postać o wiele bardziej przerażającą od tekturowego marlowiańskiego Barabasza”; idem, *Lęk przed wpływem*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002, s. 41.

W rzeczywistości kontakty Shakespeare'a ze światem żydowskich konwertytów mogły być zaskakująco intensywne i głębokie. Wnukiem włoskiego przechrzty był John Florio (1553–1625), bodaj najwybitniejszych leksykograf epoki elżbietańskiej, którego biografowie od lat obsadzają w roli przyjaciela Shakespeare'a<sup>18</sup>. To Florio przetłumaczył na angielski Boccaccia, przede wszystkim zaś eseje Montaigne'a (wydane w 1603 i ponownie w 1613 roku), których wpływ zaznacza się w sztukach kluczowych dla dramaturgii Shakespeare'owskiej: *Hamlecie* i *Burzy*<sup>19</sup>. „Cóż to może być za wiara, którą wszczepiają w nas i gruntują tchórzostwo i słabość? Ucieszna wiara, która w to, w co wierzy, wierzy jeno dlatego, że nie ma odwagi niewierzenia!”<sup>20</sup> – przekonywał tłumaczony przez Floria Montaigne, sceptyk, syn Antoinette López de Villanueva, z kupieckiej rodziny hiszpańskiej konwertytów. Zdaniem części historyków potomkami konwertytów była też wenecka rodzina Bassano – wybitni muzycy związani z angielskim dworem od panowania Henryka VIII. Z nich z kolei wywodziła się błyskotliwa i uwodzicielska Emilia Lanier (1569–1645), uznawana zwykle za pierwowzór Czarnej Damy

<sup>18</sup> Dowodem znajomości miał być m.in. egzemplarz esejów Montaigne'a w przekładzie Floria (obecnie w zbiorach British Library) z podpisem Shakespeare'a na stronie tytułowej. Autentyczność tego podpisu jest dziś kwestionowana.

<sup>19</sup> Por. omówienie źródeł literackich w: William Shakespeare, *Burza*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Warszawa 2013, s. 196–200.

<sup>20</sup> Por. Michel de Montaigne, *Apologia Rajmunda Sebon*, w: idem, *Próby. Księga druga*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Gierczyński, Warszawa 1985, s. 134.

z sonetów Shakespeare'a, a także pierwsza angielska poetka, której wiersze ukazały się drukiem<sup>21</sup>.

Shakespeare nie musiał stać pod szafotem Lopeza, aby wyczuć puls kontynentalnego antysemityzmu. Z kolei historia jego własnego kraju dostarczała mu aż nadto przykładów wymuszonych nawróceń. W pewnym sensie w Anglii każdy był konwertytą – jeśli nie w pierwszym, to w drugim pokoleniu. W 1521 roku Henryk VIII otrzymał umieszczany do dziś na angielskich monetach tytuł obrońcy wiary (*Fidei defensor*) za napisanie traktatu zwalczającego poglądy Lutra, kilkanaście lat później, w 1535 roku, posłał na szafot Tomasza More'a, który traktat ten pomógł mu napisać<sup>22</sup>. Umierając, król pozostawił kraj w zasadzie protestancki, ale jego córka Maria Tudor rozpałała stosy, aby na kilka lat przywrócić w Anglii katolicyzm, zepchnięty do całkowitej defensywy za rządów drugiej z jego córek, Elżbiety. Ile wolności miał Anglik w sprawach wiary? Ojciec Shakespeare'a, John, był za życia protestantem, na łożu śmierci podpisał jednak sekretny duchowy testament, aby do drzwi raju zapukać już jako katolik<sup>23</sup>. Ani można, ani wypada

<sup>21</sup> Część krytyków za aluzję do jej nazwiska i pochodzenia uznaje postać Bassania w *Kupcu weneckim* oraz Emilii w *Otellu*, zwłaszcza że miejscem akcji obu dramatów jest Wenecja. Historię weneckiego rodu Bassano omawiają David Lasocki i Roger Prior, *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England 1531–1665*, Aldershot–Brookfield 1995. Wydany w 1611 roku tom poezji Emilii Lanier nosił tytuł *Salve Deus Rex Judaeorum*.

<sup>22</sup> Chodzi tu o traktat *Assertio Septem Sacramentorum* (Obrona siedmiu sakramentów).

<sup>23</sup> Sprawę testamentu Johna Shakespere'a (który w końcu XVIII w. został odnaleziony, opublikowany, po czym znów zaginął) omawia m.in. Stephen Greenblatt, *Śmiech...*, op. cit., s. 93–94.

dociekać, czy kierowała nim wiara, przezorność czy bojaźń. Jakkolwiek było, jego nawrócenie należało do sfery pilnie strzeżonej prywatności. W *Kupcu weneckim* publiczny chrzest Shylocka jest przymusową i szyderczą szansą na zbawienie, której Żyd by nie dostał, gdyby nie naraził się weneckim chrześcijanom. Albo inaczej: gdyby nie pożyczył im pieniędzy.

W piekle Dantego lichwiarze, z mieszkami zawieszonymi na szyi, smażą się w siódmym kręgu: „Męczarnia łzami spod powiek im tryska. / Spojrzę, a każdy to spod powiek strząsa / Żar, to się broni ogniom legowiska”<sup>24</sup>. Dla żadnego z tych nieszczęśników kara wiecznego ognia nie jest zaskoczeniem. Średniowieczna etyka chrześcijańska potępiała przecież lichwę. „Pożyczajcie, niczego się za to nie spodziewając” – zaleca św. Łukasz<sup>25</sup>, „albowiem korzeniem wszelkiego zła jest chciwość pieniędzy” – wtóruje mu św. Paweł<sup>26</sup>. (Poglądy te w pewnym sensie podzielał Arystoteles: rzecz pozbawiona życia nie powinna rodzić rzeczy nowych, pieniądź służy wymianie, jego mnożenie zaś – przez naliczanie odsetek – jest sprzeczne z naturą). Rozwiązanie, jakie znaleziono, wydawało się praktyczne. Lichwę wyjęto spod prawa, zakaz ten jednak nie obowiązywał Żydów. Tym sposobem gospodarka zachowała źródło gotówki, ale wzmocnił się mechanizm stygmatyzacji: lichwy (bo żydowska) i Żydów (bo lichwiarze). Jednak nawet majestat prawa wsparty autorytetem apostołów i filozofów nie mógł przyćmić oczywistej konstatacji, że

<sup>24</sup> Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa 1959, s. 95 (*Piekieło* XVII, 46–48).

<sup>25</sup> Biblia Tysiąclecia, Poznań 1980, Łk 6,35.

<sup>26</sup> I Tm 6,10.

pieniądz – jałowy, bezpłodny, a bodaj i diabelski – puszczony w ruch przynosi zysk. Nowożytny rynek łaknął kapitału, ten pochodził z handlu, handel zaś opierał się na kredycie. Procesy te powodowały nieuchronną erozję radykalnego zakazu lichwy. W zręcznych rękach fortuny pęczniały, w mniej zręcznych – mogły stopnieć lub całkiem przepaść. Gdy chrześcijańskie sumienie nakazywało pożyczać bliźnim, świecki rozsądek podpowiadał, aby czynić to niezwykle ostrożnie, a gdy zwrot pieniędzy był niepewny – wcale. Z czasem nawet wśród teologów odezwały się głosy, że pożyczkodawcy tracą, na przykład zyski, które sami mogliby osiągnąć, albo cierpią, jeśli tymczasem znaleźli się w potrzebie. Odsetki interpretowano wtedy jako wynagrodzenie za wspólnie poniesione ryzyko, w przeciwieństwie do prawdziwej lichwy, gdzie zwrot kredytu jest wymagalny i pewny bez względu na okoliczności. Pożyczki na chleb od pożyczek na prowadzenie interesów jasno oddzielił Kalwin, jedynie od tych pierwszych zakazując pobierania procentów<sup>27</sup>. W cieniu wielkich sporów teologicznych życie biegło własnym torem. W Anglii lichwa była jak wszędzie nielegalna, od 1571 roku dozwolone odsetki ograniczono jednak do dziesięciu procent, natomiast w praktyce pobierano dwadzieścia, a nawet dwadzieścia pięć procent<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Dokonując tego rozróżnienia, Kalwin brał zdecydowany rozbrat z nauczaniem Lutra, który ostro potępiał Żydów, zachęcając wręcz do represji. Poglądy te zawarł w traktacie *O Żydach i ich kłamstwach* (1543).

<sup>28</sup> Ojciec Shakespeare'a dwukrotnie stał przed sądem oskarżony o nielegalny handel wełną, a w 1570 r. zarzucono mu również pobieranie nielegalnych (zawyżonych) odsetek od pożyczek.

Zgoła odrębnym zagadnieniem była kwestia zwrotu pieniędzy. „Nikommu nie bądźcie nic dłużni poza wzajemną miłością”<sup>29</sup> – napominał św. Paweł. Jednocześnie jednak ewangelie pełne były obrazów darowanego długu jako figury miłosierdzia, do której z mocą odwołują się chrześcijanie, próbując złagodzić spór kupca i Żyda. Z kolei kodeksy nie miały litości dla bankrutów. Według najstarszego rzymskiego *Prawa XII tablic* niespłacony dług był jak kradzież, dłużnika można było sprzedać w niewolę, zabić, a nawet – jeśli długów uzbierało się więcej – rozdzielić ciało w proporcji do niezapłaconych sum, w czym niektórzy dopatrują się źródła opowieści o zastawie z ciała<sup>30</sup>. Z czasem kary łagodniały, egzekucję osobistą zastępowała majątkowa, z rosnącą listą rzeczy niezbędnych do przetrwania, aby bankructwo nie oznaczało śmierci. Na straży porządku postawiono też infamię – hańbę osoby i rodu. Potępienie uzależnione było również od natury długu, a ten w *Kupcu weneckim* jest wyjątkowo trudny do zdefiniowania. Z pozoru rzecz dotyczy pożyczki miłosiernej, której zakochanemu młodzieńcowi udziela wierny przyjaciel. Bassanio pożycza jednak dużo i od dawna, przyjaźń Antonia przypomina bardziej *amor* niż

---

Wyrok nie zapadł. Z kolei Shakespeare w 1608 r. z powodzeniem procesował się w sądzie w Stratfordzie o zwrot długu w wysokości sześciu funtów.

<sup>29</sup> Rz 13,8.

<sup>30</sup> Por. Jay L. Halio, w: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, The Oxford Shakespeare (red. i oprac. Jay L. Halio), Oxford 2008 [1993], s. 17. Halio wymienia w tym kontekście opowiadanie z hinduskiego eposu *Mahabharata* o gołębiu uratowanym przez króla przed sokołem dzięki ofierze z ciała oraz podobne historie talmudyczne o Mojżeszu.

*caritas*, a pożyczone pieniądze służą oszustwu, miłosnej paradzie, dzięki której zubożały arystokrata zdobywa posag, pałac i dziewczynę. W Wenecji Bassanio może liczyć tylko na Antonia, ten też nie ma wyboru, skoro obaj zwracają się do Shylocka. Co znamienne, sytuacja ta powtórzy się w miarę narastania kryzysu: weneccy przyjaciele nie pospieszą tonącemu kupcowi z pomocą i nie spłacą żydowskiego kredytu; darzą Antonia chrześcijańską miłością, ale nie szastają mamoną.

To skupienie się na krążeniu weneckiej gotówki od-suwa niekiedy w cień innowację dramaturgiczną, jaką Shakespeare wprowadzał tą właśnie sztuką. *Kupiec wenecki* otwiera serię komedii wykorzystujących motyw przebieranki, gdzie odgrywaną przez chłopca kobietę bieg wydarzeń zmusza do udawania mężczyzny, z bravurowymi rolami Wioli (Cezaria) w *Wieczorze Trzech Króli*, a wcześniej Rozalindy (Ganimeda) w *Jak wam się podoba*. O ile jednak w późniejszych komediach przebrane kobiety z ochotą korzystały z przywileju zbliżenia się do ukochanych incognito, wyciągały ich na zwierzenia lub sprytnie musztrowały, niekiedy tylko wpadając w pułapki (nie)rozpoznanej płci, o tyle w *Kupcu weneckim* przebieranka nie jest częścią wątku romansowego, lecz pozwala zażegnać zmierzający ku tragedii konflikt. W pewnym sensie w sztuce tej Shakespeare mnoży wytykane przez purytanów winy teatru, dodając do grzechu udawania w ogóle grzech udawania mężczyzny przez kobietę oraz fabułę, w której kryzys przewycięża triumfujący nad nieudolnymi mężczyznami przebieraniec. Co ciekawe, wszystkie występujące w sztuce kobiety – Porcja, Nerissa i Jessika – część swych ról odgrywają w męskim przebraniu. Dla Jessiki,

córki Shylocka, kamuflaż ma znaczenie praktyczne, bo umożliwia ucieczkę. Tylko ona odczuwa z powodu przebrania wstyd, niewątpliwie spotęgowany okolicznościami: wymyka się ze swego domu z kochankiem, w nocy, w obcisłym chłopięcym przebraniu. W przeciwieństwie do Porcji i Nerissy, których kształty kryją luźne togi, Jessika jest odsłonięta, nieomal naga, bo pozbawiona opieki rodziny i wywieziona daleko poza mury getta. Z kolei przebrana Porcja jest w swoim żywiole. Nawet jeśli to uczony kuzyn podsunął kluczowy dla sądu argument, dziewczyna świetnie odgrywa rolę doktora praw: waży racje, rozdziela szanse i potęguje napięcie. Jej chłopięca kobiecość czy też kobieca chłopięcość są bez znaczenia, publiczność jest zbyt zaaferowana sprawą, aby przyglądać się sędziemu. Jest młody (zaznacza to kilkakrotnie Shylock), ale roztropny jak Salomon. Zwycięstwo Porcji pogłębia wrażenie indolencji Bassania, który bez sprytu i majątku żony nie wybroniłby przyjaciela. Szkoda Porcji na żonę dla niego. Nigdzie bardziej niż na sali sądowej nie pachnie mezaliansem. Kiedy poznajemy Porcję, dziewczyna ostentacyjnie ubiera się w kobiecość: „Słowo daję, Nerisso, ten wielki świat to za ciężkie brzemie na moje wątłe ciało” (I 2.1–2), ale jej naszpikowany maksymami dialog z Nerissą to jedynie ćwiczenie z kokieterii. „Wola żywej córki poddać się musi woli zmarłego ojca” (I 2.17–18) – wyznaje w końcu markotnie. Wychowane w kulcie Elżbiety I pokolenie Shakespeare’a było oswojone z modelem kobiecości opartym na sile i niezależności, niemniej wśród niższych sfer bogate dziedziczki wolne od władzy rodziny nie zdarzały się zbyt często. Motyw wolnej ręki kobiety – w sensie przenośnym

i dosłownym – wykorzysta wkrótce Shakespeare w *Wieczorze Trzech Króli*. Tam hrabianka Oliwia popadnie w tarapaty, inwestując uczucia nie tylko poniżej swego stanu, lecz także w niewłaściwą płęć. Sytuacja Porcji jest inna: z pozoru wolna, spętana jest władzą symboliczną nieżyjącego ojca, który jej los uzależnił od loterii ze szkatułkami. Nerissa pociesza, wynajdując sensory mistyczne: „Twój ojciec był wcieleniem cnót, a na świętych mężów w godzinie śmierci spływa natchnienie” (I 2.20–21). Czy Porcja wierzy w tę bajkę? Testament ojca uwiera, ale wśród zalotników Porcja wciąż jeszcze nie wypatrzyła męża. Czeką biernie, nie cierpiąc z powodu czyjejkolwiek przegranej.

Osobowość Porcji wyziera najbardziej z jej ocen zalotników. Dziewczyna wyśmiewa wygląd, obyczaje i narodowość, nie bacząc na przyzwoitość i politykę. Francuski panicz? „Bóg go stworzył, więc uchodzi za człowieka” (I 2.46). Angielski baron? „Kaftan ściągnął z Włoch, bufiaste pludry z Francji, kapelusz z Niemiec, a maniery, skąd się dało” (I 2.63–65). Księżę Neapolu? Ani chybi „księżna matka zapomniała się z kowalem” (I 2.34–35). Cóż, panowie nie nadają się na mężów, ale też nie jeden by czmychnął, słysząc cięty język Porcji. Rozkochana, lecz rozważna, działa szybko i skutecznie. W Wenecji to Porcja przypilnuje, aby Bassanio nie szarżował, zwielokrotniając kwotę oddawanego długu, oskubie do reszty Shylocka oraz zadba o Lorenza i Jessikę. Ale choć salę sądową Żyd opuszcza zdruzgotany, to właśnie on najbardziej zagraża Porcji. Im więcej cierpienia i patosu w Shylocku, tym surowsza ocena dziedziczki Belmontu<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Por. Harold Bloom, *Shakespeare...*, op. cit., s. 171.

W gruncie rzeczy i bez tego w dowcipnych wypowiedziach Porcji słyhać niekiedy fałszywy ton. Kiedy ksiązę Maroka tłumaczy się ze swej śniadej skóry, dziewczyna się zarzeka, że orientalny wygląd w niczym nie przeszkodzi mu odebrać wygranej: „Ty miałbyś nie mniej praw do mego serca, / Przesławny ksiązę, niż ci wszyscy, których / Widziałam dotąd” (II 1.20–22). Po odpadnięciu księcia ze szkatułkowej loterii Porcja jest jednak bezlitosna: „Zasłoń, pozamykaj. / Każdy tej maści niech tak szybko znika” (II 7.78–79) – rozkazuje Nerissie.

Ile romansu w tym romansie? Pisząc *Kupca weneckiego*, Shakespeare miał najprawdopodobniej trzydzieści trzy lata, za sobą kilkanaście wspaniałych dramatów, przed sobą arcydzieła, wśród nich wszystkie największe tragedie (por. s. 206–207). U schyłku lat dziewięćdziesiątych XVI wieku tworzył jednak przede wszystkim komedie – z wielowątkową fabułą, żywymi dialogami i dowcipem dostosowanym do gustów małych i wielkich ówczesnego świata<sup>32</sup>. Do perfekcji opanował sztukę korzystania ze źródeł literackich i historycznych, z których wysupływał intrygi i motywy, łącząc je na nowe sposoby i rozbudowując portrety psychologiczne bohaterów. Unikatową cechą *Kupca weneckiego* jest zespolenie wątku romansowego i finansowego oraz stosunkowo duża liczba postaci drugoplanowych, relacjonujących zdarzenia pozasceniczne. Ta ostatnia cecha sprawia, że bieg dramatu wymyka się niekiedy spod

<sup>32</sup> Powstały już m.in. dramaty *Dwóch panów z Werony*, *Komedia omyłek*, *Stracone zachody miłosne*, *Wiele bałasu o nic* i *Sen nocy letniej*. Wszystkie wymienia w spisie ówczesnych największych osiągnięć Shakespeare’a Francis Meres (por. s. 203).

kontroli: mylą się postaci, miejsca, czas, liczby (por. s. 241–243). Akcja często toczy się na weneckiej ulicy, pary rozmówców przychodzą i odchodzą – zawsze jednak pozostajemy w centrum miasta, gdzie przecinają się szlaki i spotykają interesy wszystkich nacji.

Shakespeare umiejscowił w Wenecji akcję dwóch dramatów: *Kupca* i *Otella*. Krytyka literacka, jaką obrósł *Kupiec*, posuwa się niekiedy bardzo daleko w rekonstruowaniu historycznej szesnastowiecznej Wenecji – z Pałacem Dożów, nabrzeżem Rialto i Ghetto Nuovo<sup>33</sup>. Warto jednak pamiętać, że geografia sztuk Shakespeare’a bywa zwodnicza – bo dramaturg nie dba o wierność mapie – wywodzi się z obiegowych sądów i rozpowszechnionych skojarzeń. Dla renesansowego pisarza Włochy to repozytorium skandali i bezpieczna, bo odległa od Wysp, przestrzeń folgowania wyobraźni, sama Wenecja zaś to miasto bogate, kosmopolityczne, piękne i rozpustne<sup>34</sup>. Skojarzenie z wyuzdaną zmysłowością dotyczy zresztą wszystkich włoskich odwołań i przydaje autentyzmu romansowym fabułom. Wenecja jest miastem na wodzie, ale też na granicy Starego i Nowego Świata,

<sup>33</sup> Historyczne tło *Kupca weneckiego* uwypukliła ekranizacja z 2004 roku w reżyserii Michaela Radforda.

<sup>34</sup> O silnej angielskiej fascynacji Wenecją – jako miejscem świętym, skąd wyruszały krucjaty, i centrum handlowym świata – pisze Tonny Tanner (*Prefaces to Shakespeare*, Cambridge, Mass.–London 2010, s. 143). Przywołuje też analogię z fenickim Tyrem, który wzbudzał zachwyty starotestamentowych proroków jako miasto obfitujące we wszelkie bogactwa, w którym kupcy byli jak książęta. Słynący z dobrobytu i nierządu Tyr spotkała jednak zagłada. Wenecja wzbudzała podobną mieszaninę podziwu i potępienia. „Wenecja” była też nazwą jednego z ówczesnych londyńskich domów publicznych; ibidem, s. 143–144.

do którego stamtąd bliżej niż z innych miejsc kontynentu. Obrazy kupieckiej potęgi sąsiadują z dręczącymi umysły przeczuciami morskich katastrof: towarów znikających w czeluściach oceanów, statków grzęznących na mieliznach albo roztrzaskanych na skałach<sup>35</sup>. Morze jest źródłem bogactwa i morze fortuny pochłania. Od pierwszych scen Shakespeare nieustannie zresztą potęguje obrazy zamożności i luksusu – łopot żagli, zapach orientalnych przypraw, blask pereł i diamentów – aby tym dobitniej ukazać, jak niewiele wart jest kupiec, któremu zatoneły wszystkie statki. Gdy przepadają pieniądze, narasta kryzys i uwidoczniają się podziały. Wenecki rasizm i wściekłość Shylocka wyrastają z poczucia straty.

Kim jest Antonio, zwany księciem kupców? Współczesna krytyka jest zgodna w swej podejrzliwości i nie dowierza ani jego intencjom, ani opinii, jaką cieszy się na Rialto<sup>36</sup>. Wspólna z Shylockiem przeszłość sugeruje, że są rówieśnikami, ale wiek każdej z postaci w *Kupcu* pozostaje zagadką i Antonio może być równie dobrze rówieśnikiem Porcji. Jego myśli i uczucia krążą wokół Bassania. W źródłach literackich, z których korzystał Shakespeare, Bassanio jest przybranym synem kupca, co czyni archetypicznym zarówno marnotrawstwo Bassania, jak i gotowość do poświęceń miłość Antonia (por. s. 208). Shakespeare nie wykorzystuje jednak tego tropu w żaden sposób i uparcie balansuje na krawędzi przyzwoitości, igrając w dialogach angielskim słowem *love* („kochać”

<sup>35</sup> Por. sugestywne opisy w ekspozycji dramatu (I I).

<sup>36</sup> Związek Antonia i Bassania jako przykład tylko „elżbietańskiego kultu przyjaźni” interpretuje Henryk Zbierski (*William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 161).

lub „darzyć przyjaźnią”). Dlaczego Antonio poręcza nowy dług? Skąd tyle dobroci dla utracjusza? Łatwość, z jaką Bassanio oczarowuje kobiety, świadczy o tym, że nie brak mu charyzmy. Czy równie łatwo zjednuje sobie mężczyzn? A może Antonio ulega złudzeniu, że lekceważenie pieniądza jest cechą szlachetnego urodzenia, i naśladować Bassania, wzniesie się ponad swój kupiecki stan? Gotujący się na śmierć kupiec nie błaga Shylocka o litość. „Niech tylko Bassanio zobaczy, / Jak spłacam jego dług – nie dbam o resztę” (III 3.35–36) – wyznaje w więzieniu. Życie oddane za przyjaciela to apoteoza miłości braterskiej, ale jeśli intencje Antonia ściągnąć z ołtarza – szpetnieją w oczach. Umierając za Bassania, kupiec przekreśla wszystkie jego długi, a zarazem radykalnie i ostatecznie konfrontuje go z siłą swych uczuć<sup>37</sup>. Antonio nie walczy o życie, walczy o Bassania jako świadka swej śmierci. To sadomasochizm – wyrokuje bezlitośnie Harold Bloom<sup>38</sup>.

Shakespeare istotę związku Antonia i Bassania pozostawia jednak w nękającym domyśle. W ich wzajemnych wyznaniach widać serdeczność, zmysłowości może dodać im teatr, dopowiadając to, czego w sztuce brak.

<sup>37</sup> W podobnym duchu pisze Joanna Chojka: „Antonio pożycza pieniądze przyjacielowi (kochankowi?), by jeszcze mocniej związać go ze sobą” w eseju *Prawdziwa natura chrześcijańskiej miłości*, w: Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka (red.), *Czytanie Szekspira*, Gdańsk 2003, s. 103.

<sup>38</sup> Por. Harold Bloom, *Shakespeare...*, op. cit., s. 179. O masochistycznej satysfakcji Antonia w scenie sądu pisze również René Girard (*Szekspir: teatr zawiści*, przeł. Barbara Mikołajewska, Warszawa 1996, s. 319). Perwersyjność działania Antonia wynika z jego znajomości mechanizmu ofiarничego, który świadomie teatralizuje on dla własnej korzyści, nie wierząc w realizację groźby.

Miłość Antonia do Bassania, zwłaszcza jeśli przeciwna normie społecznej, odsłania jeszcze jeden – obok dramatu Shylocka – węzeł tragiczny. Działania Antonia są przecież uderzająco autodestruktywne: pożycza zbyt wiele, od zjadłego wroga i na szatańskich warunkach. Sugestia silnej wewnętrznej walki Antonia, jego załamania lub wręcz depresji wyostreża i w pewnym sensie równoważy jego konflikt z Shylockiem. Żyd jest ofiarą rasizmu, lecz sam też gardzi. Choć jego nienawiść rozpałiło uprowadzenie córki, są też inne motywy. Jeden z nich zataja, o drugim mówi wprost:

Ja też nie mogę czy nie chcę powiedzieć,  
Co oprócz wstrętu i prócz nienawiści  
Każę mi ścigać Antonia w procesie,  
Na którym tracę. (IV 1.58–61)

Kiedy Shylock ostrzy nóż, aby wyciąć funt ciała Antonia, nic nie wskazuje na to, że w ostatniej chwili cofnie rękę<sup>39</sup>. Jest spokojny i skupiony: w biały dzień, w majestacie prawa zaszlachtuje człowieka, wobec którego odczuwa wstręt. Ten zanik empatii może wynikać z ogromu udręczenia, ale też pogardy dla ofiary. Wstręt przepełnia obie strony konfliktu: Antonio spluwa i kopie, Shylock zarzyna. Żaden z nich samodzielnie nie rozpętał tego piekła; obaj są na zmianę oprawcą i ofiarą. Jeśli jednak Shylock słusznie podejrzewa Antonia, w weneckim sądzie spotykają się rasizm z homofobią.

<sup>39</sup> O takiej możliwości – o Shylocku, który gra do ostatniej chwili, aby ukarać Antonia – pisze Juliusz Kydryński (*Przypisy do Szekspira*, Warszawa 1993, s. 85).

W słowach Antonia wyczuwa się zresztą kompleks niższości, przebijający z dziwnego amalgamatu lęków i skojarzeń religijnych. „W tym stadzie – przedstawia się sędziom – jestem jak parszywa owca / I na rzeź idę” (IV 1.113–114). W oryginale autoportret Antonia jest jeszcze ostrzejszy w wymowie: *tainted wether* – chory, wykastrowany kozioł, a maksyma o spadającym z drzewa najślabszym owocu jedynie wzmacnia ton samooskarżenia<sup>40</sup>. Z pozoru Antonio uświęca swą ofiarę, naprowadzając na skojarzenie z barankiem, którego Abraham poświęcił w zastępstwie swego syna Izaaka, a nawet z samym Chrystusem, *Agnus Dei*, ofiarowanym za grzechy świata. Przeznaczone na rzeź zwierzę jest jednak słabe, okaleczone, ginie, bo jego czas dobiega końca. W *Kupcu weneckim* niemal każdy akt pobożności lub miłości naznaczony jest jakąś skazą: jak chrzest Shylocka, związek Lorenza i Jessiki, poświęcenie Antonia. Lakoniczne wypowiedzi tego ostatniego niosą nękającą sugestię zakażenia uczuć, patologii emocji lub (nie)tłumionego pożądania, które znaczą rysy na jego szlachetnym wizerunku. Kiedy w finale sztuki Porcja wyrzuca Bassaniowi niedotrzymanie danego słowa, Antonio znów ryzykuje: „Zaręczam duszą, że twój mąż już nigdy / Świadomie danych ci przysięg nie złamię” (V 1.251–252). Skąd ta pewność, chciałoby się zapytać. O przeszłości Bassania wiemy niewiele. „Wykształcony młodzieniec i żołnierz do tego” (I 2.98–99) – opisuje Nerissa. Nikt inny nie wspomina o żołnierskich przewagach Bassania, lecz jakież inne zajęcie przystoi

---

<sup>40</sup> Por.: „Pierwszy z drzewa spadnie / Najślabszy owoc, więc i mnie to czeka” (IV 1.114–115).

arystokracie? Na pozór szczerze zakochany, Bassanio wyprawia się po Porcję i jej posag, od którego zależy jego dalszy byt. Paradoksalnie jest jedynym człowiekiem w *Kupcu*, który robi prawdziwy interes. Na granicy światów, w ogniu dyskryminacji religijnej i rasowej, dobija targu ani feudalnie, ani kapitalistycznie – ot, po prostu żeni się z bogatą panną. I choć chciałoby się wierzyć w jego odmianę, ten hulaka i pasożyt nie rokuje najlepiej, jak zresztą całe młode pokolenie – Lorenzo i Jessika będą przecież żyli za pieniądze Shylocka, a Gracjano i Nerissa pozostaną na garnuszku Porcji. Jeszcze w Wenecji za pożyczkę od Shylocka Bassanio szyje nowe liberie i wyprawia ucztę. Reszta przeznaczona jest na „miłosną potyczkę” i prezenty dla Porcji: „Różne różności dla oczu i uszu, / Bez-cenne dary” (II 9.89–90). Owe podarunki o niczym nie przesądzają, o losach dziewczyny decyduje przecież loteria, ale bez nich pewnie goły i wesoły Bassanio nie zostałby wpuszczony za próg pałacu w Belmontcie. Zastaw się, a postaw się.

Dwa wątki i dwa światy przedstawione przez Shakespeare’a w *Kupcu* spotykają się po raz pierwszy podczas loterii, kiedy Bassanio staje przed wyborem szkatułki. Egzotyka, o którą w tym wątku zadbał Shakespeare, trąci nieco świętem Trzech Króli i potęguje wrażenie baśniowości wydarzeń w Belmontcie. Bassanio jednak przychodzi z realnego świata kłamstwa i obłudy, bez trudu rozwiązuje zagadkę, która dla niego nie jest żadną zagadką – jest najpierwszą regułą: nic nie jest tym, na co wygląda. „Co – Abrahamie – chrześcijan ugryzło / Że w cudzych myślach węższą nieustannie / Własną przewrotność?” (I 3.153–155) – dziwił się Shylock,

kiedy Bassanio odwoził Antonia od podpisania weksla. W obu wypadkach Bassanio słusznie nie ufa pozorom. W przeciwieństwie do pozostałych postaci życie Shylocka jest usatkwowane i wsparte na solidnym fundamencie. Jest bankierem, żyje z lichwy, kocha córkę, nie cierpi marnotrawstwa. Ma żal do Antonia – za zniewagi i psucie interesów – ale to nie od niego wychodzi inicjatywa konfrontacji. Jest skąpy i chciwy (albo tylko oszczędny i zapobiegliwy), pamiętliwy i okrutny (choć nie każda krzywda popycha go do zemsty). Nie lubi chrześcijan: drażnią go ich rozrzutność i hipokryzja, brzydzi dieta, oburzają rozrywki: „Mają być maski?” – dopytuje się przed wyjściem z domu. „Jessiko [...] zarygluj drzwi!” (II 5.28–29). Zaproszony na wieczerzę, nie ukrywa odrazy: „Akurat! – żeby wieprza wachać i jeść tę powłokę, w którą wasz prorok Nazarejczyk wtrącił diabła. Mogę z wami kupić, sprzedać, gadać, chodzić i tak dalej, ale ani jeść, ani pić, ani się modlić z wami” (I 3.28–32). Tyradzie Shylocka łatwo nadać wydźwięk komiczny, ale warto pamiętać, że oprócz katalogu chrześcijańskich win Żyd ma też swój katalog obrzydzeń. Chrześcijanie „nie cierpią mego świętego narodu” (I 3.42) – powiada skrzywdzony, lecz dumny Shylock. Chronologicznie jest on drugą po Falstaffie postacią, której żywiołem jest proza. Żyd mówi niewiele, bierze udział tylko w pięciu scenach, z których trzy są szczególnie ważne: scena w kantorze, rozpacz po ucieczce Jessiki oraz sąd<sup>41</sup>. Z Shylockiem

<sup>41</sup> Shylock łącznie wygłasza około 350 wersów, co stanowi jedynie 13% tekstu. Zawsze jednak jest postacią centralną, skupiającą uwagę wszystkich bohaterów na scenie.

nigdy nie zostajemy sam na sam, ale jego wypowiedzi cechuje niezwykła sugestywność, bo zawsze działa on pod wpływem silnych emocji. Zrozpaczony, myśli na głos, nie kończy zdań, lamentuje i złorzeczy. Przede wszystkim jednak oskarża.

W kantorze poznajemy Shylocka takim, jakim zapewne był zawsze. Skupiony i małomówny, często milknie albo powtarza te same frazy. Prośbą Antonia jest zaskoczony, działa jednak profesjonalnie, kalkuluje ryzyko. Dziewiętnastowieczne przekłady lubowały się w ubarwianiu roli Shylocka charakterystycznymi żydowskimi wykrzyknieniami, ale Shakespeare specyfikę jego wypowiedzi zbudował na czystej logice. „Chcę być pewny, że mogę, a nie będę pewny, póki nie pomyślę” (I 3.25–26) – odparowuje Żyd, kiedy niecierpliwy Bassanio popędza go w sprawie kredytu. Przedtem odśladania bieg przeciwstawnych myśli: Antonio jest dobry, bo jest wypłacalny, niemniej

te jego pieniądze niepewne. Jeden galeon w drodze do Trypolisu, drugi do Indii. Słyszałem na Rialto, że trzeci jest w Meksyku, czwarty płynie do Anglii, a reszta rozproszona gdzieś. Tymczasem okręt to tylko deski, marynarze tylko ludzie; a tu lądowy szczur i wodny, złodziej wodny i lądowy – mówię o piratach – i jeszcze wodne niebezpieczeństwa, wichury i skały. Ale jest dobry. Trzy tysiące dukatów. Myślę, że mogę przyjąć jego poręczenie. (I 3.15–23)

Sprawy zdają się zmierzać w dobrym kierunku, kiedy do kantoru wchodzi Antonio. Od tej chwili emocje biorą górę nad rozsądkiem. Przytoczona przez Shylocka in extenso starotestamentowa opowieść o Jakubie, który sprytnie rozmnożył cętkowane owce, to próba obrony

godności. „Czy chcesz tak dowieść, że lichwa rzecz zbożna?” (I 3.88) – szydzi Antonio. „Uważaj, Bassanio – ostrzega przyjaciela – I diabeł Pismo cytuję w po-trzebie” (I 3.91–92). Rozegranie narastającego w tej scenie napięcia należy do teatru. Antonio może mar-nować szansę za szansą albo przeciwnie – wyczuwać przyczajone zło. Znajomość Antonia i Shylocka ma swą historię. Shylock opowiada ją bez zająknięcia, w sposób bolesny dla siebie:

Signor Antonio, bywało tak nieraz,  
 Żeś mnie na Rialto obrażał i szydził  
 Z moich pieniędzy i moich procentów.  
 Ja to znosiłem cierpliwie, w milczeniu,  
 Jak moje plemię zwykło krzywdy znosić.  
 Zwałeś mnie wściekłym kundlem, bezbożnikiem,  
 I plułeś na ten mój chałat żydowski,  
 Bo ciągnąć zyski śmiem z tego, co moje. (I 3.100–107)

Odpowiedź Antonia jest brutalna, harda, wręcz wyzy-wająca:

I jestem gotów nazwać cię tak znowu,  
 Opluć cię znów i jak psa skopać. Jeśli  
 Chcesz dać pożyczkę, daj, lecz nie z przyjaźni.  
 Przyjaciół złota hodować nie każe  
 I od przychówku nie chce dziesięciny.  
 Pożycz je raczej swojemu wrogowi,  
 Bo jego łatwiej obedrzesz ze skóry,  
 Jeśli się potknie. (I 3.123–130)

Od tej pory Shylock nie kalkuluje już ryzyka, lecz nali-  
 cza odsetki od pogardy. To teraz pada pomysł weksła

poręczanego ciałem. O co mu chodzi? Czy przeczuwa, że los ukarze butę Antonia? A może podnieca go sama fantazja o zemście? W sądzie mowa będzie o wycięciu ciała z piersi, ale w kantorze Shylock stawia sprawę inaczej:

kara umowna

Wyniesie równo jeden funt twojego  
Gładkiego mięsa, który sam wykroję  
Z twojego ciała tam, gdzie mi się zechce. (I 3.141–144)

W barbarzyńskiej fantasmagorii zbiegają się wzajemne uprzedzenia o podłożu głębszym niż incydentalny antagonizm. Natura zakładu w przedziwny sposób godzi przecież w to, co wzajemnie niepojęte, cielesne i święte w obu religiach; niezrozumiałe, jak obrzezanie dla chrześcijan, jak eucharystia dla Żydów. Za jakie pieniądze to wszystko?

Jak na sztukę z głównym wątkiem finansowym przesłedzenie przepływu pieniędzy w *Kupcu weneckim* jest zaskakująco trudne. Antonio pożycza trzy tysiące dukatów. To dużo, bo nie ma tych pieniędzy, i mało, gdyż utrzymuje, że wkrótce będzie miał dziesięć razy tyle. Kwota ta jest również wysoka dla Shylocka: żeby ją uzbierać, sam zapożycza się u swego rodaka, bankiera Tubala. Kiedy wkrótce potem Jessica kradnie brylant, Shylock lamentuje, że klejnot wart był dwa tysiące dukatów<sup>42</sup>. Jeśli nie przesadza, oznacza to, że pożyczając, w przeciwieństwie do Antonia, nie

<sup>42</sup> Wartość wszystkich skradzionych klejnotów jest zapewne większa, por. lamenty Shylocka: „Dwa tysiące dukatów w tym jednym kamieniu i jeszcze wiele, wiele innych kosztowności” (III 1.81–82).

ryzykował wszystkiego, co ma, lecz puścił w obieg pożyczone pieniądze, skarby zatrzymując w domu. Antonio nie spłaca w terminie pożyczki i Shylock przystępuje do egzekucji weksla. Na wieść o nieszczęściu Antonia Porcja chce podwoić, a nawet potroić wartość spłacanego kredytu i wysyła męża do Wenecji z górą złota. Odtąd publiczność zdana jest na arytmetykę działań niedokończonych. Przed sądem Bassanio zwraca Shylockowi sześć tysięcy dukatów, ale Żyd emfaticznie odmawia: „Choćby z tych sześciu tysięcy dukatów / Na sześć dukatów każdy się rozmnożył, / Nie wezmę ich i tak” (IV 1.84–86). Bassanio daje więc „dziesięć razy tyle”, ale i to na próżno. Porcja, jako prawnik Baltazar, namawia Shylocka, aby przyjął trzykrotność długu, co Żyd najpierw odrzuca, potem zaś – gdy wyegzekwowanie zakładu okazuje się niemożliwe – przyjmuje. Wtedy jednak to Porcja odmawia. W finale sztuki majątek Shylocka zostaje podzielony. Żyd zobowiązany jest zapłacić nieznanej wysokości grzywnę i oddać połowę majątku w zarząd kupcowi, który z kolei po jego śmierci przekaże ją Jessice i Lorenzowi. Drugą połowę majątku ma zapisać młodym w testamencie sam Shylock. Nikt już nie wspomina o zwrocie trzech tysięcy dukatów, które pożyczył Bassanio, nikt też nie docieka, czy i ile Shylock oddał Tubalowi oraz jak wysoka jest grzywna w stosunku do połowy majątku Żyda. „Antonio musi dotrzymać terminu, / Bo on zapłaci za to” (II 8.25–26) – prorokował Salanio po ucieczce Jessiki. „Antonio jest skończony” (III 1.114) – orzekł Tubal na wieść o zatonięciu okrętów Antonia. Obaj się mylili: w *Kupcu weneckim* wszystkie rachunki płaci Żyd.

Shylock wpada w obłąd, kiedy traci córkę. Początkowo jego reakcje opisywane są przez innych: „Żyd parch obudził swoim wrzaskiem Dożę” (II 8.4) – donosi Salanio. Lament Shylocka rozgrywa się poza sceną, w relacji Wenecjanina nie ma nawet cienia współczucia:

Pierwszy raz słyszę, by ktoś tak bezładnie,  
Tak osobliwie jęczał i złorzeczył,  
Jak na ulicy ten kundel żydowski:  
„O, córko moja! O, moje dukaty!  
Z chrześcijaninem! Dukaty ochrzciła!  
Gdzie sprawiedliwość? Córko, gdzie dukaty?  
Worek z pieczęcią! Dwa! A w nich dukaty!  
Hiszpańskie duble! Córka mi je skradła!  
Mój skarb mi skradła, dwa drogie kamienie,  
Jak kurze jaja! Łapcie moją córkę!  
Kamienie ma przy sobie i dukaty!”. (II 8.12–22)

Czy Jessika warta jest szaleństwa? A może chodzi jedynie o dukaty?

Córka Shylocka wie, skąd i od kogo ucieka: dom to piekło, ojciec jest tyranem. Shakespeare poświęca niewiele miejsca jej sumieniu. Krótki monolog świadczy wprawdzie o wewnętrznej walce, ale uwaga Jessiki kieruje się ku przyszłości:

Biada!

Grzech obrzydliwy ciąży mi na duszy,  
Bo to grzech wstydzić się własnego ojca!  
Lecz choć mam w żyłach jego krew, nie jestem  
Jego uczynków córką! O, Lorenzo!  
Jeśli nie kłamiesz, wszystko przesądzone,  
Bo ja chrzest wezmę – a ty mnie za żonę! (II 3.15–21)

Shakespeare nie rozstrzyga, czy Jessika była istotnie świadkiem niegodziwości Shylocka, czy też przyjęła poglądy kochanka. Jeśli Shylock nie uczynił na jej oczach nic złego, trudno go winić za porażkę wychowawczą. To Wenecja niszczy jego autorytet. Świat gardzi Shylockiem i przyszłość Jessiki zależy od tego, czy się go wyprze. Chrzest i uroda szybko uwalniają ją od piętna pochodzenia, zwłaszcza że idą w parze z pieniędzmi. Paradoksalnie dziewczyna, która byłaby przekleństwem każdego domu, sprawia wrażenie najszcześliwszej z trójki młodych żon. Związek Porcji i Bassania jest kruchy, a o Nerissie i Gracjanie wiemy zbyt mało – dopełniają jedynie symetrii. Tylko Jessika i Lorenzo patrzą w gwiazdy. Po ucieczce z Wenecji Jessika jest całkowicie zależna od męża, mimo że to ona wnosi majątek, który zapewni im obojgu byt.

To właśnie wykradziony posąg rzuca największy cień na Jessikę. Jej przyszłość, podobnie jak przyszłość Porcji, zamknięta jest w szkatułce. Czekać na narzeczoną, Lorenzo, podobnie jak jego przyjaciel Bassanio, przelicza posąg:

Wiem od niej dokładnie,  
 Jak mam ją porwać z ojcowskiego domu,  
 Co weźmie z sobą z klejnotów i złota,  
 I w jakim stroju paziowskim ucieknie. (II 4.30–33)

Jessika nie marnuje ani chwili, kradnie bez oporów: „Chwytaj szkatułkę – warta jest zachodu” (II 6.33); „Drzwi pozamykam, ozłocę się jeszcze / Garścią dukatów i już zbiegam do was” (II 6.49–50); „Wenus, nie Żydówka!” (II 6.51) – woła zachwycony Gracjano.

„Kocham ją” (II 6.52) – zapewnia Lorenzo. Ile byłaby dla niego warta bez dukatów Shylocka?

A ile warta jest Porcja? Bassanio opisuje ją tak, że niepodobna wątpić w atuty dziedziczki Belmontu: bogata, piękna, cnotliwa. Sugestywnie scharakteryzuje ją Gracjano, witając Saleria w pałacu: „Jazony z nas! Patrz na to złote runo!” (III 2.240). Złote loki Porcji uzasadniają porównanie, ale analogia jest znacznie pojemniejsza. Pytanie o wartość kobiety w powiązaniu z posagiem stoi w jawnej sprzeczności z konwencjami miłości romantycznej, ale w niczym nie odbiega od obyczajowości epoki, w której porozumienie w kwestii majątku i dziedziczenia było zwyczajną fazą negocjacji małżeństwa. Kobiety w *Kupcu weneckim* są tego w pełni świadome. Postawa Porcji jest wyjątkowa, ponieważ zimne i prozaiczne uwarunkowania przekuwa w poruszające wyznanie miłości. Zaręczynowy monolog Porcji to moment najczystszy w całej sztuce. Wygłasza go przecież panna nieprzeciętnie inteligentna, zdolna odrzucać mężczyzn. Jest w niej wielka gotowość do kochania i wielkie pokłady ufności. Inwestycja Porcji polega wyłącznie na dawaniu, z pragnieniem pomnożenia wszystkiego, co stanowi jej wartość:

Panie Bassanio, stoję tu przed tobą,  
 Jak mnie Bóg stworzył. Na własny użytek  
 Nigdy bym nawet zapragnąć nie śmiała,  
 Aby się w czymś ulepszyć, lecz dla ciebie  
 Chcę się przemnożyć trzykroć po sto razy,  
 Stokroć piękniejszą być, stokroć bogatszą.  
 Byś mnie mógł zawsze cenić jak najwyżej,  
 W cnocie, urodzie, skarbach, przyjaciołach,  
 Chcę być bezcenna. (III 2.149–157)

Rozbudzona i szczęśliwa, łatwo ulega marzeniu o mężczyźnie, którego pragnie, tracąc miarę w zachwycaniu się tym, który przed nią stoi. Szczere wyznania zdradzają też ujmującą pokorę dziewczyny, na granicy kompleksów, z których jednak szybko się wyleczy. Teraz jednak Porcja jest zakochana:

Wszystkiemu winne twoje oczy.  
 Spojrzawszy raz, rozciąły mnie na dwoje.  
 Obie połowy należą do ciebie,  
 Bo moja, skoro moją jest, jest twoja,  
 Wziąłeś więc wszystko. (III 2.14–18)

W jaki sposób Bassanio rozwiązał zagadkę? Niektórzy nie mają wątpliwości, że to Porcja pomogła mu w wyborze szkatułki. Dyskretnie, sprytnie i skutecznie, tak by sądził, że zgadł sam. Tylko podczas jego próby w tle rozbrzmiewa pieśń. Jej słowa podsuwają sugestię zarówno metalu – *lead* („ołów”) – z którego wykonana jest szczęśliwa szkatułka, jak i zasady, zgodnie z którą nie wszystko złoto, co się świeci<sup>43</sup>. Nawet jednak bez pomocy Porcji Bassanio nie popełniłby błędu, zbyt dobrze zna zasady gry:

---

<sup>43</sup> Podpowiedź tkwi ponoć w układzie rymów pieśni: słowo *lead* („ołów”) rymuje się z *head*. *Head* pojawia się jako rym w pierwszej części pieśni, w drugiej z kolei wszystkie trzy końcowe rymy: *knell* – *bell* – *bell* mają podpowiadać literę „l”, którą trzeba zastąpić „h” w *head*. Hipotezę tę streszcza Henryk Zbierski, *William...*, op. cit., s. 163. Jeśli jednak Bassanio rzeczywiście wsłuchuje się w pieśń, ważniejsze wydaje się jej przesłanie: spojrzenie jest początkiem zakochania, to zaś jest przelotne. To, co powierzchowne, szybko przemija, nie należy dać się zwieść oczom.

Pozory mylą. Cóż jest łatwiejszego,  
 Jak zbałamucić świat ozdóbką. W sądzie  
 Nie ma tak podłej, tak cuchnącej sprawy,  
 Której by chytrym słówkiem nie zamącił  
 Kwiecisty kauzyperda. W sprawach wiary,  
 Gdzie ta herezja, której mąż surowy  
 Nie błogosławiłby, bo w Piśmie znalazł  
 Sposób, jak taką ohydę pozłocić? (III 2.73–80)

Aż trudno uwierzyć, że ta gorzka medytacja wychodzi z ust hulaki i lekkoducha. Wypowiadając te słowa, Bassanio niemal wypada z roli, tworząc wrażenie metateatru, a zarazem serwując najsurowszy komentarz do wydarzeń z kolejnego aktu.

Tylko w dwóch innych komediach – *Poskromieniu złoŹnicy* i *Opowieści zimowej* – Shakespeare towarzyszy małżonkom po weselu. Fabuła *Kupca weneckiego* również przekracza tę granicę, choć czas, jaki młoda para spędza ze sobą po ślubie, a przed rozłąką, jest wyjątkowo krótki. Bassanio musi niezwłocznie wracać do Wenecji. Opis położenia Antonia jest tak alarmujący, że Porcja, jakby w roztargnieniu, przyjmuje pospieszne wyznanie o długu, jaki mąż zaciągnął wobec przyjaciela. Ma gest, lekką ręką podwaja, a nawet zwielokrotnia należną kwotę:

To wszystko?

Zapłać mu sześć – i niech przekreśli weksel.

Daj mu dwanaście, daj trzy razy tyle.

Przyjacielowi, o którym tu słyszę,

Z winy Bassania włos nie spadnie z głowy. [...]

Dam ci dosyć złota,

Żeby zapłacić dług dwadzieścia razy.

(III 2.297–301, 305–306)

W jej ostatnich słowach znać już jednak otrzeźwienie: „Drogi nam jesteś, choć kosztujesz drogo” (III 2.3 12). Kompleksy Porcji nie miały sensu: jest bogatsza, mądrzejsza i uczciwsza. Od tej pory Bassanio jedynie karleje. Akcja dramatu po raz ostatni przenosi się do Wenecji, gdzie Shylock dochodzi swych praw z weksla. Linia obrony Antonia jest w gruncie rzeczy zaczepna, wręcz napastliwa: „On chce mnie zabić i dobrze wiem, za co: / Za tych dłużników, których wybawiłem, / Gdy do mnie przyszli skamleć o ratunek” (III 3.2 1–23). Doża wie już, jak zażegnać kryzys: „Pokaż nam swoją wielko-duszość, Żydzie” (IV 1.33) – nakazuje Shylockowi. To w gruncie rzeczy dziwne życzenie: poruszony nie-szczęściami Antonia Shylock miałby w części darować dług, którego nie próbuje jeszcze spłacić ani obecny na sali Bassanio, ani wcześniej przyjaciele Antonia. Dlaczego to on miałby ponieść konsekwencje plałty księcia kupców? Żyd ma, Żyd da – zdaje się rozstrzygać Doża. Werdykt ten zresztą powtórzy jak echo Porcja: „Żyd miłosierdzie musi [...] okazać” (IV 1.179). Czy tylko tak potrafi sądzić wenecka władza?<sup>44</sup> „A jaki przymus mnie zmusi?” (IV 1.180) – ironizuje Shylock.

<sup>44</sup> Według didaskaliów Bassanio jest od początku obecny na sali sądowej. Słowa Doży świadczą, że choć wielu wzruszył los Antonia (współczucie wzbudził w „piersiach spiżowych i sercach z kamienia, / W nieubłaganych Turkach i Tatarach” [IV 1.30–31]), nikt nie spłacił kredytu. W obliczu dotkliwych strat Antonia to Shylock ma darować część długu. Można więc odnieść wrażenie, że przemowa Doży jest cyniczną próbą odwołania się do miłosierdzia w sytuacji, gdy reszta zachowuje powściągliwość, być może nie dowierzając, iż Shylock wygzekwuje zastaw. W niektórych inscenizacjach opóźnia się wejście Bassania, aby podnieść napięcie dramatyczne i uzasadnić spóźnioną próbę zwrotu pieniędzy.

Udział Porcji w procesie to oszustwo – dziewczyna nie jest prawnikiem, trudno też uznać jej bezstronność, skoro broni wierzyciela swego męża, ale właśnie w tej części procesu ujawnia się w pełni siła roznieconej nienawiści. „Czy kupiec może spłacić całą sumę?” (IV 1.205) – docieka Porcja. Bassanio co rusz podbija stawkę, ale Shylock nie chce już żadnych pieniędzy. Mówi wyłączenie wierszem, jest skupiony, precyzyjny i bezwzględny. „Kto nie chce zabić, nie dość nienawidzi” (IV 1.66) – twierdził już na początku procesu Shylock. Teraz też ani myśli negocjować: wyjmuje nóż. W ostatniej chwili Porcja sięga po fortel podpowiedziany przez kuzyna. Ciało i krew są nierozłączne, żadna rana nie zamknie się natychmiast. Shylock powinien o tym pamiętać: „Czy nie krwawimy, kiedy nas kłujecie?” (III 1.58) – wołał z goryczą, dowodząc braku różnic między Żydami i chrześcijanami. Shylock przegrywa, ale Porcja idzie za ciosem. Ocaliła już Antonia, teraz sprawia, że rozpędzona machina sądownicza Wenecji zwraca się przeciw obcemu: odbiera mu jego racje, majątek i wiarę. Porcja musi wiedzieć, że miłosierdzie i sprawiedliwość, którymi szafuje, są wyjątkowo podejrzaney natury<sup>45</sup>. Darowując Shylockowi życie, Doża nakazuje

---

<sup>45</sup> Por. Jacek Bolewski, *Mus i muzyka... miłosierdzia*, w: idem, *Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002, s. 84–103. Z kolei W.H. Auden pisze o absurdalności argumentu Porcji, zwracając uwagę, że zgodnie z przyjętą linią obrony Antonia już treść weksła jest niezgodna z prawem i świadczy o zamiarze spisku na życie weneckiego obywatela, na co wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu nikt wcześniej nie zwraca uwagi. Por. Wystan Hugh Auden, *Bracia i obcy*, przeł. Agnieszka Pokojowska, „Przegląd Polityczny” 2014, nr 123, s. 184.

mu oddać połowę mienia Antoniowi: „A resztę weźmie skarb państwa – choć mógłbyś / Skruczą to jeszcze na grzywnę zamienić” (IV 1.367–368). „Co tyczy państwa tylko, nie Antonia” (IV 1.369) – zastrzega przytomnie żona Bassania. Czyżby zaczęła dbać o swoje interesy? Antonio bierze, co dają, i zobowiązuje się, że po śmierci Shylocka odda pieniądze jego dzieciom. Druga połowa wtedy też trafi w ich ręce, ale póki ojciec żyje, nie dostaną więcej, niż już ukradli. Chrzest Żyda jest wydarzeniem pozascenicznym. Jego udratyzowanie przypominałoby aż nadto egzekucję Lopeza:

Dwóch ojców chrzestnych do chrztu cię przytrzyma,  
Gdybym to ja był sędzią, od dwunastu  
Stryczek byś dostał, nie wodę święconą.

(IV 1.394–396)

– szydzi Graciano. Co dla Shylocka oznacza chrzest? Upokorzenie, gniew Boży, a może nic, już zupełnie nic, bo przymus uwalnia sumienie od winy? „[...] na torturach – przekonywała nie tak dawno Porcja – [...] człowiek wszystko jest gotów powiedzieć” (III 2.32–33). Przegrany Shylock opada z sił: zgadza się, chce odejść i rzeczywiście znika ze sceny. Nikogo nie interesuje, dokąd pójdzie przechrzta. Proś, „byś się sam powiesił” (IV 1.360) – radził Graciano. To Antonio żąda chrztu Shylocka, a za chwilę też zmusi Bassania, aby oddał pierścień, który ofiarowała mu żona.

Równolegle do dramatu Shylocka rozgrywa się dramat Porcji, która skryta za prawniczą togą poznaje prawdę o mężu. Kiedy los weneckiego kupca zdaje się przesądzony, sąd oddaje mu głos. Z ust Antonia nie padają

jednak żadne argumenty: o nic Shylocka nie prosi, niczego nie żąda. Jego uwaga skupia się na Bassaniu:

Pozdrów ode mnie swą czcigodną żonę,  
Wiernie opowiedz, jak skończył Antonio  
I jak cię kochał. (IV 1.270–272)

Choć Porcja zainicjowała już nową linię obrony, Bassanio nie śledzi procesu:

Jak wiesz, Antonio, jestem dziś żonaty  
Z kobietą droższą mi nad całe życie,  
Lecz nawet życia, żony, tego świata,  
Nie cenię wszak wyżej, niż twojego życia.  
Mogę to wszystko stracić, temu diabłu  
Złożyć w ofierze, żeby cię ocalić. (IV 1.279–284)

Porcja reaguje natychmiast: „Wątpię, czy żona byłaby ci wdzięczna, / Słyszając z ust twoich taką propozycję” (IV 1.285–286). Oliwy do ognia dolewa Graciano: „Ja też mam żonę, kocham ją, a jednak / Chętnie bym posłał ją przed tron niebieski, / Błagać, by Pan Bóg zmiękczył serce Żyda” (IV 1.287–289). Te deklaracje nie umykają uwadze Shylocka: „Masz – chrześcijańskich mężów! Moja córka / Lepiej by sobie z rodu Barabasza / Wybrała męża niż chrześcijanina” (IV 1.292–294). Widać, że los Jessiki wciąż leży mu na sercu.

Czy to właśnie chciał usłyszeć Antonio? Wdzięczność Bassania jest zrozumiała, ale czemu podkreśla ją, wyrzekając się żony? Czy kupiec umrze szczęśliwszy, wiedząc, że jego śmierć jest dla Bassania większym ciosem niż myśl o własnej śmierci lub utracie żony? Zbyt krótko trwa to małżeństwo, aby Bassanio nie

mógł sobie wyobrazić świata bez Porcji. Przeszłość wiąże go z Antoniem, lekką ręką oddaje więc to, czego jeszcze nie przeżył. Jednak tak jak ciałem nie poręcza się pożyczki, tak samo żony nie wymienia się na życie przyjaciela. Rany zawsze krwawią, a uprzedmiotowione kobiety cierpią. Niedługo potem za namową kupca Bassanio odda ślubny pierścień, który dostał od Porcji. W Belmontie, dziękując żonie, ujmował to tak:

Wierz mi: gdy ten pierścień  
Z palca mi spadnie, ja sam padnę trupem,  
I śmiało wtedy mów: „Umarł Bassanio”.

(III 2.183–185)

Kiedy opuszczamy Wenecję, największym przegranym wydaje się Shylock, ale smak porażki zna też Porcja. Jako panna na wydaniu, opisując Bassania zmierzającego ku szkatułkom, przypomiwała szekspirowską Kleopatę, skłoną rozpoznawać herosów w mężczyznach całkiem nieheroicznych:

Kroczy teraz  
Równy postawą, lecz w miłość bogatszy  
Od Herkulesa, gdy wybawił pannę,  
Którą Troja we łzach płaciła haracz  
Morskiej poczwarze.

(III 2.53–57)

Shakespeare nie precyzuje, jakiego Bassania na sali sądowej zobaczyła Porcja, ale z Wenecji wyjeżdża pośpiesznie, zgaszona, z własnym pierścieniem na palcu. Choć silnie osadzona w fabule, liryczna scena pod rozgwieżdżonym niebem Belmontu jest pod każdym

względem zaskakująca. Wkomponowany w wieczorny koncert duet kochanków, Lorenza i Jessiki, wydaje się oderwany od rzeczywistości, zarazem czuły i uroczysty, a przede wszystkim – niezasłużony. Scena ta jest też szczególnym eksperymentem teatralnym. Żywiołem wszystkich postaci w *Kupcu weneckim* jest miasto, akcja dramatu rozgrywa się na Rialto, w bankierskich kantorach, sądach i na ulicach. Tylko Jessikę i Lorenza Shakespeare wyprowadza na otwartą przestrzeń, gdzie wyostreza ich zmysły i rozbudza wyobraźnię. Teatr elżbietański nie gustuje w iluzji, jest pusty, wręcz ascetyczny co do rekwizytu i scenografii. Lorenzo i Jessika wchodzi na scenę w środku dnia, tuż po krzykliwej awanturze w sądzie, od której nie oddziela ich przecież opadnięcie żadnej kurtyny. Publiczność musi uwierzyć na słowo, że wchodzi w ciszę i ciemność, rozświetloną pełnią księżyca.

Z początku nocny landszaft wymaga dopełnienia. Scena zaludnia się literackimi fantazmatami, dla których areną jest noc. Lorenzo przypomina tęsknotę Trojłusa za Kressydą i Dydony za Eneaszem, Jessika – strach Tyzbe i Medeę zbierającą o północy magiczne zioła. Przekomarzanki dodają rozmowie kochanków lekkości, ale losy wszystkich przywołanych kobiet naznaczone są zdradą lub nieszczęściem<sup>46</sup>. Zarty zachęcają też, aby mówić prawdę prosto w oczy:

---

<sup>46</sup> Oddana Grekom Kressyda zdradziła Trojłusa, Tyzbe popełniła samobójstwo, sądząc, że lew pożarł jej ukochanego Pyramusa, podobnie Dydona, porzucona przez Eneasza. Czarodziejka Medea pomogła Jazonowi w zdobyciu złotego runa. Jazon jednak zdradził ją z Kreuzą, za co się okrutnie zemściła.

W taką noc Jessika  
 Okradła ojca, bogatego Żyda,  
 I z marnotrawnym kochankiem uciekła  
 Aż do Belmontu. (V 1.14–17)

Jessika nie składa broni: ten sam kochanek uwiódł ją i okłamał<sup>47</sup>. Dobrze, że wejście służącego przerywa ten dialog, zanim młodzi zdążą się pokłócić. Już teraz jednak widać, że Jessika nie oddaje łatwo pola; Shylock nie oszczędzał na jej wykształceniu.

Po chwili pojawiają się grajkowie i sceną zaczynają włądać dźwięki, co Lorenzo wykorzystuje, aby wygłosić jeden z najbardziej urzekających wykładów o muzyce, z zachowaniem boecjańskiego podziału na muzykę głosów i instrumentów (*musica instrumentalis*), muzykę wszechświata (*musica mundana*) oraz muzykę ludzkiego ciała i umysłu (*musica humana*). „Słodkie, harmonijne dźwięki / Słyszać najlepiej w ciszy i w ciemności” – zapewnia Lorenzo, kierując wzrok Jessiki ku gwiazdom:

spórz na ten baldachim  
 Z szafiru, złotem gwiazd inkrustowany.  
 Nawet najmniejsza ze sfer w swych obrotach  
 Śpiewa jak anioł w tym niebiańskim chórze,  
 Aż cherubinom błyszczą młode oczy. (V 1.57–61)

Firmament, który opisuje Lorenzo, to ruch, dźwięk i migotanie. Na związek muzyki i biegu ciał niebieskich wpadł Pitagoras. Umiejscowiona w środku wirujących

<sup>47</sup> Por. „W taką noc, Lorenzo, / Pragnąc kochance swej zrabować duszę, / Nie szczędził przysiąg, a prawdy w nich było / Co kot napłakał” (V 1.17–20).

sfer Ziemia stała się widzem kosmicznego spektaklu, z którego jednak tylko część dostępna była ludzkim zmysłom. Ruch jest źródłem dźwięku, przekonywali pitagorejczycy, każda ze sfer wygrywa jedną, jedyną nutę, razem zaś tworzą harmonijną pieśń kosmosu, niesłyszalną dla ludzkiego ucha. W tym kosmicznym graniu i zgraniu nie było dla nich nic przypadkowego: przecież odległości między dźwigającymi planety i gwiazdy sferami odpowiadały interwałom muzycznym. Idea rządzonego liczbami, śpiewającego wszechświata doskonale wpisywała się w grecką epistemologię, rozbudzała też jedną z najtrwalszych i najbardziej fascynujących tęsknot poprzez opisanie doskonałego piękna, a jednocześnie odsunięcie go poza granice ludzkiej percepcji. Platon ubarwił tę historię, rozlokowując w kosmicznym instrumencie syreny. „Na każdym kręgu chodzi Syrena obracająca się razem z nim i wydaje jeden głos, jeden ton. Wszystkie razem, a jest ich osiem, tworzą jeden harmonijny akord” – przekonywał żołnierz Er, którego wizję zaświatów spisał Platon w *Państwie*<sup>48</sup>. Średniowieczni teolodzy podchwycili pomysł muzyki sfer, zamieniając wszechświat w Bożą pozytywkę. Rozleniwione syreny Platona ustąpiły miejsca aniołom, obsadzonym w roli pracowitych poruszycieli sfer albo pobożnych chórzystów. Najmniejsza ze sfer „śpiewa jak anioł” – objaśnia Lorenzo, ale wprowadzenie tego porównania sygnalizuje pewną komplikację w obrazie kosmosu, wynikłą z nałożenia na wyrozumowaną przez Greków mechanikę nieba porządku mistycznego.

---

<sup>48</sup> Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Kęty 2003, s. 334 (X, 617B).

Ustalenie hierarchii i poruczeń aniołów zaprzętało umysły wielu teologów. Największe zasługi położył tu św. Ambroży, wyodrębniając liczbę i zadania anielskich chórów. Zastępy najbliższe Stwórcy trwały w kontemplacji, najdalsze opiekowały się światem, środkowe zaś władały ciałami niebieskimi, poruszając sfery, tak by gwiazdy – a z nimi cały wszechświat – nie osunęły się w niebyt. Wszystkie jednak anioły adorowały Boga śpiewem. W powszechnej wyobraźni najsilniej zadomowił się obraz zhierarchizowanego świata bytów złączonego w wielkim pochwalnym hymnie *Te Deum laudamus*, którego autorstwo tradycja przypisywała również św. Ambrożemu:

*Tibi omnes Angeli;  
tibi caeli et universae Potestates;  
Tibi Cherubim et Seraphim  
incessabili voce proclamant*

głosiły słowa pieśni, ustawiając w stosownej bliskości Stwórcy zastępy Aniołów, Cherubinów i Serafinów, Moce i Trony. Ten niebiański spektakl trwał poza granicą ludzkiego słuchu i wzroku, ponad ostatnią widoczną sferą gwiazd stałych. Anielskie pienia nie odebrały jednak głosu sferom bliższym Ziemi, które u Shakespeare’a wciąż śpiewają – jak anioły.

Nakreślony przez Lorenza obraz niósł jeszcze jedną modyfikację, wynikającą tym razem z zespolenia chrześcijaństwa z ikonografią antyku. Anioły Shakespeare’a śpiewają w chórze z cherubinkami (*young-eyed cherubins*, dosłownie „cherubiny o młodych oczach”). Biblijni cherubinowie to potężne istoty o ludzkiej postaci, czterech obliczach, z czterema parami rąk i skrzydeł. Według Księgi Rodzaju

Bóg postawił cherubinów przed Edenem, aby strzegły drogi do drzewa życia, a prorok Ezechiel widział je przy Bożym rydwanie<sup>49</sup>. Jednak sztuka renesansu upowszechniła inny obraz cherubinów, otaczając ołtarze i organy figurkami uskrzydłonych chłopczyków o pucołowatych buźkach. Te radosne putta w niczym nie przypominały groźnych cherubów-strażników z prorockich wizji, pozostawały za to w bliskim pokrewieństwie z psotnymi amorkami rozkochującymi starożytnych Rzymian. Czy można się dziwić, że to właśnie te cherubinki przyłączyły się do śpiewu aniołów, o którym opowiada Lorenzo?<sup>50</sup>

„Každy z nas w duszy nieśmiertelnej kryje / Ten cud harmonii – przekonuje Wenecjanin – lecz jej nie usłyszysz, / Póki w doczesnej glinie tkwi zamknięta” (V 1.62–64). Jessica ulega urokowi chwili na swój sposób: „Nie umiem słuchać i śmiać się beztrosko” (V 1.68). „Bo wszystkim słuchasz, duszą, sercem, głową” (V 1.69) – objaśnia Lorenzo, podsuwając obraz rozbrykanych żrebaków, które zastygają w bezruchu na odgłos trąbki. „Nie

<sup>49</sup> Por. Rdz 3,24, Ez 1,5–14.

<sup>50</sup> Fragment ten sprawia wiele trudności w przekładzie, głównie z powodu niezrozumienia koncepcji muzyki sfer. W tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego „przestwór nieba gęsto w złociste gwiazdki jest utkany; / A każdy krążek z tych, które tam widzisz, / Bieg odbywając, dołącza pieśń swoją” (453). W przekładzie Leona Ulricha śpiewa „w biegu” „najmniejsza kula wśród gwiazd tych tysiąca” (177). Podobnie w tłumaczeniu Romana Brandstettera śpiewa „każda najmniejsza gwiazda [...] płynąc po niebie” (143). Również w przekładzie Stanisława Barańczaka śpiewają „w okrężnym biegu” gwiazdy – „najmniejsza nawet z tych, które dostrzegasz” (266). Tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego odsyła do zupełnie innej epoki: śpiewa „najmniejsza nawet z gwiazd [...] Na swej orbicie mknąc” (589). Por. źródła cytatów na s. 253–254.

ma tak wścieklej, tak kamiennej duszy, / Której na chwilę muzyka nie zmiękczy” (V 1.80–81). Ludzka wrażliwość na dźwięki to oznaka wewnętrznego ładu, jakim jest *musica humana* – w najprostszym ujęciu harmonia organizmu<sup>51</sup>. „[...] kogo / Nie wzrusza słodkich dźwięków komitywa, / Ten podstęp w sobie kryje, gwałt i zdradę” (V 1.82–84) – ostrzega Lorenzo i milknie, aby wsłuchać się w melodię. Jego siła przekonywania

<sup>51</sup> W oryginale objaśnienie Lorenza brzmi: *Your spirits are attentive*, a więc ogólnie rzecz biorąc, doświadczasz napięcia, które wprawia w zamyślenie i sprawia, że porzucasz wszelkiego działania. Na czym dokładnie polega urok muzyki? Słowo *spirits* zwykle rozumie się jako *faculties*, czyli „zmysły”, przy tym chodzi tu zarówno o zmysły zewnętrzne (zwłaszcza słuch), jak i wewnętrzne (na przykład wyobraźnia, pamięć). W tym sensie muzyka wywołuje szczególnie odzew u człowieka, który w harmonii zewnętrznej rozpoznaje tę, której doświadcza we własnym wnętrzu. O wpływie dźwięku na duszę pisze np. św. Augustyn: „[...] dusza, odnosząc wrażenia cielesne, nie odbiera doznań od ciała, lecz na doznania ciała reaguje większym napięciem uwagi. Czynność ta – zarówno łatwa, jeśli doznanie sprzyja ciału, jak trudna, kiedy doznanie budzi w ciele rozdrażnienie – dociera do świadomości duszy”; św. Augustyn, *O muzyce*, w: *Dialogi filozoficzne*, przeł. Danuta Turkowska, Kraków 1999, s. 678–679. W rozważaniach Augustyna pojawia się koncepcja *spiritus* – „tchnień, pobudzeń” czy – jak określa je Galen – „oparów krwi”, dzięki którym dusza ożywia ciało tak, że w żyłach krąży krew, serce bije, a mózg kieruje działaniem. Według Galena „opary krwi” powstawały pod wpływem ciepła i to one łączyły duszę z ciałem. Za pomocą tych pojęć w podobny sposób opisywał działanie muzyki Dante: „Muzyka pociąga ku sobie duchy ludzkie, które są głównie oparami serca, tak że niemal całkowicie zaprzestają jakiegokolwiek działania. Podobnie dzieje się z całą duszą, gdy słyszy muzykę, a cnota ich wszystkich biegnie niejako do ducha zmysłowego, który odbiera dźwięki”; Dante Alighieri, *Biesiada*, przeł. Magdalena Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004, s. 70 (II, 24).

nie tkwi jednak w uczonych argumentach, lecz w połączeniu obrazów z pięknem miejsca i akompaniamentu, a także z siłą własnych uczuć. Ostatecznie to miłość ogrzewa i napędza otuchą człowieka wtopionego w ład nieskończenie większy od świata, który zamieszkuje. Bez niej wszechświat jest głuchy i pusty.

Do końca sztuki Jessica nie mówi już ani słowa. Ta cisza nie świadczy o niej źle. Czy ochrzczony Shylock jeszcze żyje? Nie wiemy, gdzie szybują myśli Jessiki, kiedy odbiera testament ojca jako gwarancję dostatniego życia. „To istna manna dla głodnego ludu” (V 1.293) – woła jej Lorenzo. Do Belmontu wraca też odmieniona Porcja: jest teraz w ofensywie, lżejsza o złudzenia. „Dzień by nie odszedł stąd na antypody, / Gdybyś ty w nocy słońce zastąpiła” (V 1.126–127) – wita się dwornie Bassanio. „Chcę grzać i świecić, lecz tylko dla ciebie. / Gdy żona wszystkim przygrzewa, mąż stygnie” (V 1.128–129) – odparowuje Porcja ostro, na granicy rubaszości. Ta zmiana tonu nie wróży nic dobrego. Oddała mężowi wszystko, co miała, teraz może już tylko dołożyć rogi – gratis. Kiedy Bassanio wyznaje, komu odstąpił pierścień, w groźbach Porcji nie ma nawet cienia pruderii:

Bo gdy mnie raz zostawisz na noc samą,  
To na mój honor, wciąż mój i bez skazy,  
Pójdę do łóżka z tym twoim doktorem. (V 1.230–232)

Obniżenie dyskursu może służyć rozładowaniu napięcia, ale sądząc po gorących zapewnieniach Antonia o wierności Bassania, kupiec dobrze wie, gdzie jątrzy się rana. Już zresztą po zaręczynach Gracjano błaznował,

nakłaniając posażne bogdanki do hazardu: „Założymy się z nimi o tysiąc dukatów, która pierwsza / urodzi syna” (III 2.213–214). Opór Nerissy tylko spotęgował dosadność:

NERISSA

Nie dam ci na to tysiąca dukatów!

GRACJANO

Cóż, jak mi nie dasz, to nici z zakładu.

(III 2.215–216)

Wcześniej Bassanio wahał się, czy zabierać Gracjana do Belmontu, z obawy, że niewyparzona gęba kompana zaszkodzi mu w konkurach. Wydarzenia ostatnich dni sprawiły, że żadna maskarada nie jest już potrzebna. Nobliwe panny zrównały w dół. Nawet Porcja czuje się w tym towarzystwie swobodnie. Jest inteligentna i pragmatyczna, wie, że samą dobrocią nie utrzyma Bassania w karchach. Chcąc nie chcąc, najbardziej sentymentalny okazuje się Żyd Shylock. To przecież on żałował pierścienia żony Lei, który Jessika ukradła i sprzedała, aby kupić małpę. „To był mój turkus. Lea mi go dała, kiedy byłem kawalerem. Nie oddałbym go za cały małpi gaj” (III 1.111–113) – wołał zrozpaczony Żyd i pędził do synagogi. Weneccy panowie oddali pierścienie swoich żon tuż po ślubie. Ile lat trzymał Shylock pierścień Lei? „Masz – chrześcijańskich mężów” (IV 1.292) – wzdycha Żyd, ponoć kreatura.

# Kupiec wenecki



## SPIS OSÓB

ANTONIO *kupiec wenecki*

BASSANIO *szlachcic, przyjaciel Antonia, zalotnik Porcji*

GRACJANO *szlachcic, przyjaciel Antonia i Bassania*

LORENZO *szlachcic, przyjaciel Bassania*

SALANIO

SALARINO *przyjaciele Antonia i Bassania*

SALERIO

LEONARDO *służący Bassania*

DOŻA WENECCI

ŻYD SHYLOCK *lichwiarz*

JESSIKA *jego córka*

TUBAL *Żyd, przyjaciel Shylocka*

PORCJA *bogata panna z Belmontu*

NERISSA *służąca Porcji*

STEFANO

*w służbie Porcji*

BALTAZAR

KSIĄŻĘ MAROKA

*zalotnicy Porcji*

KSIĄŻĘ ARAGONII

LANCELOT DZIOBEK *służący Shylocka, później Bassania*

STARY DZIÓB *jego ojciec*

*Dozorca więzienia, Patrycjusze, Sędziowie, Muzycy, Służba*

*Miejsce akcji – Wenecja i Belmont*



# Akt I

## ■ SCENA I

*Wenecja. Dom Antonia.**Wchodzą Antonio, Salarino i Salanio.*ANTONIO

Czemu wciąż jestem przygnębiony? Nie wiem.  
I mnie to zbrzydło, i wam też, jak słyszę,  
Lecz skąd to przygnębienie? Skąd się wzięło,  
Skąd je przywlokłem i co się w nim kryje,  
Pojąć nie mogę.

5

A tak doszczętnie mnie otumanilo,  
Że ledwo siebie samego poznaję.

SALARINO

Twymi myślami wiatr szasta po morzach,  
Gdzie twoja flota, wydymając żagle,  
Sunie jak poczet dumnych patrycjuszy  
Lub jaka morska parada na Lido,  
Gromiąc spojrzeniem kupiecką hołotę,  
Która z atencją dyga, kiedy przed nią  
Twe statki fruną na utkanych skrzydłach.

10

SALANIO

Gdybym to ja grał o tak wielką stawkę,  
Moje uczucia gnałyby po świecie  
W ślad za nadzieją. Zrywałbym źdźbła trawy  
I na wiatr rzucał, by sprawdzić, skąd wieje.  
Szukał po mapach zatok i przystani,  
Gnębiąc się myślą o wszystkich nieszczęściach  
Zdolnych obrócić wniwecz moje plany.

15

20

SALARINO

Dmuchając w talerz, by zupę ostudzić,  
Drżałbym na myśl, ile by szkód narobił

Na oceanie podmuch zbyt potężny.  
Nie mógłbym patrzeć na piasek w klepsydrze, 25  
Nie widząc, jak mój zasobny „Andrea”<sup>1</sup>  
Grzęźnie powoli w piasku na mieliźnie,  
Maszty schylając niżej burty, jakby  
Swoj grób całował. W kościele bym widział  
Nie wzniosłe mury kamiennej świątyni, 30  
Lecz groźne skały, które musną tylko,  
A statek tonie już, przedziurawiony!  
Moje imbiry rwący wir porywa,  
W mój jedwab stroją się ryczące fale,  
I coś, co warte było coś przed chwilą, 35  
Nagle jest warte – nic? Czy myśląc o tym,  
Mógłbym nie myśleć zarazem, że gdyby  
Doszło do tego, byłbym przygnębiony?  
Niech nikt nie przeczy, bo wiem, że Antonio  
Gnębi się myślą o swoich towarach. 40

ANTONIO

Wierz mi – nie. Dzięki niech będą fortune,  
Że nie złożyłem wszystkich moich skarbów  
W jednej ładowni, a od rozrachunków  
Jednego roku mój los nie zależy.  
Nie z tego zatem moje przygnębienie. 45

SALANIO

Zakochałeś się więc.

---

<sup>1</sup> Przypuszczalnie aluzja do galeonu „San Andrés” zdobytego przez Anglików podczas ataku na Kadyks w lipcu 1596 r. Okręt dwukrotnie znalazł się w niebezpieczeństwie z powodu wpłynięcia na mieliżnę: najpierw w Zatoce Kadyksu, gdy bronili go Hiszpanie, potem zaś w drodze do Londynu, u ujścia Tamizy, por. s. 204–205.

ANTONIO

E, bzdury pleciesz.

SALANIO

Więc to nie miłość? Wniosek: jesteś smutny,  
 Boś niewesoły. Mógłbyś równie dobrze  
 Skakać z radości i mówić, żeś wesół,  
 Bo się nie smucisz. Łeb Janusa świadkiem<sup>2</sup>: 50  
 Natura lepi dziwne stwory: jeden  
 Na wszystko patrzy z przymrużeniem oka  
 I wciąż się śmieje, jak głupi do sera,  
 Drugi skwaszony zawsze, nos na kwintę,  
 Nigdy w uśmiechu zębów nie wyszczerzy, 55  
 Choćby sam Nestor trzymał się pod boki.

*Wchodzą Bassanio, Lorenzo i Gracjano.*

Oto Bassanio, twój szlachetny krewniak<sup>3</sup>,  
 A z nim Lorenzo i Gracjano. Bywaj,  
 Będziesz miał teraz lepsze towarzystwo.

SALARINO

Zostałbym jeszcze, żeby cię rozbawić, 60  
 Ale godniejszym ustępuję pola.

<sup>2</sup> Janus – staroitalski patron początków wszelkich przedsięwzięć, przedstawiany jako mężczyzna o dwóch twarzach zwróconych w przeciwne strony i często naznaczonych sprzecznymi emocjami.

<sup>3</sup> Jedyne miejsce, w którym wspomina się o pokrewieństwie Antonia i Bassania. W opowiadaniu *Il Pecorone*, głównym źródle literackim sztuki, Antonio (Ansaldo) jest ojcem chrzestnym Bassania (Giannetta), por. s. 208.

ANTONIO

Wysoko cenię twoje towarzystwo.  
Nagłą cię pewnie własne interesy,  
Chwytasz sposobność więc, by nas opuścić.

SALARINO

Miłego dnia, bywajcie.

65

BASSANIO

Kiedy – panowie – znów się zabawimy?  
Skąpić poczęliście nam swego czasu!

SALARINO

Zawsze do twojej dyspozycji, panie.

*Salarino i Salanio wychodzą.*

LORENZO

Skoro znalazłeś Antonia, Bassanio,  
My zostawimy cię już, lecz pamiętaj,  
Gdzie umówiliśmy się na wieczerzę.

70

BASSANIO

Będę na pewno.

GRACJANO

Źle coś wyglądasz, mój panie Antonio.  
Zbyt się pograżasz w sprawach tego świata:  
Kto za nie drogo płaci, ten je traci.  
Wierz mi, zmieniłeś się nie do poznania.

75

ANTONIO

Świat tylko światem dla mnie jest, Gracjano,  
Sceną, gdzie każdy musi grać swą rolę,  
A ja gram smutną.

## GRACJANO

Ja więc zagram błazna.  
Zmarszczek się lepiej nabawić ze śmiechu, 80  
Lepiej wątrobę ugotować w winie,  
Niż serce ziębić, jęcząc i wzdychając.  
W żyłach mi krew goreje, a mam siedzieć  
Niczym pradiadek wykuty w marmurze?  
Drzemać, gdy dzwonią? Wpędzić się w żółtaczkę 85  
Z wiecznej zgryzoty? Kocham cię, Antonio,  
To serce mówi, posłuchaj: są ludzie  
O twarzach martwych jak stojąca woda,  
Bładych, stężałych jak kozuch na mleku.  
Stoi się taki w wymowne milczenie, 90  
Żeby na mędrca wyglądać przed światem,  
Krynicę wiedzy, bezdenną i czystą.  
A milcząc tak, ogłasza: „Jam wyrocznia!  
Kiedy ja mówię, kundel nie zaszczeka!”.  
O, mój Antonio! Iluż ja znam takich, 95  
Którzy za mędrców uchodzą dlatego,  
Że milczą<sup>4</sup>. Gdyby się który odezwał,  
To ich słuchacze poszliby do piekła,  
Bo Pismo wzbrania durniem zwać bliźniego<sup>5</sup>.  
Porozmawiamy jeszcze o tym, ale 100  
Przestań być mędrcelem dla płotek-idiotek,  
Które się łowi na miny ponure.  
Chodź już, Lorenzo – ty bądź zdrów tymczasem,  
A po obiedzie dokonczę kazania.

---

<sup>4</sup> Por. Prz 17, 28.

<sup>5</sup> Por. Mt 5, 22.

LORENZO

Cóż, porzucamy cię więc do obiadu. 105  
Jednym z tych niemych mędrców ja być muszę,  
Bo mi Gracjano nie da pisnąć słowa.

GRACJANO

Siebie samego nie poznasz po głosie,  
Gdy się pokręcisz przy mnie ze dwa lata.

ANTONIO

Ty nawet ze mnie zrobiłbyś gadułę. 110

GRACJANO

Daj Boże! Ozór tylko, gdy wędzony,  
Milczeć powinien – i w gębie u żony.  
*Wychodzą Gracjano i Lorenzo.*

ANTONIO

Jaki sens ma to wszystko?

BASSANIO

W trajkotaniu od rzeczy nikt w Wenecji nie do- 115  
równa Gracjanowi. Jeśli powie coś z sensem, to  
jest to jak ziarno pszenicy ukryte w plewach.  
Cały dzień będziesz szukał, a jak już znajdziesz,  
to się okaże, że szukać nie było warto.

ANTONIO

Mów teraz, co to za dama, do której  
Przysiągłeś ruszyć w sekretnej pielgrzymce? 120  
Przyrzekłeś wszystko mi dzisiaj wyjawić.

BASSANIO

Ty wiesz najlepiej, Antonio, jak bardzo  
Nadwerężyłem stan moich finansów,

Wiodąc tryb życia cokolwiek wystawny  
I ponad skromne, dostępne mi środki. 125  
Ale nie skarżę się wcale, że muszę  
Spuścić dziś nieco z tonu. Myślę tylko,  
Jak tu z honorem spłacić wielkie długi,  
W które popadłem w moich, że tak powiem,  
Rozrzutnych latach. W złocie i w miłości 130  
Tobie, Antonio, zawdzięczam najwięcej,  
Dlatego ufny w twoją przyjaźń, chciałbym  
Wyznać ci teraz wszystko, co zamierzam,  
By się od wszystkich tych długów uwolnić.

ANTONIO

Drogi Bassanio, zdradź mi swoje plany. 135  
Jeśli są wierne wymogom honoru,  
Jak twoje życie dotychczas, bądź pewien,  
Że wraz z sakiewką i całym majątkiem  
Chętnie się oddam na twoje rozkazy.

BASSANIO

W szkole, gdy jedna strzała gdzieś przepadła, 140  
Drugą puszczałem w tym samym kierunku,  
Śledząc jej loty, aby pierwszą znaleźć.  
Tak oto, obie ryzykując, nieraz  
Obie znalazłem. Wspominam dzieciństwo,  
Bo powiem prosto i szczerze, jak dziecko: 145  
Mój wielki dług do ciebie przepuściłem,  
Jak głupi młodzik, lecz jeśli się zgodzisz  
Wystrzelić drugą strzałę w tym kierunku,  
Gdzie poleciała pierwsza, obiecuję  
Śledzić jej lot i albo znaleźć obie, 150  
Albo ci zwrócić drugą, co do pierwszej  
Nadal zostając wdzięcznym ci dłużnikiem.

ANTONIO

Czyżbyś mnie nie znał, że czas marnotrawisz,  
Tak moją miłość zachodząc z daleka?  
Bardziej mnie krzywdzisz, zdradzając w ten sposób, 155  
Że nie do końca ufasz mej przyjaźni,  
Niż gdybyś wszystkie me dobra roztrwonił.  
Powiedz mi tylko, co chcesz, żebym zrobił,  
I co, jak sądzisz, zrobić jestem w stanie,  
A nie odmówię niczego. Mów, proszę. 160

BASSANIO

Mieszka w Belmontie panna na wydaniu,  
Bogata z domu i piękna nad wyraz,  
Pełna niezwykłych cnót. Nieraz w jej oczach  
Czytałem niemą zachętę. Jej imię –  
Porcja. Zaiste, warta jest imienia 165  
Córki Katona, małżonki Brutusa,  
Co już świat cały zdążył oszacować,  
Bo zewsząd fruną z wiatrem zalotnicy  
By upaść jej do stóp. Słoneczne loki  
Zdobia jej skronie niczym złote runo, 170  
Z Belmontu czyniąc wybrzeża Kolchidy,  
Gdzie się ubiega o nią stu Jazonów.  
Gdybym – Antonio – miał dość środków na to,  
By się jak równy z równym z każdym zmierzyć!  
Serce mi szepce o takiej wygranej, 175  
Że muszę wierzyć w przychyłność fortuny.

ANTONIO

Moja fortuna, jak wiesz, jest na morzu,  
Nie mam towaru ani dość pieniędzy,  
By zebrać całą sumę. Lepiej zatem  
Sprawdź, co mój kredyt jeszcze wart w Wenecji, 180

A ja ostatni grosz wycisnę z niego,  
By cię wyprawić godnie do Belmontu  
I Porcji. Chodźmy każdy na swój sposób  
Szukać pieniędzy, a jak Bóg na niebie,  
Twój dług poręczę lub wezmę na siebie.

185

## ■ SCENA 2

*Belmont.*

*Wchodzą Porcja i jej panna służebna Nerissa.*

PORCJA

Słowo daję, Nerisso, ten wielki świat to za ciężkie  
brzemień na moje wątłe ciało.

NERISSA

Mogłabyś tak mówić, pani, gdyby ci fortuna głazy  
na kark wkładała, a nie szczere złoto. Choć z dru-  
giej strony głód i obzarstwo tak samo niezdrowe, 5  
a najszcześniejszy taki, co wszystko robi z umiarem.  
Od zbytku szybciej posiwiejesz, a kto ma w sam  
raz, ten dłużej pożyje.

PORCJA

Dobre maksymy dobrze powiedziane.

NERISSA

Lepiej, by były lepiej przestrzegane.

10

PORCJA

Z samego przepisu ciasto nie wyrośnie, inaczej  
z kapliczki byłaby katedra, a z chłopskiej chatki  
królewski pałac. Najlepszy taki kaznodzieja, co  
spełnia własne przykazania. Łatwiej dwudziestu

nauczyć, niż być tym jednym, co nauk posłucha. 15  
Mózg chciałby gorącą krew ujarzmić prawem, ale  
ona każdy zimny dekret obróci w popiół. Młodość  
to zając bez piątej klepki, kulawa rada go nie do-  
goni. Lecz z tych mądrości nie wynika, jak mam  
wybrać męża. Gdzie tam „wybrać”! Ani mi wybrać 15  
nie wolno, kogo zechcę, ani odrzącić, kogo nie chcę.  
Wola żywej córki poddać się musi woli zmarłe-  
go ojca. Czy to nie straszny los, Nerisso, że ani  
wybrać żadnego nie mogę, ani żadnego odrzącić?

NERISSA

Twój ojciec był wcieleniem cnót, a na świętych 20  
mężów w godzinie śmierci spływa natchnienie.  
Dlatego w jego loteryjce z trzema szkatułkami, ze  
złota, srebra i ołowiu, kto wybierze po jego myśli,  
ten wybierze ciebie, a tylko ten słusznie wybierze,  
kogo prawdziwie będziesz mogła kochać. Powiedz 25  
jednak, czy żywisz jakieś cieplejsze uczucia do już  
tu przybyłych książęcych zalotników?

PORCJA

Wymieniaj ich po kolei, ja ich po kolei opiszę,  
a ty z opisu wyczytasz temperaturę moich uczuć.

NERISSA

Mamy więc na początek księcia Neapolu. 30

PORCJA

O! Temu by się raczej klacz przydała, bo o ni-  
czym innym nie mówi, tylko o swoim koniu, a już  
najbardziej szczyci się tym, że sam go podkuwa.  
Obawiam się, że księżna matka zapomniała się  
z kowalem. 35

NERISSA

Dalej Hrabia Palatyn<sup>6</sup>.

PORCJA

Tylko się marszczyć umie, jakby mówił: „Nie to nie, twoja strata”. Gdy inni żartują, ani się uśmiechnie. Na starość będzie zażawionym filozofem<sup>7</sup>, tyle się w nim nazbiera nieznośnego smutku. 40  
Wolałabym wziąć za męża czaszkę z piszczelą w pysku niż któregoś z tych dwóch. Niech mnie od nich Pan Bóg strzeże.

NERISSA

A co powiesz o francuskim paniczu, Monsieur le Bon? 45

PORCJA

Bóg go stworzył, więc uchodzi za człowieka. Wiem, że to grzech tak drwić z bliźniego, ale co począć? Konia ma lepszego niż Neapolitańczyk, a marszczy się cudniej niż Palatyn. Każdego w nim po trochu, tylko jego nie ma. Co drozd zaśwista, on już tnie 50  
hołubca, gotów się mierzyć na szpady z własnym cieniem. Gdybym za niego wyszła, wzięłabym tuzin mężów. Jeśli mną wzgardzi, chętnie mu przebaczę, bo gdyby dla mnie oszalał, nie doczekałby się wzajemności. 55

---

<sup>6</sup> Z tak zestawionego tytułu nie sposób odgadnąć narodowości zalotnika, ale dalszy opis odpowiada ówczesnemu stereotypowi Hiszpana.

<sup>7</sup> Aluzja do Heraklita z Efezu nazywanego też płacziwym filozofem z uwagi na jego poglądy i koncepcję zawsze zmiennej rzeczywistości wyrażoną w formule *panta rhei* – wszystko płynie.

NERISSA

A młody pan Falconbridge<sup>8</sup>, angielski baron, co powiesz?

PORCJA

Nic nie powiem, bo ani on mnie nie rozumie, ani ja jego. Łaciny nie zna, francuskiego nie zna, włoskiego nie zna, a ty możesz poświadczyć, że ja 60  
za grosz nie znam angielskiego. Wygląda niczego sobie, ale na migi się nie dogadamy. I dziwnie jakoś ubrany! Kaftan ściągnął z Włoch, bufiaste pludry z Francji, kapelusz z Niemiec, a maniery, skąd się dało. 65

NERISSA

A co myślisz o szkockim panu, jego sąsiedzie?

PORCJA

Że dobry sąsiad z niego, bo kiedy wziął od Anglika w pysk, to poprzysiągł, że mu odda, kiedy stanie na nogi. Zdaje się, że Francuz mu ten dług żyrował i jeszcze dołożył od siebie<sup>9</sup>. 70

---

<sup>8</sup> Postaci o tym nazwisku występują w kilku sztukach Shakespeare'a, m.in. w *Królu Janie*, gdzie Robert Falconbridge z powodzeniem upomina się o spadek po ojcu. Typowy angielski szlachcic.

<sup>9</sup> Nawiązanie do wielowiekowych konfliktów angielsko-szkockich oraz wsparcia, jakiego Szkotom udzielała Francja. Możliwa też bezpośrednia aluzja do napięć na północnej granicy w 1596 r. Po wstąpieniu na tron w 1604 r. Jakuba I Stuarta żarty z sąsiadów stały się ryzykowne. W wersji *Kupca weneckiego* zamieszczonej w Pierwszym Folio (1623) szkocki admirał jest bezimiennym, kolejnym zalotnikiem.

NERISSA

A jak ci się podoba młody Niemiec, bratanek saskiego księcia?

PORCJA

Paskudny rano, kiedy trzeźwy, wstrętny po południu, kiedy się upije. W zenicie ciut gorszy od człowieka, o zachodzie niewiele lepszy od bydlęcia. Gdyby przyszło do najgorszego, nie tracę nadziei, że mu się wywinę. 75

NERISSA

Gdyby się zgodził wybierać i wybrać właściwą szkatułkę, dając mu kosza, sprzeniewierzyłabyś się ojcowskiej woli. 80

PORCJA

Dlatego na wszelki wypadek postaw przy innej szkatułce duży kielich reńskiego, bo choćby w niej sam diabeł siedział, nie wytrzyma i ją właśnie wybierze. Zrobię wszystko, Nerisso, by nie wyjść za mąż za tego opoja. 85

NERISSA

Nie lękaj się, pani, żaden z nich ci się nie dostanie. Zwierzyli mi się wszyscy, iż są gotowi wracać do domu i nie nękać cię dłużej, chyba że uda im się dopiąć celu, ojcowskie szkatułki obchodząc z daleka.

PORCJA

Choćbym miała żyć tyle, co Sybilla, jeśli mnie żaden nie zyska ojcowskim sposobem, umrę cnotliwa niczym Diana. Dobrze się stało, że mi się trafił zastęp tak roztropnych konkurentów, bo za żadnym 90

nie zatęsknię, gdy wreszcie wyjadą, i modlić się  
będę, by im Bóg sprzyjał w dalekiej podróży. 95

NERISSA

Czy pamiętasz pani Wenecjanina, który był tu  
jeszcze za życia twego ojca, w towarzystwie mar-  
kiza de Montferrat<sup>10</sup>? Wykształcony młodzieniec  
i żołnierz do tego.

PORCJA

Tak, tak, Bassanio, prawda? Chyba tak się nazywał. 100

NERISSA

Prawda, pani. Ze wszystkich mężczyzn, na których  
spoczęło kiedyś moje głupie oko, żaden nie był  
równie godzien względów pięknej damy.

PORCJA

Dobrze go pamiętam i pamiętam, że zasługuje na  
twoje pochwały. 105

*Wchodzi Sługa.*

Co tam nowego?

SŁUGA

Pani, szukają cię czterej cudzoziemcy, żeby się  
z tobą pożegnać, tymczasem zaś przybył posła-  
niec od piątego, księcia Maroka, z zapowiedzią,  
że księżę będzie tu dzisiaj wieczorem. 110

---

<sup>10</sup> Aluzja do jednego z bohaterów *Dekameronu* Boccaccia lub posta-  
ci historycznej, Wincentego I Gonzagi, księcia Mantui i Mont-  
ferratu, patrona muzyków i poetów. W 1595 r. uczestniczył na  
Węgrzech w wyprawie przeciwko Turkom, podczas której towa-  
rzyszył mu niebywale liczny dwór.

PORCJA

Gdybym mogła tak radośnie powitać piątego, jak wesoło żegnam tamtych czterech, cieszyłabym się bardzo z tej wizyty. Ale jeśli się okaże święty w środku, a z wierzchu szpetny jak diabeł, to do konfesjonału z nim, nie do mojej sypialni. 115

Chodźmy, Nerisso.

(*do Sługi*)

Ty stąpaj przed nami.

Ledwo jednego przez okno wyrzucisz,

Następny wpycha się drzwiami.

*Wychodzą.*

■ SCENA 3

*Wenecja.*

*Wchodzą Bassanio i Żyd Shylock.*

SHYLOCK

Trzy tysiące dukatów, dobrze.

BASSANIO

Tak, panie, na trzy miesiące.

SHYLOCK

Na trzy miesiące, dobrze.

BASSANIO

Za które, jak powiedziałem, ręczy Antonio.

SHYLOCK

Antonio ręczy, dobrze.

BASSANIO

Czy możesz mi pomóc? Czy mi wyświadczysz taką przysługę? Czy mi odpowiesz?

SHYLOCK

Trzy tysiące dukatów, na trzy miesiące, Antonio poręcza.

BASSANIO

Co ty na to?

10

SHYLOCK

Antonio jest dobry.

BASSANIO

Czy słyszałeś, by ktoś temu przeczył?

SHYLOCK

Nie, nie, nie, nie, nie. Kiedy ja mówię, że jest dobry, to chcę powiedzieć, że jest wypłacalny. Tylko że te jego pieniądze niepewne. Jeden galeon w drodze do Trypolisu, drugi do Indii. Słyszałem na Rialto, że trzeci jest w Meksyku, czwarty płynie do Anglii, a reszta rozproszona gdzieś. Tymczasem okręt to tylko deski, marynarze tylko ludzie; a tu lądowy szczur i wodny, złodziej wodny i lądowy – mówię o piratach – i jeszcze wodne niebezpieczeństwa, wichury i skały. Ale jest dobry. Trzy tysiące dukatów. Myślę, że mogę przyjąć jego poręczenie.

15

20

BASSANIO

Bądź pewny, że możesz.

SHYLOCK

Chcę być pewny, że mogę, a nie będę pewny, póki nie pomyślę. Chcę pomówić z Antoniem.

25

BASSANIO

Jeżeli zechcesz zjeść z nami obiad.

SHYLOCK

Akurat! – żeby wieprza wachać i jeść tę powłokę,  
w którą wasz prorok Nazarejczyk wtrącił diabła.  
Mogę z wami kupić, sprzedać, gadać, chodzić 30  
i tak dalej, ale ani jeść, ani pić, ani się modlić  
z wami.

*Wchodzi Antonio.*

Co słyszać na Rialto? Kto to idzie?

BASSANIO

To signor Antonio.

SHYLOCK

*(na stronie)*

Jak to się łąsi i płaszczy, przechera. 35  
To chrześcijanin, więc go nienawidzę,  
A bardziej jeszcze, że naiwny głupiec  
Daje pożyczki darmo, czym zaniża  
Innym w Wenecji należne procenty.  
Gdybym go kiedyś miał w ręku! O, wtedy 40  
Odwdzięczyłbym się za dawne urazy.  
Nie cierpi mego świętego narodu  
I nawet tam, gdzie kupcy się gromadzą,  
Drwi sobie ze mnie, a mój zysk uczciwy  
Nazywa lichwą. Jeśli mu przebaczę, 45  
Niech klątwa dotknie moje plemię.

BASSANIO

Słyszysz?

SHYLOCK

(*do Bassania*)

Moje zasoby obliczałem właśnie  
I jeśli mogę zaufać pamięci,  
Nie jestem w stanie zgromadzić tak szybko  
Aż trzech tysięcy dukatów. Nieważne. 50  
Tubał, bogaty bankier, a mój rodak,  
Wesprze mnie. Ale na ile miesięcy  
Ma być pożyczka?

(*do Antonia*)

Uniżony sługa,  
Właśnie o tobie mówiliśmy, panie.

ANTONIO

Chociaż – Shylocku – ja nie mam w zwyczaju 55  
Brać ani dawać pieniędzy na procent,  
Łamię ten zwyczaj, skoro mój przyjaciel  
Jest dziś w potrzebie.

(*do Bassania*)

Czy mu powiedziałeś,  
Ile ci trzeba?

SHYLOCK

Tak, tak, trzy tysiące  
Dukatów.

ANTONIO

Owszem, i na trzy miesiące. 60

SHYLOCK

Tak, zapomniałem,  
(*do Bassania*)  
na trzy, tak mówiłeś.

(*do Antonia*)

I z twoim poręczeniem. Zaraz – słuchaj,  
Mówisz, że nigdy nie dajesz na procent  
Ani nie bierzesz.

ANTONIO

Nigdy tak nie robię.

SHYLOCK

Jakub pał owce u wuja Labana, 65  
A był, po naszym świętym Abrahamie,  
Dzięki mądrości swej roztropnej matki  
Trzecim dziedzicem, tak, trzecim patriarchą<sup>11</sup>.

ANTONIO

I co? On także pożyczał na procent?

SHYLOCK

Nie tak na procent, jak wy to mówicie, 70  
Ale pośrednio. Zważ, co zrobił Jakub:  
Tak się ułożył z Labanem, że wszystkie  
Nowe jagnięta pstre i cętkowane  
Będą dla niego. U schyłku jesieni,  
W czas godów, owca pobiegła do tryka, 75  
I gdy tak wiodło się to zbożne dzieło  
Wśród wełnistego ludu, zmyślny pasterz  
Nastrugał sobie przeróżnych patyków  
I równym rządkiem powtykał je w ziemię  
Tam, gdzie się owce parzyły z trykami. 80  
A zapatrzysz się, na świat wydały  
Pstrokatą trzódkę, całą dla Jakuba.  
I to był jego zysk błogosławiony,  
Błogosławiony, bo nie ukradziony.

---

<sup>11</sup> Por. Rdz. 30, 37–43.

ANTONIO

Jakub wykupił los, idąc na służbę, 85  
Ale wygraną nie sobie zawdzięcza,  
Bo kierowała wszystkim ręka niebios.  
Czy chcesz tak dowieść, że lichwa rzecz zbożna?  
Czy że twe złoto to owce i tryki?

SHYLOCK

Bo ja wiem? Równie szybko je rozmnażam. 90  
Lecz słuchaj, signor.

ANTONIO

*(do Bassania)*

Uważaj, Bassanio,  
I Diabeł Pismo cytuję w potrzebie.  
Zła dusza, świętych wzywając na świadków,  
Jest niczym zbrodniarz z uśmiechem na twarzy,  
Jabłko – dorodne, choć przegniłe w środku. 95  
O, jak dorodną postać fałsz przybiera!

SHYLOCK

Dukatów trzy tysiące. Piękna suma.  
Trzy miesiące, na rok, procent wyliczę...

ANTONIO

Jak tam, Shylocku, chcesz w nas mieć dłużników?

SHYLOCK

Signor Antonio, bywało tak nieraz, 100  
Żeś mnie na Rialto obrażał i szydził  
Z moich pieniędzy i moich procentów.  
Ja to znośłem cierpliwie, w milczeniu,  
Jak moje plemię zwykło krzywdy znosić.  
Zwałeś mnie wściekłym kundlem, bezbożnikiem, 105

I plułeś na ten mój chałat żydowski,  
Bo ciągnąć zyski śmiem z tego, co moje.  
A dziś, jak słyszę, chcesz mojej pomocy.  
Ho, ho! Przychodzisz więc do mnie i mówisz:  
„Chcemy pieniędzy, Shylocku!”. Tak mówisz 110  
Ty, który flegmą w brodę mi charkałeś,  
Kopiąc mnie tak, jak kundla się przegania  
Od swego progu. Dzisiaj chcesz pieniędzy.  
Co mam ci na to powiedzieć? Czy spytać  
„A skąd pieniądze u psa? Chcesz od kundla 115  
Pożyczyć parę tysięcy dukatów?”.  
Czy mam się skłonić i szeptać pokornie,  
Wstrzymując oddech jak niewolnik: „Panie,  
Zechciałeś splunąć na mnie w zeszlą srode,  
Kopnąłeś mnie onegdaj, innym razem 120  
Nazwałeś psem, a ja za tyle łaski  
Chętnie ci tyle pieniędzy pożyczę”.

ANTONIO

I jestem gotów nazwać cię tak znowu,  
Opluć cię znów i jak psa skopać. Jeśli  
Chcesz dać pożyczkę, daj, lecz nie z przyjaźni. 125  
Przyjaciel złota hodować nie każe  
I od przychówku nie chce dziesięciny<sup>12</sup>,  
Pożycz je raczej swojemu wrogowi,  
Bo jego łatwiej obedrzesz ze skóry,  
Jeśli się potknie.

---

<sup>12</sup> Argument Antonia ma swe źródło w rozważaniach Arystotelesa (*Polityka*, III 1), dla którego pieniądź powinien jedynie ułatwiać wymianę towarów, pobieranie zaś odsetek (greckie słowo „procent” oznacza również „potomstwo”) sugeruje narodziny pieniądza z martwego pieniądza, a więc przeciwny naturze sposób wzbogacania się.

SHYLOCK

Jak to się pan sroży! 130  
Chcę zostać twoim drogim przyjacielem,  
Zetrzeć z pamięci błoto twoich obelg,  
Twoje potrzeby zaspokoić, nie wziąć  
Grosza za procent, ale ty nie słuchasz.  
Ja ci tu grzeczność robię.

BASSANIO

To by było 135  
Grzecznie.

SHYLOCK

I zaraz grzeczności dowiodę.  
U notariusza weksel mi poświadczysz,  
Prościutki – tylko dla żartu dodamy,  
Że jeśli spłacić nie zdołasz w terminie  
I we wskazanym miejscu całej sumy 140  
Wpisanej w weksel, to kara umowna  
Wyniesie równo jeden funt twojego  
Gładkiego mięsa, który sam wykroję  
Z twojego ciała tam, gdzie mi się zechce.

ANTONIO

Niech będzie, zgoda. Podpiszę ten weksel 145  
I powiem – ileż grzeczności w tym Żydzie!

BASSANIO

Dla mnie takiego nie podpisuj. Lepiej  
Niech twój Bassanio starą biedę klepie.

ANTONIO

Nic się nie lękaj, w porę wszystko spłacę.  
Za dwa miesiące, czyli przed terminem 150

O cały miesiąc, spodziewam się zysku,  
Który przewyższy dług dziesięciokrotnie.

SHYLOCK

Co – Abrahamie – chrześcijan ugryzło  
Że w cudzych myślach węższą nieustannie  
Własną przewrotność?

(*do Bassania*)

Powiedz, panie: jeśli 155

On nie dotrzyma terminu, co zyskam  
Na tym, że ściągnę zeń umowną karę?  
Z jednego funta mięsa człowieczego  
Zysk dużo mniejszy, bo mniejszy pożytek  
Niż z funta wołu, kozy czy barana. 160  
Robię ten gest, by zyskać jego przyjaźń.  
Przyjmie, to dobrze, nie przyjmie – to żegnam,  
Tylko nie krzywdźcie mnie za tę przysługę.

ANTONIO

Owszem – Shylocku – podpiszę twój weksel.

SHYLOCK

U notariusza spotkajmy się zatem. 165  
Wskaż mu, jak spisać tę śmieszną umowę,  
A ja tymczasem pójdę po dukaty,  
Zajrzę do domu, bo mi go niestety  
Nicpoń pacholek pilnuje, i zaraz  
Tam się pojawię.

*Wychodzi.*

ANTONIO

Bądź zdrów, zacny Żydzie. 170  
Żyd jak owieczka, rychły chrzest mu wróżę.

BASSANIO

Strzeż się, ten weksel to wilk w owczej skórze.

ANTONIO

Miesiąc przed czasem, wierz mi, przyjacielu,  
Okręty dotrą bezpiecznie do celu.

*Wychodzą.*



# Akt II

## ■ SCENA I

*Belmont.*

*Wchodzą księżę Maroka, ciemnoskóry Maur w białych szatach, z orszakiem z trzech lub czterech podobnych sobie, Porcja, Nerissa, wraz z orszakiem.*

KSIĄŻĘ MAROKA

Nie patrz z odrazą na kolor mej skóry,  
Śniadą liberię mojego sąsiada  
I opiekuna, palącego słońca.  
Niech tu najbielszy stanie syn północy,  
Gdzie płomień Feba ledwo sopli tyka, 5  
I niech dla ciebie krwi nam tu upuszczą,  
A ujrzysz, która czerwieńsza. O, pani!  
Niejeden mąż waleczny drżał ze strachu  
Przed tym obliczem, a z miłości mdlała  
Niejedna z naszych najpiękniejszych dziewic. 10  
A jednak, pani, zrzekłbym się tej skóry,  
By wkraść się w twoje najtajniejsze myśli.

PORCJA

Moim wyborem nie władają tylko  
Płochę zachcianki dziewczęcego oka,  
Zresztą nie mogę wybrać, jak bym chciała, 15  
Bo na loterię mój los wystawiono.  
Lecz gdyby ojciec, w swej wielkiej mądrości,  
Nie był mnie spętał, każąc wyjść za tego,  
Kto mnie zdobędzie w takiej właśnie próbie,  
Ty miałbyś nie mniej praw do mego serca, 20  
Przesławny księżę, niż ci wszyscy, których  
Widziałam dotąd.

KSIĄŻĘ MAROKA

Dzięki ci i za to.

Prowadź mnie zatem do twoich szkatułek,  
Chcę poprobować szczęścia. Na ten bułat,  
Który powalił szacha i kalifa, 25  
Przed którym trzykroć zbiegł sułtan Soliman<sup>13</sup>,  
Zniosę spojrzenie najgroźniejszych oczu,  
Trwogą napełnię najdzielniejsze serca,  
Pomiot od piersi wydrę niedźwiedzicy  
I lwa wyśmieję, kiedy z głodu ryczy, 30  
By ciebie zdobyć, pani. Ale – biada!  
Gdy ze swym ciurą Herkules gra w kości,  
By dowieść, który dzielniejszy, być może  
Niewprawnej dłoni poszczęści się lepiej?<sup>14</sup>  
Herkules przegra, bo się trząsł z ochoty, 35  
A mnie fortuna ślepa z rąk wytrąci  
Coś, co mniej godny uzyska bez trudu,  
I umrę z żalu.

PORCJA

Musisz zdecydować.

Możesz odstąpić od wyboru albo  
Przysiąc zawczasu, że jeśli nie trafisz, 40  
Nigdy o rękę nie poprosisz więcej  
Żadnej kobiety. Dobrze się zastanów.

---

<sup>13</sup> Postać ze sztuki Thomasa Kyda *Soliman and Perseda* (1592), władca porywczy i zdradziecki.

<sup>14</sup> W oryginale wzmianka o Lichasie, słudze Herkulesa, który przyniósł mu zatrutą koszulę, dar Dejaniry. Oszałały z bólu i gniewu heros cisnął go w morze. Shakespeare nawiązuje jednocześnie do kilku wersji opowieści o panu i słudze, podkreślając zgubne konsekwencje rozbuchanych emocji i rolę przypadku.

KSIĄŻĘ MAROKA

Nie! Chcę spróbować szczęścia – i przysięgnę.

PORCJA

Wpierw do świątyni zatem. Po wieczerzy  
Będziesz wybierać.

KSIĄŻĘ MAROKA

A los mi wyznaczy  
Szczęśliwe życie albo śmierć z rozpacz.

45

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Wenecja.*

*Wchodzi Lancelot Dziobek.*

LANCELOT DZIOBEK

Sumienie na pewno mi pozwoli uciec od tego  
Żyda, mojego pana. Zły mi siedzi na karku, a kusi  
przy tym, a dogaduje: „Lancelocie! Dziobku, miły  
Lancelocie”, albo „Miły Dziobku”, albo „Miły  
Lancelocie, Dziobku mój, przebieraj nóżkami, ru- 5  
szaj, uciekaj!”. Asumienie na to: „Nie, strzeż się,  
dobry Lancelocie, nieładnie, pocziwy Lancelocie”,  
albo jak już mówiłem: „Pocziwy Lancelocie, daj  
kopa tej ochocie”. Wtedy zuchwał diabeł każe  
dać nogę: „Via!<sup>15</sup>”, mówi Zły, „Zwiewaj!”, mówi 10  
Zły, „Na Boga, zbież się na odwagę”, mówi Zły,  
„I w nogi”. Wtedy sumienie wpija się w grdykę  
odwadze i powiada mądrze: „Pocziwy Lancelocie,

---

<sup>15</sup> Jazda! (wł.).

przyjacielu mój, jako syn pocziwego ojca czy raczej pocziwej matki, bo ojciec, co tu gadać, tu 15  
łyknął, tam pyknął i w ogóle miał skłonności” –  
no więc sumienie mówi mi: „Ani mi się waż”,  
a Zły na to: „Ruszaj!”. „Siedź!”, mówi sumienie,  
a ja: „Dobrze mi radzisz, sumienie. Dobrze mi,  
Zły, radzisz. Jak posłucham sumienia, to zostanę 20  
z Żydem, moim panem, tylko że on, niech mi Bóg  
wybaczy, to prawie diabeł; a jak od niego ucieknę,  
to posłucham Złego, a ten, za przeproszeniem  
państwa, to już szatan we własnej osobie. Prawda,  
że Żyd to diabeł wcielony, więc moje sumienie 25  
twardo ze mną poczyną, skoro mi radzi zostać  
z Żydem. Ale ten z piekła to ma dobre chęci,  
więc dam nogę, szatanie, rozkaż tylko – naprzód  
marsz!” – a tyle mnie widzieli.

*Wchodzi Stary Dziób z koszykiem.*

STARY DZIÓB

Powiedzcie no łaskawie, panie kawalerze, którądy 30  
tu do pana Żyda?

LANCELOT DZIOBEK

*(na stronie)*

Wielkie nieba! Toż to mój ojciec rodzony, a że  
ma bielmo na oczach, to mnie nie poznaje. Zajdę  
go z flanki.

STARY DZIÓB

Powiedzcie no łaskawie, panie kawalerze, którądy 35  
tu do pana Żyda?

LANCELOT DZIOBEK

Na tym tam rogu weź w prawo, ale na tamtym tu daj w lewo, za to na owym, co tu zaraz, żebyś mi nigdzie nie zakręcał, masz walić prosto, w bok i na przelaj aż do Żyda.

40

STARY DZIÓB

O święci pańscy, trudno będzie. A możecie mi powiedzieć, czy niejaki Lancelot, co u niego mieszka, to mieszka u niego, czy nie mieszka?

LANCELOT DZIOBEK

Mówisz o paniczu Lancelocie? (*na stronie*) Uważajcie teraz, będzie oberwanie chmury. (*do Dzioba*)  
Mówisz o paniczu Lancelocie?

45

STARY DZIÓB

Żaden tam z niego panicz, to syn biedaka. Ojciec, choć mnie niby tak mówić nie wypada, człek uczciwy, ale biedny, no i Bogu dzięki, dobrze mu się wiedzie.

50

LANCELOT DZIOBEK

Tak czy owak mowa o paniczu Lancelocie.

STARY DZIÓB

O przyjacielu jaśniepana, a jest mu Lancelot, jaśniepanie.

LANCELOT DZIOBEK

Czyli ergo, zaklinam cię, staruszkule, ergo, nalegam, byś mówił o paniczu Lancelocie.

55

STARY DZIÓB

O Lancelocie, za pozwoleniem jaśniepana.

LANCELOT DZIOBEK

Ergo o paniczu Lancelocie. Nie mów wszelako o paniczu Lancelocie, ojczulku, albowiem młody ów szlachcic, z wyroku Losów i Przeznaczeń oraz innych potężnych osobliwości, takich jak Trzy 60  
Siostry Wieszczce, i innych jeszcze gałęzi wiedzy, otóż opuścił on ziemski padół lub zgoła, żeby tak rzec po naszymu, wstąpił do aniołków.

STARY DZIÓB

O, uchwaj Boże! On był podporą mojej starości, jakby drugą laską. 65

LANCELOT DZIOBEK

*(na stronie)*

Czy ja wyglądam jak laska, kostur albo jaki pałak?  
*(do Dzioba)* Znasz mnie, ojczulku?

STARY DZIÓB

Czegoż to ja dożyłem! Nie znam cię, paniczu! Błagam cię wszelako, powiedz, czy mój chłopiec –  
Panie, świeć nad jego duszą! – żyje czy umarł? 70

LANCELOT DZIOBEK

Nie znasz mnie, ojczulku?

STARY DZIÓB

Niestety, panie, bielmo mam na oku, nie poznaję.

LANCELOT DZIOBEK

Prawdę mówiąc, rodzony ojciec by mnie nie poznał, choćby był skóra zdjęta z syna. No cóż, staruszk, powiem ci, co z twoim synem. *(klęka)* Pobłogosław, 75  
ojczulku, a przejrzyś na oczy; trupa w szafie nie

ukryjesz, bo po miesiącu go wywąchasz; syn może dać nura na dłużej, lecz i tak w końcu na wierzch wypłynie.

STARY DZIÓB

Proszę cię, panie, wstań. Na pewno nie jesteś mój 80  
Lancelot.

LANCELOT DZIOBEK

Dosyć tych żartów, błogosław mi, i to już. To ja, Lancelot, twój chłopiec zrazu, twój syn teraz, a twoje dziecko zawsze i na wieki wieków, amen.

STARY DZIÓB

Wierzyć mi się nie chce, że jesteś mój syn. 85

LANCELOT DZIOBEK

A mnie się nie chce, że ci się nie chce, bo jestem Lancelot, w służbie u Żyda, a twoja żona Małgośka to na pewno moja matka.

STARY DZIÓB

Małgośka jej jest, prawda. I jeśli ty jesteś Lancelot, to ja mogę przysiąc, że jesteś moja krew i ciało. Na 90  
Boga najwyższego, jaka ci broda wyrosła! Więcej masz włosia na brodzie, niż ma w ognie Dzióbas, moja szkapa.

LANCELOT DZIOBEK

Znaczy, że Dzióbasowi ogon rośnie wspak, bo kiedy mu ostatni raz patrzyłem w zadek, na pewno 95  
miał więcej włosia w ognie niż ja na brodzie.

*Wstaje.*

STARY DZIÓB

Boże wielki, ale się zmieniłeś! Dobrze ci u twojego pana? Mam dla niego prezent. Dobrze życie ze sobą?

LANCELOT DZIOBEK

Dobrze, dobrze, choć co do mnie, jak już na tym stanęło, że zwiewam, to nie stanę, aż będę daleko. 100  
A z mojego pana istny Żyd. Chcesz mu dać prezent? Daj mu stryczek. Zdycham z głodu w tej służbie. Na żebrach liczę jak na palcach. Cieszę się, że tato przyszedł. Daj lepiej ten prezent panu Bassaniowi, on przynajmniej rozdaje nowe, sz- 105  
kowne liberie. Jeśli nie pójdę na służbę u niego, zwieję na koniec świata. Mam szczęście, właśnie tu idzie. Zagadnij go, tato, bo jeśli dalej będę u Żyda służył, to sam jestem Żyd.

*Wchodzi Bassanio, Leonardo i kilku ze służby.*

BASSANIO

*(do Służącego)*

Można i tak, ale pospieszcie się, żeby wieszera 110  
była gotowa najpóźniej o piątej. Trzeba też dostarczyć te listy, służbę popędzić i wezwać Gracjana, ma czym prędzej do mnie przyjść.

LANCELOT DZIOBEK

Zagadnij go, tato.

STARY DZIÓB

*(do Bassania)*

Niech jaśniepanu Bóg błogosławi.

115

BASSANIO

Bóg zapłać. Czego chcesz?

STARY DZIÓB

To mój syn, panie, biedny chłopiec...

LANCELOT DZIOBEK

(*do Bassania*)

Nie biedny chłopiec, panie, ale pacholek bogatego Żyda, który jak mój tata zaraz wyświecili...

STARY DZIÓB

Ma, jakby to powiedzieć, pęd do służby, panie. 120

LANCELOT DZIOBEK

Że tak powiem w dwóch słowach, służę u Żyda, ale mam chęć, jak mój tata zaraz wyświecili...

STARY DZIÓB

On i jego pan, to, za przeproszeniem jaśniepana, żyją jak pies z kotem.

LANCELOT DZIOBEK

Cała prawda to, że ten Żyd mnie pokrzywdził, 125  
i dlatego ja, jak to już mój ojciec, Bogu dzięki  
staruszek, jaśniepanu zasługuję...

STARY DZIÓB

Mam tu gołębi pasztet, którym chętnie obdarzę  
jaśniepana, bo mam taką prośbę...

LANCELOT DZIOBEK

Krótko mówiąc, prośba jest ze mną w bliskim 130  
związku, jak to się jaśniepan zaraz dowie od  
tego pocziwego starca, on zaś – choć ja tylko  
tak mówię, a on poniekąd stary i ubogi – to  
mój ojciec.

BASSANIO

Niech jeden mówi. Czego chcecie? 135

LANCELOT DZIOBEK

Tobie służyć, panie.

STARY DZIÓB

W tym sęk.

BASSANIO

Znam ciebie. Jeśli tak chcesz, niech ci będzie.  
Dziś mi o tobie mówił twój pan, Shylock,  
I chwalił – tylko co ci przyjdzie z tego, 140  
Że rzucisz wikt u bogatego Żyda,  
By pójść na służbę przy gołym szlachcicu?

LANCELOT DZIOBEK

Stare przysłowie równo się dzieli na was dwóch: panu  
Łaska Boska sprzyja, on sobie mieszek nabija.

BASSANIO

Dobrześ powiedział. Idź, ojczulku, z synem. 145

(*do Lancelota*)

Żegnaj się z panem, wywiedz się, gdzie mieszkam,  
I idź tam zaraz.

(*do Służących*).

Dajcie mu liberię,

A ozdobniejsza niech będzie od innych.

*Służący wychodzi.*

LANCELOT DZIOBEK

Idziemy, tato. Nigdy służby nie znajdę, akurat!  
Wygadać się nie umiem, jeszcze czego! (*spogląda* 150  
*na swoją dłoń*) Pokażcie mi Włocha, co piękniejszą

dłonią może na Biblię przysięgać! Fortuna mi sprzyja. Proszę, tu linia życia prosta jak strzała, a tutaj – kilka zon. Niestety, tylko piętnaście, tyle co nic; jedenaście wdów i dziewięć panien to dla 155 prawdziwego męża zakąska. Dalej, ujdę z życiem z topieli i mało karku nie skrucę od harców pod pierzyną. A tu pomniejsze przygody... Cóż, jeśli fortuna to niewiasta, to zuch dziewczyna, wchodzę z nią w interes. Chodźmy, tato. Pożegnaj się 160 z Żydem w try miga.

BASSANIO

*Podaje Leonardowi listę zakupów.*

Zajmij się tym, mój drogi Leonardo.  
Kiedy już kupisz wszystko i spakujesz,  
Wracaj czym prędzej, bo wydaję dzisiaj  
Ucztę dla moich najlepszych przyjaciół. 165  
Idź, spiesz się.

LEONARDO

Sprawię się z tym jak najszybciej.

*Wchodzi Gracjano.*

GRACJANO

*(do Leonarda)*

Gdzie jest twój pan?

LEONARDO

Tam się przechadza, panie.

GRACJANO

Signor Bassanio!

BASSANIO

Gracjano.

GRACJANO

Mam prośbę.

BASSANIO

Już ją spełniłem.

GRACJANO

Nie możesz odmówić.

Muszę pojechać z tobą do Belmontu.

170

BASSANIO

Cóż, skoro tak – pojedziesz. Lecz posłuchaj:

Pyskаты jesteś i nieokrzesany,

Z czym jest ci nawet, przyznaję, do twarzy,

I w naszych oczach to nie żadna wada.

Ci jednak, którzy cię nie znają, mogą

175

Sądzić surowiej. W tę niesformą duszę

Wlej więc trzy krople chłodnego umiaru,

Bo tam, gdzie jadę, twoje dzikie harce

Mogą uderzyć we mnie i pogrzebać

Moje nadzieje.

GRACJANO

Posłuchaj, Bassanio:

180

Jeśli nie zacznę sprawować się godnie,

Kląć tylko z rzadka, nobliwie wystawiać,

Patrzyć pokornie, z brewiarzem obnosić,

Gdy się przy stole modlą – kryć spojrzenie

Pod kapeluszem, wzdychać, szepcąc „amen”,

185

Przestrzegać wszystkich wymogów grzeczności,

Jak ów, co zręcznie stroi się w powagę,

Chcąc babci schlebić – nie ufaj mi więcej.

BASSANIO

Cóż – przekonamy się, czy tak potrafisz!

GRACJANO

Tylko nie dzisiaj! Nie możesz mnie sądzić 190  
Po tym, co będzie dziś!

BASSANIO

Szkoda by było.  
Dzisiaj włóż raczej swoją najjaskrawszą  
Czapkę błazeńską; nasi przyjaciele  
Chcą się zabawić. Tymczasem bądź zdrow,  
Mam jeszcze tutaj coś do załatwienia. 195

GRACJANO

Ja do Lorenza biegnę i do reszty,  
Ale wieczorem przyjdziemy do ciebie.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 3

*Wenecja. Dom Shylocka.*

*Wchodzą Jessika i Lancelot Dziobek.*

JESSIKA

Przykro mi, że tak ojca chcesz porzucić.  
Ten dom to piekło; ty, wesoły diabeł,  
Umiałeś czasem z nudy je ograbić.  
Bywaj zdrow, masz tu na drogę dukata.  
A kiedy tylko Lorenza zobaczysz, 5  
Którego dzisiaj zaprosił na ucztę  
Twój nowy pan, daj mu ten list w sekrecie.  
Już zmykaj. Lepiej, by ojciec nie widział,  
Że mówię z tobą.

LANCELOT DZIOBEK

Adiu. Niech się łzami wyjęzyczę. Śliczna moja 10  
poganko, najśłodsza Żydóweczko! Kiepie jestem,

jeśli cię rychło nie złapie jaki chytry chrześcijanin!  
Ale adiu, bo mi się całe męstwo rozpuszcza w tych  
głupich kropelkach. Adiu.

*Wychodzi.*

JESSIKA

Bądź zdrów, mój miły Lancelocie. Biada! 15  
Grzech obrzydliwy ciąży mi na duszy,  
Bo to grzech wstydzić się własnego ojca!  
Lecz choć mam w żyłach jego krew, nie jestem  
Jego uczynków córką! O, Lorenzo!  
Jeśli nie kłamiesz, wszystko przesądzone, 20  
Bo ja chrzest wezmę – a ty mnie za żonę!

*Wychodzi.*

■ SCENA 4

*Wenecja.*

*Wchodzą Gracjano, Lorenzo, Salarino i Salanio.*

LORENZO

Nie, nie – wymkniemy się podczas wieczerzy,  
Żeby się u mnie przebrać i tu wrócić,  
Zanim godzina upłynie.

GRACJANO

Trzeba to było lepiej przygotować.

SALARINO

Nie mamy jeszcze ludzi z pochodniami. 5

SALANIO

Jeśli się tego dobrze nie ułoży,  
Będzie wstyd. Lepiej dajmy sobie spokój.

LORENZO

Dopiero czwarta. Mamy dwie godziny  
Aby o wszystko zadbać.

*Wchodzi Lancelot z listem.*

Z czym przychodzisz,

Mój Lancelocie?

10

LANCELOT DZIOBEK

Jeśli zechcesz łaskawie złamać pieczęć, to się przekonasz, że nie z byle czym.

LORENZO

Ja znam to pismo! O, to piękna rączka!  
Bielsza niż papier, na którym pisała,  
Jest owa rączka.

GRACJANO

To miłosne wieści!

15

LANCELOT DZIOBEK

Za pozwoleniem, panie.

LORENZO

Gdzie się wybierasz?

LANCELOT DZIOBEK

Ano idę zaprosić mojego starego pana Żyda na  
wieczerek z moim nowym panem. Chrześcijaninem.

LORENZO

Masz, weź to.

*Daje mu pieniądze.*

Powiedz Jessice uroczej

20

Na osobności, że jej nie zawiodę.

*Lancelot wychodzi.*

Idźcie, panowie. I bądźcie gotowi  
Na tę wieczorną maskaradę, zgoda?  
Giermka z pochodnią już sobie znalazłem.

SALARINO

A ja czym prędzej biegnę po swojego.

25

SALANIO

Ja też tak zrobię.

LORENZO

Spotkajmy się wszyscy  
W domu Gracjana zatem, za godzinę.

SALARINO

Tak będzie najlepiej.

*Salarino i Salanio wychodzą.*

GRACJANO

Czy to bilecik od Jessiki może?

LORENZO

Wszystko ci wyznam. Wiem od niej dokładnie,

30

Jak mam ją porwać z ojcowskiego domu,

Co weźmie z sobą z klejnotów i złota,

I w jakim stroju paziowskim ucieknie.

Jeśli jej ojciec, Żyd, pójdzie do nieba,

To pewnie za to tylko, że ją spłodził.

35

Nieszczęście nigdy jej się tknąć nie waży,

Chyba że znajdzie sobie wykręt taki,

Iż godzi w córkę niewiernego Żyda.

Chodźmy, przeczytasz to sobie po drodze.

*Podaje list Gracjanowi.*

Moją pochodnię Jessika poniesie.

40

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 5

*Wenecja. Dom Shylocka.*

*Wchodzą Shylock i Lancelot Dziobek.*

SHYLOCK

Sam się przekonasz, kto to stary Shylock,

A kto Bassanio, i przejrzyś na oczy.

Hej Jessiko!

*(do Lancelota)*

Już się nie będziesz obżerać,

Jak u mnie miałeś w zwyczaju – Hej Jessiko! –

*(do Lancelota)*

Ani spać, chrapać i liberię zdzierać.

5

Jessiko, słyszysz, hej?!

LANCELOT DZIOBEK

Jessiko, słyszysz?!

SHYLOCK

Czego się drzesz? Czy ja ci rozkazałem?

LANCELOT DZIOBEK

Bo też mi wasza miłość zawsze mówił, że jak mi się  
czego nie rozkaże, to sam palcem nie kiwnę.

*Wchodzi Jessika.*

JESSIKA

Czy mnie wołałeś, ojcze? Co rozkażesz?

10

SHYLOCK

Jessiko, idę teraz na wieczerzę.

To moje klucze. Po co ja tam idę?

Z przyjaźni mnie nie proszą; chcą mi schlebiać,

A ja tam z nienawiści pójde; podjem sobie

Chrześcijańskiego marnotrawstwa. Cóрко,

15

Strzeż domu. Idę, choć mi wszystko mówi –  
Nie idź! Coś złego zawisło nade mną,  
Tej nocy śniły mi się worki złota.

LANCELOT DZIOBEK

Zaklinam, panie, idź już, mój młody pan chce się  
czym prędzej z panem zobaczyć. 20

SHYLOCK

I nawzajem.

LANCELOT DZIOBEK

Oni się namówili. Nie, żeby mieli panu pokazać  
jakąś maskaradę, ale gdyby tak, toby znaczyło, że  
nie darmo mi się krew puściła z nosa o szóstej nad  
ranem w poniedziałek wielkanocny, co to w tym 25  
roku przypadł tego samego dnia, co środa popiel-  
cowa cztery lata temu po południu<sup>16</sup>.

SHYLOCK

Mają być maski? Jessiko, posłuchaj.  
Zarygluj drzwi, a gdyby bębny grały  
I kwiczał flet jak zarzynane prosię, 30  
Nie waż się głowy przez okno wystawić  
I patrzeć, jak hasają po ulicach  
Wymalowane błazny chrześcijańskie.  
Zatkaj domowi uszy, czyli okna,  
Niech moich prostych ścian nie ranią wrzaski 35  
Próżnej swawoli. Na kostur Jakuba

---

<sup>16</sup> Dywagacje Lancelota odzwierciedlają zamieszanie spowodowane jednoczesnym obowiązywaniem kalendarza gregoriańskiego (w krajach katolickich od 1582 r.) i julijskiego (w Wielkiej Brytanii do 1752 r.). W konsekwencji rok liturgiczny na kontynencie nie pokrywał się z angielskim kalendarzem świąt.

Klnę się, że nie chce mi się dziś uctować,  
Lecz muszę iść. Pobiegnij tam, łaskawco,  
Powiedz, że zaraz przyjdę.

LANCELOT DZIOBEK

Biegnę, panie.

(*na stronie, do Jessiki*)

Pani, musisz koniecznie wyjrzeć przez okno. 40  
Bo tam chrześcijanin stanie,  
Dla Żydówki pyszne danie.

SHYLOCK

Co ci tam szeptał ten pomiot Hagary<sup>17</sup>?

JESSIKA

Powiedział: „Żegnaj, pani”, i nic więcej.

SHYLOCK

To miły urwis, tylko żarłok straszny, 45  
A w pracy ślimak. Śpi całymi dniami  
Jak jaki kocur. Trutni w moim ulu  
Nie chcę, niech idzie – tym bardziej, że idzie  
Do kogoś, komu pożyczonym złotem  
Szastać pomoże. Jessiko, do domu. 50  
Może tu zaraz wrócę, ty tymczasem  
Zrób, co kazałem. Zamknij drzwi za sobą.  
Co masz pod kłódką, znajdziesz szybcitko.  
Sekret przezornych tak się streszcza krótko.

*Wychodzi.*

---

<sup>17</sup> Egipcjanka Hagar była niewolnicą, matką Izmaela, nieślubnego syna Abrahama. Oboje zostali wygnani po narodzinach Izaaka, por. Rdz 16 i 21.

JESSIKA

Jeśli los zechce, nim wstanie dzień nowy, 55  
Ja stracę ojca, ty córkę – bądź zdrowy.

*Wychodzi.*

■ SCENA 6

*Wenecja. Przed domem Shylocka.*

*Wchodzą Gracjano i Salarino w maskach.*

GRACJANO

Pod tym wykuszem Lorenzo nam kazał  
Czekać na siebie.

SALARINO

Pora już minęła.

GRACJANO

Dziwne, że się tak spóźnia, bo to zegar  
Za kochankami zwykle z tyłu człapie.

SALARINO

Gołąbki Wenus stokroć szybciej fruną, 5  
By świeże śluby uwieńczyć, niż po to,  
By strzec wierności z dawna przysiężonej.

GRACJANO

To święta prawda. Kto od uczty wstaje  
Równie zgłodniały, jak gdy do niej siadał?  
Gdzie koń, co nudne swe mile odmierza 10  
Z równą za drugim, jak za pierwszym razem,  
Rączą ochotę? Bardziej nas podnieca  
Pogoń za łupem, niż raduje zdobycz.  
Okręt, jak młody, beztroski utracjusz,

W gali opuszcza swój port macierzysty, 15  
A wiatr lubieżny pieści go i tuli.  
Lecz gdy powraca jak syn marnotrawny,  
Żagle ma w strzępach, bok przeżarty solą,  
Tak go lubieżny wiatr obdarł ze skóry.

*Wchodzi Lorenzo.*

SALARINO

Idzie Lorenzo. Później pomówimy. 20

LORENZO

Wybaczcie to spóźnienie, przyjaciele,  
To pilne sprawy wstrzymały mnie w biegu.  
Gdy i wam przyjdzie ukraść sobie żonę,  
Będę tak samo stał i czekał. Spójrzcie,  
Tu mieszka Żyd, mój teść. Hej, jest tam kto? 25

*Wchodzi Jessika w chłopięcym przebraniu.*

JESSIKA

Kto mnie tak woła? Dla wszelkiej pewności  
Powiedz, choć znam twój głos, mogłabym przysiąc.

LORENZO

Ja, twój jedyny Lorenzo!

JESSIKA

Lorenzo,

O tak, z pewnością jedyny – bo w sercu  
Nie mam innego. A tylko Lorenzo 30  
Wie, czy mnie jedną jedyną ma w sercu.

LORENZO

Niebo i wszystkie twoje myśli świadkiem!

JESSIKA

Chwytaj szkatułkę – warta jest zachodu.  
Cieszę się, że to noc, że mnie nie widzisz,  
Sama się wstydzę tego stroju – ale 35  
Miłość jest ślepa i oczy kochanków,  
Ich cudnych szaleństw nie widzą; inaczej,  
Widząc mnie w takim chłopięcym przebraniu,  
Nawet Kupidyn spłonąłby ze wstydu.

LORENZO

Zejdź do nas, będziesz nieść moją pochodnię. 40

JESSIKA

Co? Własnej hańbie miałabym przyświecać?  
Czy sama w sobie nie jest dość jaskrawa?  
Światło pochodni wszelką rzecz odsłania,  
Mnie zaś, mój miły, zasłonić należy.

LORENZO

Nie znajdziesz lepszej zasłony niż twoje 45  
Śliczne chłopięce szatki. Chodźmy prędziej,  
Bo opiekuńcza noc ucieknie zaraz,  
A u Bassania mamy być na uczcie.

JESSIKA

Drzwi pozamykam, ozłocę się jeszcze 50  
Garścią dukatów i już zbiegam do was.

*Wychodzi.*

GRACJANO

Jak tutaj stoję – Wenus, nie Żydówka!

LORENZO

Kocham ją, niech mnie diabli porwą, bo jest  
Mądra, o ile mogę to ocenić,  
Piękna, jeżeli mnie oczy nie zwodzą,  
Wierna, jak nieraz mogłem się przekonać, 55  
I w tej postaci, mądrą, piękną, wierną,  
W moim niezmiennym sercu ją zapiszę.

*Wchodzi Jessika.*

Jesteś nareszcie! Ruszajmy stąd żywo,  
Inne maseczki już się niecierpliwią.

*Wychodzą wszyscy prócz Gracjana.*

*Wchodzi Antonio.*

ANTONIO

Kto idzie? 60

GRACJANO

Signor Antonio?

ANTONIO

Cóż to, Gracjano! Gdzie są pozostali?  
Wszyscy czekają na was, już dziewiąta.  
Nie będzie maskarady, wiatr się zerwał.  
Bassanio pędzi tu, by wsiąść na pokład. 65  
Dwudziestu chyba za wami posłałem.

GRACJANO

To świetnie. Inne rozkosze mi po co?  
Chcę wsiąść na okręt i ruszyć przed nocą.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 7

*Belmont.**Wchodzą Porcja, Nerissa i księżę Maroka ze świtą.*PORCJA*(do Służącego)*

Podejdź tam, rozsuń zasłony i ukaż  
Wszystkie szkatułki szlachetnemu księciu.

*(do księcia Maroka)*

Wybieraj, księżę.

KSIĄŻĘ MAROKA

Pierwsza, ze złota, nosi napis: „Wybierz  
Mnie, a zdobędziesz, czego wielu pragnie”. 5

Druga, ze srebra, obiecuje: „Wybierz  
Mnie, a dostaniesz wedle twoich zasług”.

Trzecia, z ołowiu, grozi twardo: „Wybierz  
Mnie, a na jedną szalę wszystko rzucisz”.  
Jak się przekonam, czy dobrze wybrałem? 10

PORCJA

W jednej z nich, księżę, mój portret zamknięto.  
Gdy ją wybierzesz, weźmiesz mnie za żonę.

KSIĄŻĘ MAROKA

Niech jakiś bóg prowadzi moją rękę!  
Sprawdźmy raz jeszcze, co tu napisano.

Co ołowiana mi powiada? „Wybierz  
Mnie, a na jedną szalę wszystko rzucisz”. 15

„Na jedną szalę”? Za co – za ten ołów?

Co to? Pogrożki? Ten, co wszystko rzuca

Na jedną szalę, chce wielkich korzyści.

Złoty duch z ziemi odpadków nie zbiera. 20

W zamian za ołów nie rzucę niczego.

Co mówi srebra blask dziewczyny? „Wybierz  
Mnie, a dostaniesz wedle twoich zasług”.  
„Wedle twych zasług”? Hola, pomyśl, książę,  
Zważ swoją wartość sprawiedliwą dłonią. 25  
Nad wszelką miarę są twoje zasługi,  
Gdy słuszną miarą je mierzyć, a jednak  
Czy ich wystarczy, by zdobyć jej rękę?  
Lecz nazbyt nisko ceniąc me zasługi,  
Sam swoją wartość pomniejszam tchórzliwie. 30  
Wedle mych zasług? Zasłużyłem na nią  
Mym urodzeniem, majątkiem i sławą,  
Cnotą, ogładą, wykształceniem, chociaż  
Miłość to moja największa zasługa.  
Może poprzestać więc na tym wyborze? 35  
Lecz w złotym kruszcu co wryto? „Wybierz  
Mnie, a zdobędziesz, czego wielu pragnie”.  
To o niej mowa! Cały świat jej pragnie.  
Z czterech stron świata biegną tu całować  
Śmiertelnej świętej żywy wizerunek. 40  
Z pustyń Hyrkanii<sup>18</sup>, z bezkresnej Arabii  
Dzikich pustkowi ciągną karawaną  
Książęta, żądni Porcji spojrzeć w oczy.  
Nawet mocarstwo wód, co dumną paszczą  
Niebu w twarz pluje, nie powstrzyma w biegu 45  
Hardych przybyszów – cóż to dla nich taki  
Strumyk przeskoczyć, kiedy Porcja czeka!

---

<sup>18</sup> Hyrkania była żyzną krainą w starożytnej Persji, położoną między Morzem Kaspijskim i górami Elbrus. W *Eneidzie* Dydona, rozgoryczona wyjazdem Eneasza, twierdzi, że zrodził go dziki Kaukaz, a wykarmiły hyrkańskie tygrysy; obraz ten powraca w tragedii *Dydona, królowa Kartaginy* Christophera Marlowe’a. U Shakespeare’a o hyrkańskim tygrysie wspomina Makbet (III 4).

W jednej z tych szkatuł jest jej portret boski.  
 Czy go w ołoiu skryto? Świątokradztwem  
 Byłaby myśl, iż owiniętą w całun, 50  
 W tak pospolitym grobie ją złożono.  
 Może więc w srebrnych ścianach ją zamknięto,  
 Dziesięciokrotnie mniej wartych od złota?<sup>19</sup>  
 O grzeszna myśli! Klejnot tak bezcenny  
 Godzien jest złotej oprawy. Widziałem 55  
 W Anglii anioła na złotej monecie<sup>20</sup>,  
 Tam jednak z wierzchu w złocie go wyryto,  
 Gdy tutaj w złocie zamknięty spoczywa.  
 Wybrałem. Dajcie klucz. Złotą otworzę  
 I niech mnie spotka, co mnie spotkać może. 60

PORCJA

Oto on, książę. Jeśli mnie tam znajdziesz,  
 To będę twoja.

KSIĄŻĘ MAROKA

Otwiera złotą szkatułkę.

Piekło i szatani!

To trupia czaszka, a w jej oczodole  
 Zwinięta kartka. Przeczytam, co na niej.

*Nie wszystko złoto, co się świeci:* 65  
*Choć to przysłowie znane w świecie,*  
*Każdy jak ćma w ten ogień leci,*  
*Tak się w mym błysku ogrzać chcecie.*  
*Gdybyś był w głowie, a nie w leciech,*

<sup>19</sup> Rzeczywisty stosunek wartości srebra do złota w Anglii pod koniec XVI w.

<sup>20</sup> Złota moneta o wartości (od 1550 r.) 10 szylingów z wizerunkiem Archanioła Michała zwyciężającego smoka.

*Jak mędrzec, co go starość gniecie,* 70  
*Lepszą odpowiedź dałbyś przecie.*  
*Robak i w złotej trumnie wierci,*  
*Żegnaj – tu wionie mrozem śmierci.*

Ten mróz gorącą miłość chłodzi,  
Zostałeś, książę mój, na lodzie. 75  
Bądź zdrowa, Porcjo. Serce mi ołowiem  
Cięży. Przegrałem. Więcej nic nie powiem.  
*Wychodzi.*

PORCJA

Z oczu i z myśli. (*Do Nerissy*). Zastoń, pozamykaj.  
Każdy tej maści niech tak szybko znika.  
*Wychodzi.*

■ SCENA 8

*Wenecja.*

*Wchodzą Salarino i Salanio.*

SALARINO

Tak, na pokładzie widziałem Bassania,  
A z nim Gracjano odpłynął. Lorenza  
Z nimi nie było, tego jestem pewien.

SALANIO

Żyd parch obudził swoim wrzaskiem Dożę,  
Który z nim poszedł okręt ów przeszukać. 5

SALARINO

Przyszedł za późno, okręt już odpłynął,  
Lecz wtedy w porcie powiedziano Doży,

Że ktoś dopiero co widział Lorenza  
Z rozmiłowaną Jessiką w gondoli.  
Wreszcie Antonio sam zapewnił Dożę,  
Że ich z Bassaniem na okręcie nie ma. 10

SALANIO

Pierwszy raz słyszę, by ktoś tak bezładnie,  
Tak osobliwie jęczał i złorzeczył,  
Jak na ulicy ten kundel żydowski:  
„O, córko moja! O, moje dukaty! 15  
Z chrześcijaninem! Dukaty ochrzciła!  
Gdzie sprawiedliwość? Córko, gdzie dukaty?  
Worek z pieczęcią! Dwa! A w nich dukaty!  
Hiszpańskie duble! Córka mi je skradła!  
Mój skarb mi skradła, dwa drogie kamienie, 20  
Jak kurze jaja! Łapcie moją córkę!  
Kamienie ma przy sobie i dukaty!”.

SALARINO

Dzieci z całego miasta biegną za nim  
I wrzeszczą: „Córka!”, „Kamienie!”, „Dukaty!”.

SALANIO

Antonio musi dotrzymać terminu, 25  
Bo on zapłaci za to.

SALARINO

Święte słowa!  
Mówił mi właśnie wczoraj pewien Francuz,  
Że w tej cieśninie morskiej, co oddziela  
Francję od Anglii, zatonął niedawno  
Wenecki okręt z bogatym ładunkiem. 30

Słyszac to, zaraz pomyslałem: „Oby  
Nie był to żaden z okrętów Antonia”.

SALANIO

Najlepiej powtórz mu, co usłyszałeś,  
Ostrożnie, żeby zbyt nie przejął.

SALARINO

Nie ma na świecie lepszego człowieka. 35  
Widziałem, jak się z Bassaniem żegnali.  
Bassanio mówił, że wróci czym prędzej,  
Na co Antonio: „Nie spiesz się, Bassanio,  
I nie zaniedbuj dla mnie swoich spraw,  
Zostań tam lepiej, póki nie dojrzeją. 40  
Ten weksel, który Żyd ode mnie dostał,  
Niech ci miłosnej weny nie zakłóca.  
Bądź wesół, wszystkie twe myśli niech służą  
Sztuce zalotów, miłosnej potyczce,  
Którą ułożysz, jak ci się spodoba”. 45  
Tu oczy zaszły mu łzami, więc głowę  
Odwrócił, rękę wyciągnął za siebie  
I z niebywałą czułością uścisnął  
Rękę Bassania. Tak się pożegnali.

SALANIO

Antonio tak go kocha, że poza nim 50  
Świata nie widzi. Chodźmy go odszukać,  
Czyms go zabawić trzeba, zdjąć ten ciężar,  
Który do ziemi go przygniata.

SALARINO

Chodźmy.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 9

*Belmont.**Wchodzą Nerissa i Sługa.*NERISSA

Pospiesz się, szybko, rozsuwaj zasłony.

Zaraz tu przyjdzie książę Aragonii.

Złożył przysięgi i będzie wybierać.

*Wchodzą książę Aragonii ze świtą i Porcja.*PORCJA

Szlachetny książę, spójrz, oto szkatułka.

Jeżeli wskażesz tę, gdzie jest mój portret, 5

Pójdziemy razem prosto do ołtarza.

Lecz jeśli się pomylisz, drogi książę,

Natychmiast i bez słowa stąd wyjedziesz.

KSIĄŻĘ ARAGONII

Przysiągłem spełnić trzy zobowiązania:

Po pierwsze, nigdy nikomu nie zdradzę, 10

Którą wybrałem. Po drugie, jeżeli

Pomyłę się w wyborze, nigdy więcej

Do innej panny nie pójde w konkury,

Po trzecie, jeśli szczęście nie dopisze,

Natychmiast i bez słowa stąd wyjadę. 15

PORCJA

Kto mnie, niegodną, wygrać tu zamierza,

Musi się zgodzić na te trzy warunki.

KSIĄŻĘ ARAGONII

Jestem gotowy. Wspieraj mnie, Fortuno.

Złoto i srebro, szary ołów. „Wybierz

Mnie, a na jedną szalę wszystko rzucisz”. 20

Zbyt jesteś brzydka, żebym się dał skusić.  
Zobaczmy, co nam powie złoto. „Wybierz  
Mnie, a zdobędziesz, czego wielu pragnie”.  
Gdzie owo „wielu” oznacza zapewne  
Bezmyślny motłoch łasy na błyskotki, 25  
Tłum, który widzi tylko, co na wierzchu,  
Głębiej nie zajrzy i niczym jaskółka  
Buduje gniazdo, gdzie wicher i słońce,  
Niepomny nieszczęść i wybryków losu.  
Nie sięgnę po to, „czego wielu pragnie”, 30  
Bo nie zamierzam równać się z hołotą,  
I z barbarzyńskim tłumem maszerować.  
Srebrna skarbnico, wracam więc do ciebie,  
Co też takiego powiedziałaś? „Wybierz  
Mnie, a dostaniesz wedle twoich zasług”. 35  
Słusznie! Fortuny nikt okpić nie zdoła  
Godziwym życiem, jeśli go nie zdoła  
Pieczęć zasługi. Niechaj nie śmie żaden  
W niezasłużone ornaty się stroić.  
O, gdyby urząd, pozycja i tytuł 40  
Przystały być na sprzedaż, a zaszczyty  
Wynagradzały ludzi zasłużonych!  
Ile stąd wieńców dla tych, co czapkują?  
Z marszałków dzisiaj ilu prostych ciurów?  
Ile od ziarna czystej krwi szlachectwa 45  
Odsiałoby się plew? Ile szlachectwa,  
Które przygaśło dziś wśród plew i prochu,  
Znów by rozbłysło? Lecz – do dzieła. „Wybierz  
Mnie, a dostaniesz wedle twoich zasług”.  
Wierzę w zasługi. Srebrny klucz mi podaj 50  
I niech się szczęście przede mną otworzy.

*Otwiera srebrną szkatułkę.*

PORCJA

Zbyt długo milczysz. Powiedz, co znalazłeś.

KSIĄŻĘ ARAGONII

Co? Portret durnia z gapiowatym okiem.

Jakiś mi papier podaje. Przeczytam.

Wcale nie jesteś do Porcji podobny, 55

Ani do moich zasług i nadziei.

„U mnie dostaniesz wedle twoich zasług”!

Na łeb błazeński zasłużyłem tylko?

Tyle mych zasług? To moja nagroda?

PORCJA

Nikt sprawiedliwie w swojej własnej sprawie 60

Sądzić nie zdoła.

KSIĄŻĘ ARAGONII

A co mamy tutaj?

Czyta.

*Kto każdą myśl siedmiokroć mierzy,*

*Jak się siedmiokroć srebro smaży,*

*Temu źle wybrać się nie zdarzy.*

*A kto o cieniu śni i marzy,* 65

*Jak o tym, co tu w srebrze leży,*

*W końcu się z cieniem tylko sparzy.*

*Idź między błazny posrebrzane,*

*Weź sobie pierwszą lepszą żonę,*

*A ja na karku ci zostanę.* 70

*Lecz tutaj — wszystko już stracone.*

Wyjeżdżam prędko, póki świat zna

We mnie wciąż księcia, a nie błazna.

Jeden tu ośli łeb przyniosłem,

A wracam dziś dwugłowym osłem. 75  
Spełnię ślub, Porcjo, i cierpienia  
Nie zdradzę świata. Do widzenia.

*Wychodzi wraz ze świtą.*

PORCJA

I znowu skwierczy ćma w płomieniach.  
Uczone dudki! Z tym mętlikiem w głowie,  
Rozum im zawsze zły wybór podpowie. 80

NERISSA

A ja się starym przysłowiem posłużę:  
„Stryczek i żona zapisane w górze”.

PORCJA

Opuść zasłonę, Nerisso.

*Wchodzi Posłaniec.*

POSŁANIEC

Gdzie moja pani?

PORCJA

Tu, do usług, panie.

POSŁANIEC

Stoi u bramy młody Wenecjanin, 85  
Który tu przybył, aby ci oznajmić,  
Że jego pan się zbliża. Ma od niego,  
Prócz dwornej mowy i pięknych ukłonów,  
Różne różności dla oczu i uszu,  
Bezcenne dary. Nie widziałem jeszcze 90  
Tak stosownego serc ambasadora.  
Nigdy tak słodko żaden dzień kwietniowy

Nie przepowiadał promiennego lata,  
Jak on, swojego pana anonsując.

PORCJA

Milcz, błagam! Boję się, że jeszcze chwila, 95  
A powiesz, że to jakiś twój pociotek,  
Tak go zachwalasz kwiecistymi słowy.  
Chodźmy, Nerisso, wysłuchać posłania  
Gońca miłości, co się wdzięcznie kłania.

NERISSA

O, Kupidynie, ześlij nam Bassania! 100

*Wychodzą.*



# Akt III

## ■ SCENA I

*Wenecja.**Wchodzą Salanio i Salarino.*SALANIO

Co słyszeć na Rialto?

SALARINO

Krąży pogłoska, jakoby jeden ze okrętów Antonia z bogatym ładunkiem osiadł w angielskiej cieśninie, na piaskach Goodwina<sup>21</sup>, jak zwą to miejsce. Mówią, że to zabójcza mielizna, cmentarzysko 5 wielkich okrętów, o ile można wierzyć plotce.

SALANIO

Oby z niej był gorszy łgarz niż z tej wdówki, co gryzła pieprz, a sąsiadom mówiła, że opłakuje trzeciego męża. Ale to prawda, żeby tak rzec, nie tonąc w gadulstwie, że nasz zacny Antonio, nasz 10 prawy Antonio... O, niech mi kto ześle tytuł go-dzien ozdobić to imię!

SALARINO

Kończ już, do kropki.

SALANIO

Ha, co mówisz? Cóż, koniec taki, że stracił okręt i kropka. 15

SALARINO

Miejmy nadzieję, że na tym też koniec jego strat.

---

<sup>21</sup> Mielizna Goodwin Sands u wybrzeży hrabstwa Kent, miejsce wielu tragedii morskich.

SALANIO

Czym prędzej mówię „amen”, nim mojej modlitwie diabeł podstawí nogę, bo oto nadchodzi właśnie pod postacią Żyda.

*Wchodzi Shylock.*

Cóż tam, Shylocku, jakie nowiny wśród kupców? 20

SHYLOCK

Wyście wiedzieli, nikt lepiej nie wiedział, że córka mi ucieknie.

SALARINO

W rzeczy samej. Znam nawet krawca, co jej skrzydła uszył, żeby odfrunęła.

SALANIO

Przecież Shylock sam wiedział, że mu się podfruwajka opierzyła, więc wyleciała z gniazda, jak czynią pisklęta. 25

SHYLOCK

I będzie za to przeklęta.

SALARINO

Na pewno, jeśli ją diabeł będzie sądzić.

SHYLOCK

Moja krew i moje ciało przeciw mnie powstały! 30

SALANIO

E tam – w takim starym trupie krew już śpi, a ciało nie wstaje.

SHYLOCK

Mówię, że córka to moja krew i ciało.

SALARINO

Tyle w niej twojego ciała, co hebanu w alabastrze,  
i tyle twojej krwi, co w reńskim burgunda. Ale 35  
powiedz, co słyszałeś – czy Antonio stracił coś  
na morzu, czy nie?

SHYLOCK

O, jeszcze jeden dla mnie bardzo zły interes. Ban-  
krut, utracjusz, ledwo się odważy łeb wytknąć  
na Rialto, a dawniej to na giełdzie dumnie się 40  
panoszył, żebrak jeden. Niech ma oko na swój weksel.  
Lichwiarzem mnie nazywał, niech się o weksel  
martwi. Z chrześcijańskiej dobroci pożyczał, niech  
się teraz martwi o weksel.

SALARINO

Cóż, jeśli nie dotrzyma terminu, mięsa mu nie 45  
wykroisz, bo co by ci z tego przyszło?

SHYLOCK

Przynęta na ryby. A gdyby się nawet nikt tym nie  
pożywił, to się moja zemsta naje. Sponiewierał  
mnie, straciłem przez niego pół miliona dukatów,  
drwił z moich strat, kpił z moich zysków, lżył mój 50  
naród, szkodził w interesach, studził przyjaciół,  
a wrogów zagrzewał, i dlaczego? Bo jestem Żyd.  
A czy to Żyd nie ma oczu? Czy nie ma Żyd rąk  
i nóg, ciała i trzewi, serca, zmysłów, namiętności?  
To samo jedzenie go żywi, ten sam nóż go rani, 55  
dreczę te same choroby, leczą te same lekarstwa, ta  
sama zima mrozi, to samo lato pali, co chrześcija-  
nina. Czy nie krwawimy, kiedy nas kłujecie? Gdy  
łaskoczą, to się nie śmiejemy? Nie umieramy,

kiedy nas trujecie? A kiedy nas krzywdzicie, to 60  
nam się mścić nie wolno? Jesteśmy do was we  
wszystkim podobni, to będziemy i w tym. Kiedy  
Żyd skrzywdzi chrześcijanina, jak chrześcijańska  
pokora ma wtedy na imię? Zemsta! Kiedy chrześci-  
janin skrzywdzi Żyda, co Żyd powtarza pokornie 65  
za chrześcijaninem? Ano – zemsta! Pokażę ja wam  
teraz, jak się u was dobrze wprawiłem w podłość,  
i choć się napracuję, nie spocznę, póki uczeń nie  
przerośnie mistrza.

*Wchodzi Służący Antonia.*

SŁUŻĄCY ANTONIA

Panowie, mój pan Antonio jest u siebie i pragnie 70  
z wami rozmawiać.

SALARINO

Szukaliśmy go po całym mieście.

*Wchodzi Tubal.*

SALANIO

Jeszcze jeden z tego plemienia. Trzeciego takiego  
nie znajdziesz, chyba że się diabeł da obrzezać.

*Wychodzą Salanio, Salarino i Służący.*

SHYLOCK

No i co, Tubalu, jakie nowiny z Genui, czy zna- 75  
lazłeś moją córkę?

TUBAL

Tu i tam coś o niej słyszałem, ale nie znalazłem.

SHYLOCK

Ajajaj! Ten diament kosztował mnie we Frankfurcie dwa tysiące dukatów. Klątwa nie spadła dotąd na nasz naród, ale dziś czuję ją na własnej skórze. 80  
Dwa tysiące dukatów w tym jednym kamieniu i jeszcze wiele, wiele innych kosztowności. Żeby mi tak córka trupem do nóg padła z kamieniami w uszach, żeby mi ją tak razem z dukatami u nóg położyli w trumnie. Nic nie wiadomo? Dlaczego? 85  
Przecież ja już sam nie wiem, ile wydaję na to szukanie! Gdzie spojrzeć, wszędzie straty: złodziej uciekł, wziął mi tyle, weź drugie tyle, łap złodzieja, i nic z tego, ani zysku, ani zemsty, a nieszczęście tyle, co na tych plecach, a westchnień tyle, co 90  
w tej piersi, a łez tyle, co z tych oczu.

TUBAL

No tak, ale na innych też nieszczęście spada. Ten Antonio, słyszałem w Genui...

SHYLOCK

Co, co, co? Jakieś nieszczęście?

TUBAL

Okręt mu zatonał w drodze z Trypolisu. 95

SHYLOCK

Dzięki Bogu, dzięki Bogu! To pewne, to pewne?

TUBAL

Mówiłem z marynarzami, którzy uszli z życiem.

SHYLOCK

O, dzięki ci, zacny Tubalu, dobra wiadomość, dobra wiadomość! Ha! – ale co słyszałeś w Genui?

TUBAL

Słyszałem, że twoja córka w jeden wieczór wydała 100  
osiemdziesiąt dukatów.

SHYLOCK

Wbiłeś mi nóż w serce. Nigdy więcej nie ujrzę  
mojego złota. Osiemdziesiąt na raz? Osiemdziesiąt  
dukatów!

TUBAL

Przyjechało ze mną do Wenecji kilku wierzycieli 105  
Antonia. Mówią, że bankructwo go nie minie.

SHYLOCK

Bardzo się cieszę. Będę go dręczyć. Pastwić się  
będę. Bardzo się cieszę.

TUBAL

Jeden z nich pokazał mi pierścień, za który twoja  
córka kupiła od niego małpę. 110

SHYLOCK

Przeklęta! Katujesz mnie, Tubalu. To był mój  
turkus. Lea mi go dała<sup>22</sup>, kiedy byłem kawalerem.  
Nie oddałbym go za cały małpi gaj.

TUBAL

Ale Antonio jest skończony.

SHYLOCK

Tak, tak, prawda, święta prawda. Idź, Tubalu, 115  
znajdź mi asesora. Zamów go na dwa tygodnie

---

<sup>22</sup> Jedyna wzmianka o żonie Shylocka. Biblijna Lea była starszą córką Labana i żoną Jakuba, którego historię przywołuje Shylock, objaśniając zysk z pożyczki (I 3.70–84).

z góry. Tamtemu serce wydrę, jeśli nie dotrzymam terminu. Gdybym się od niego uwolnił, mógłbym wchodzić w Wenecji w jaki chcę interes. Idź, Tubalu, spotkajmy się w naszej synagodze. Idź, zacny 120  
Tubalu, do synagogi, Tubalu.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Belmont.*

*Wchodzą Bassanio, Porcja, Nerissa, Gracjano  
wraz z orszakami.*

### PORCJA

Nie spiesz się, proszę, nim szczęścia spróbujesz,  
Oczekaj dzień lub dwa, bo jeśli chybisz,  
Już cię nie ujrzę więcej. Cierpliwości.  
Szepce mi jakiś głos – nie miłość wcale! –  
Że nie chcę cię utracić, choć nienawiść, 5  
Przyznasz sam, zwykle inaczej przemawia.  
Lecz abyś moich słów źle nie zrozumiał –  
Choć pannie myśleć i milczeć wypada.  
Chciałabym jakiś czas cię tu zatrzymać,  
Nim o mnie zagrasz. Gdybym ci zdradziła, 10  
Jak dobrze grać, złamałabym przysięgę.  
Tego nie zrobię, więc mnie przegrać możesz,  
I pożałuję, że jej nie złamałam  
Grzesznie. Wszystkiemu winne twoje oczy.  
Spojrzawszy raz, rozciąły mnie na dwoje. 15  
Obie połowy należą do ciebie,  
Bo moja, skoro moja jest, jest twoja,  
Wziąłeś więc wszystko. Podły czas, co własność

Od właściciela kratami odgradza.  
Wciąż więc – nie twoja. Gdyby tak zostało, 20  
Niech się Fortuna za to w piekle smaży,  
Nie ja. Wciąż paplam, żeby czas powstrzymać,  
Kiełzać, ujarzmić, naciągnąć, aż pęknie,  
I odwlec chwilę wyboru.

BASSANIO

Chcę wybrać,  
Bo dłużej takich tortur już nie zniosę. 25

PORCJA

Tortur, Bassanio? Wyznaj więc czym prędeż,  
Jaką to zradę knuje twoja miłość?

BASSANIO

Żadnej, prócz mrocznej, zdradzieckiej obawy,  
Czy zdołam osiąść i zachować – miłość.  
Prędeż zjednoczą się w trwałym przymierzu 30  
Ogień ze śniegiem niż z moim sercem – zrada.

PORCJA

Boję się, że tak mówisz na torturach,  
Gdy człowiek wszystko jest gotów powiedzieć.

BASSANIO

Daruj mi życie, a wyznam ci prawdę.

PORCJA

Żyj więc – i wyznaj.

BASSANIO

Nie – „wyznaj i kochaj”, 35  
Tak streścić można by moje wyznanie.

Słodkie to męki, kiedy mój oprawca  
 Sam mnie poucza, jak wolność odzyskać.  
 Niech się mój los rozstrzygnie! Do szkatułek!

PORCJA

Prędko! Ja jestem w jednej z nich zamknięta: 40  
 Jeśli mnie kochasz, to odgadniesz, w której.  
 Nerisso, odsuń się, wy wszyscy także.  
 Niech nam zagrają, gdy będzie wybierał,  
 Bo jeśli chybi, przy muzyce skona,  
 Jak łabędź<sup>23</sup>. Aby wesprzeć porównanie, 45  
 Srebrzyste łoże śmierci mu zgotują  
 Strumienie moich łez. A jeśli wygra,  
 Czym będzie muzyka? Będzie fanfara  
 Na cześć nowego monarchy, przed którym  
 Lud chyli czoła. Lub zadzwięczy słodko, 50  
 Jak owa pieśń, co się o brzasku wkrada  
 W rozmarzonego oblubieńca ucho,  
 By go przed ołtarz prosić. Kroczy teraz  
 Równy postawą, lecz w miłość bogatszy  
 Od Herkulesa, gdy wybawił pannę, 55  
 Którą Troja we łzach płaciła haracz  
 Morskiej poczwarze<sup>24</sup>. Dziś mnie tak przykuto,  
 A wy, zbolełe trojańskie niewiasty,  
 Stoicie z boku, przez łzy wypatrując,  
 Jak się rozstrzygnie gra. Idź, Herkulesie, 60

<sup>23</sup> Nawiązanie do rozpowszechnionego w antyku obrazu przedśmiertnego śpiewu łabędzia, por. Platon (*Fedon*, 84 e), Arystoteles (*Zoologia*, 615 b). U Shakespeare'a podobna aluzja m.in. w *Królu Janie* (V 7), *Otelli* (V 2), *Królu Learze* (V 7).

<sup>24</sup> Herkules uratował życie Hezjonie, królownie trojańskiej przykutej do skał w ofierze dla morskiego potwora. Nie uczynił tego jednak z miłości, lecz na prośbę jej ojca i za obietnicę nagrody.

Za nas oboje się bij. Z większą trwogą  
 Ci drżą przed bitwą, co walczyć nie mogą.  
*Pieśń, podczas gdy Bassanio ogląda szkatułki.*

NERISSA<sup>25</sup>

*Gdzie miłości płomyk płonie?  
 W sercu, w głowie czy w śledzienie?  
 Gdzie początek jej, gdzie koniec?*

65

WSZYSCY

*Zdradź nam, zdradź!*

NERISSA

*W oku chętki tej kotyska,  
 Lecz gdy oko wie już wszystko,  
 Szybko gaśnie jej ognisko.  
 Bijmy jej w żałobny dzwon,  
 Wnet się zbudzi znów – Din-don!*

70

WSZYSCY

*Din-don!*

BASSANIO

*(na stronie)*

Pozory myślą. Cóż jest łatwiejszego,  
 Jak zbałamucić świat ozdóbką. W sądzie  
 Nie ma tak podłej, tak cuchnącej sprawy,  
 Której by chytrym słówkiem nie zamącił  
 Kwiecisty kauzyperda. W sprawach wiary,  
 Gdzie ta herezja, której mąż surowy  
 Nie błogosławiłby, bo w Piśmie znalazł

75

<sup>25</sup> W pierwszych wydaniach dramatu piosenka nie jest nikomu przypisana. Według teatralnej tradycji śpiewa ją Nerissa.

Sposób, jak taką ohydę pozłocić? 80  
Najpospolitszy występ<sup>26</sup> próbuje  
Płaszczykiem cnoty swą nagość przyodziać.  
Tchórze, co w piersi zamiast serca mają  
Przegniłą deskę, strzygą sobie brody  
Na Herkulesa, na groźnego Marsa, 85  
Choć im serwatka, nie krew, płynie w żyłach,  
I tym ochłapem męstwa myślą wzbudzić  
Posłuch i respekt. A spójrz na tę piękność –  
Widać, że w sklepie kupiona na wagę,  
Skąd istny cud przyrody, że im która 90  
Lżejsza, tym więcej ma tego na sobie.  
Na przykład – złote, trefione kędziorki,  
Z wiatrem czyniące rozkoszne swawole  
Na ślicznej główce – niby to. Bo przecież  
Są z drugiej ręki czy głowy! Wyrosły 95  
Na cudzej czaszce, z grobu wywleczonej.  
Takie ozdóbki są jak brzeg zdradliwy  
Wściekłego morza; jak precudny welon,  
A pod nim twarz jak smoła<sup>27</sup>. Jednym słowem  
Złocony fałsz, na który w naszych czasach 100  
Łowią najmędrszych. Nie, obleśne złoto,  
Midas się tobą udławił, ja nie chcę;  
I srebra nie chcę, bladej ładacznicy,  
Co krąży z rąk do rąk. Chudy ołowiu,

<sup>26</sup> W pierwszym wydaniu (1600) w tekście figuruje nieznane słowo *voyce*, poprawione w drugim wydaniu (1619) i w Pierwszym Folio (1623) na *voice* (głos). W wydaniu z 1632 r. pojawia się emendacja *vice* (występek), przyjęta tu za podstawę tłumaczenia.

<sup>27</sup> W oryginale *Indian beauty* – piękność o śniadej cerze, ironiczny oksymoron w kontekście elżbietańskich standardów urody kobiecej.

Nie obiecujesz nic, zniechęcasz raczej, 105  
Lecz że mnie wzruszasz swą bładą poświatą,  
Ciebie wybieram – wynagrodź mnie za to.

PORCJA

(*na stronie*)

Już się mych innych uczuć ślad rozmywa,  
Pierzchnęło zwątpienie, rozpacz zbyt gorliwa,  
Zazdrość i trwoga, które mnie nękały... 110  
Stój, stój, miłości! Ostudź swe zapalenia,  
Nie wszystko na raz – miłość i nadzieja  
Na jedno danie? Kto się szczęściem przejadł,  
Temu niestrawność grozi.

BASSANIO

*Otwiera ołowianą szkatułkę, gdzie znajduje portret.*

Co ja widzę?

Porcja jak żywa! Czyj to boski pędzel 115  
Dorównał Stwórcy? Czy te oczy żyją,  
Czy tylko zdają się ruszać, zbudzone  
Moim spojrzeniem? Z jej ust rozchylonych  
Wzlatuje balsam; słodki powiew wkraść się  
Między dwa płatki róży. A w jej włosach 120  
Malarz, jak pająk, uwił złote sidła,  
By męskie serca szybciej w nie wpadały  
Niż muchy w pajęczynę. I te oczy!  
Jak – niewidomy – namalował drugie,  
Gdy mu już pierwsze swym nieziemskim blaskiem 125  
Wzrok odebrało? Lecz sami widzicie,  
Że gdy ja krzywdzę niezdarną pochwałą  
Cię jej osoby, cię za jej osobą  
Tyleż niezdarnie człapie. Ten pergamin  
Moją fortunę zawiera i streszcza. 130

*Czyta.*

*Że złoty połysk cię nie znęcił,  
Żeś próżnej nie posłuchał chęci,  
Prawdziwy klejnot trzymasz w ręce.  
Ciesz się i już nie szukaj więcej.  
Jeśli ci taki wybór miły,  
Jeśli jej pragniesz z całej siły,  
Spojrzyj, gdzie stoi rozploniona,  
Pocałuj ją i weź w ramiona.*

135

W zgodzie z tak pięknie spisany rozkazem  
Pozwól skraść, pani, i spłacić zarazem.

140

*Całuje Porcję.*

Jak ten, co w szrankach z rywalem się splota,  
Wierząc, iż dobrze wypadł w oczach świata,  
Bo go z krążganków dobiegł krzyk ogromny,  
Nagle sam siebie pyta półprzytomny:  
„Czy te wiwaty – to dla mnie na pewno?”,  
Tak i ja, piękna po trzykroć królowo,  
Że mnie szczęśliwy los tu nie okłamał,  
Uwierzę, gdy mi powiesz o tym sama.

145

#### PORCJA

Panie Bassanio, stoję tu przed tobą,  
Jak mnie Bóg stworzył. Na własny użytek  
Nigdy bym nawet zapragnąć nie śmiała,  
Aby się w czymś ulepszyć, lecz dla ciebie  
Chcę się przemnożyć trzykroć po sto razy,  
Stokroć piękniejszą być, stokroć bogatszą.  
Byś mnie mógł zawsze cenić jak najwyżej,  
W cnocie, urodzie, skarbach, przyjaciółach,  
Chcę być bezcenna. A przemnożyć trzeba,

150

155

Bo kiedy dodasz, co jest, wyjdzie panna  
Prosta, naiwna i niewykształcona.  
Szczęśliwa za to, że nie nazbyt stara, 160  
By wciąż się uczyć, i nie nazbyt głupia,  
Żeby się czegoś nie nauczyć jeszcze.  
A najszczęśliwsza, że sercem i duszą  
Gotowa oddać ci się we władanie,  
Jak swemu panu, władcy i królowi. 165  
Wszystko, czym jestem i co mam, jest odtąd  
Twoje. Dotychczas ja byłam królową  
Tego pięknego zamku, mojej służby  
I siebie samej. Lecz teraz, w tej chwili,  
Zamek i służbę, i siebie oddaję 170  
Wraz z tym pierścieniem – tobie, memu panu.

*Wręcza mu pierścień.*

Jeśli go komuś dasz, sprzedasz czy zgubisz,  
Będę wiedziała, że mnie już nie kochasz,  
I rzucę ci to w twarz przed całym światem.

BASSANIO

Pani, odarłaś mnie ze słów i tylko 175  
Krew w moich żyłach wciąż mówi do ciebie.  
Zamęt ogarnął wszystkie moje zmysły.  
Stoję tu jak ów tłum rozanielony,  
Bo go najdroższy władca oczarował  
Piękną oracją. Wszystko, co tam żyje, 180  
Każde osobne coś – stapia się wtedy  
W szalone nic, gdzie tylko radość krzyczy  
I dech zapiera. Wierz mi: gdy ten pierścień  
Z palca mi spadnie, ja sam padnę trupem,  
I śmiało wtedy mów: „Umarł Bassanio”. 185

NERISSA

Mój panie, pani, staliśmy tu, patrząc,  
Jak pięknie spełnia los nasze życzenia.  
Dajcie nam wreszcie zakrzyknąć: „Szczęść Boże!”.

GRACJANO

Tobie, Bassanio, i twej pani życzę  
Szczęścia, którego wy sobie życzyście, 190  
Bo moje przecież nie zda się wam na nic.  
Gdy zaś, czcigodni, uświęcić zechcecie  
Ten ślub wzajemnej wierności, pozwólcie,  
Abym ja także ożenił się wtedy.

BASSANIO

Masz moje słowo – byleś żonę znalazł. 195

GRACJANO

Dzięki serdeczne, sam mi ją znalazłeś.  
Oko mam równie bystre jak ty, panie.  
Tyś dostrzegł pannę, a ja powiernicę,  
Ty pokochałeś i ja też, a zwłoka  
Równie jest wstrętna mnie jak tobie, panie. 200  
Twój los zależał tutaj od szkatułek,  
Lecz i mój także, jak się okazało.  
Do siódmych potów biegałem koło niej,  
Gardło zdzierałem na miłosnych ślubach,  
Aż dała słowo i słowa dotrzyma, 205  
Bo ją złapałem za nie i nie puszczę,  
Że weźmie mnie, jeżeli ci się uda  
Schwytać jej panią.

PORCJA

To prawda, Nerisso?

NERISSA

Prawda, za twoim przyzwoleniem, pani.

BASSANIO

Czy masz uczciwe zamiary, Gracjano?

210

GRACJANO

Uczciwe, panie.

BASSANIO

Wasz ślub ozdobi więc nasze wesele.

GRACJANO

(*do Nerissy*)

Założymy się z nimi o tysiąc dukatów, która pierwsza urodzi syna.

NERISSA

Nie dam ci na to tysiąca dukatów!

215

GRACJANO

Cóż, jak mi nie dasz, to nici z zakładu.

*Wchodzą Lorenzo, Jessika i Salerio, posłaniec z Wenecji.*

Kto to? Lorenzo ze swoją poganką!

I mój wenecki przyjaciel Salerio!

BASSANIO

Witajcie nam, Lorenzo i Salerio,

Jeśli na mocy mych praw, wciąż zielonych,

220

Wolno mi czynić tak honory domu.

Pozwolisz, Porcjo, to moi rodacy

I przyjaciele.

PORCJA

Więc i ja ich witam,  
Niech się tu czują jak u siebie w domu.

LORENZO

Dzięki ci, pani. Co do mnie zaś, panie, 225  
Nie zamierzałem odwiedzać cię tutaj,  
Ale spotkałem po drodze Saleria.  
To on namówił mnie, ba!, siłą zmusił,  
Żeby z nim jechać.

SALERIO

To prawda, przyznaję,  
I mam powody po temu. Antonio 230  
Śle ci ukłony.  
*Podaje Bassaniowi list.*

BASSANIO

Zanim list otworzę,  
Mów, jak się miewa mój drogi przyjaciel.

SALERIO

Żle się nie miewa, chyba że na duszy,  
Ni dobrze, chyba że ducha nie traci.  
Wszystko ci powie ten list. 235  
*Bassanio otwiera list.*

GRACJANO

Nerisso, pannę weź pod swoje skrzydła.  
Witaj, Salerio, co w Wenecji słyhać?  
A jak tam książę kupców, nasz Antonio?  
Pewnie go nasze zwycięstwo ucieszy:  
Jazony z nas! Patrz na to złote runo! 240

SALERIO

Gdy wam tu rośło, jego tam ostrzygli.

PORCJA

Paskudne wieści muszą być w tym liście,  
Skoro Bassanio nagle zbladł jak ściana.  
Czyżby mu umarł przyjaciel? Bo przecież  
Silny i zdrowy mężczyzna nie słabnie 245  
Z byle powodu. Jak to, coraz gorzej?  
Proszę, Bassanio, uczyniłeś ze mnie  
Swoją połowę, daj mi więc połowę  
Tego, co list zawiera.

BASSANIO

Miła Porcjo,  
Rzadko się zdarza, by papier zraniły 250  
Równie bolesne słowa. Słodka pani,  
Gdy po raz pierwszy wyznałem ci miłość,  
Zdradziłem też, że za majątek cały  
Mam krew szlachecką, co mi płynie w żyłach.  
To prawda – teraz jednak ujrzysz, pani, 255  
Jak się zuchwale przeceniłem, mówiąc,  
Że jestem niewart nic. Choć wiesz, że nie mam  
Grosza przy duszy, ukryłem przed tobą,  
Że ważę mniej niż nic. W tym cały sekret,  
Że zadłużyłem się u przyjaciela, 260  
On zaś u swego najgorszego wroga,  
Żeby mi pomóc. Spójrz na ten list, pani:  
Papier to ciało mego przyjaciela,  
A każde słowo w nim to krwią brocząca,  
Otwarta rana. To prawda, Salerio? 265  
Przepadły wszystkie statki? Nie ocalał  
Żaden? Z Lizbony, Anglii, Trypolisu?

Z Meksyku? Z Indii? Ten z Berberii? Żaden  
Nie zdołał umknąć strasznym skałom, które  
Kupcom spędzają sen z powiek?

SALERIO

Nie, żaden. 270

Mówią, co gorsza, że gdyby Antonio  
Wyrzebał skądś pieniądze, by dług spłacić,  
Żyd by ich nie wziął. Nie widziałem jeszcze,  
By jakaś, ludzka z pozoru, istota  
Pragnęła czyjejś zguby tak zajadle. 275  
Zadręcza Dożę od rana do nocy,  
Krzyżąc, że w państwie szaleje bezprawie,  
Bo nie chcą uznać jego racji. Doża,  
Dwudziestu kupców, możni patrycjusze,  
Kto żyw próbował odwieść go od tego – 280  
Na nic. Powtarza w kółko jak najęty,  
Że termin, weksel i „gdzie sprawiedliwość?”.

JESSIKA

Słyszałam jeszcze w domu, jak przysięgał –  
A byli przy tym Żydzi, Chus i Tubal –  
Że woli mięso wyrznąć Antoniowi, 285  
Niż dostać nawet i dwadzieścia razy  
Należną sumę. Wierz mi, panie, jeśli  
Władza i prawo nie przyjdą z odsieczą,  
To Antoniowi grozi marny koniec.

PORCJA

Czy to przyjaciel popadł w tarapaty? 290

BASSANIO

Bliski przyjaciel i najlepszy z ludzi,  
Szlachetny umysł, zawsze gotów spieszyć

Innym z pomocą. Nie znajdziesz w Italii  
Kogoś, kto rzymski, starodawny honor  
Miałby, jak on, na twarzy wypisany.

295

PORCJA

Ile jest winien Żydowi?

BASSANIO

Wziął dla mnie  
Aż trzy tysiące dukatów.

PORCJA

To wszystko?  
Zapłać mu sześć – i niech przekreśli weksel.  
Daj mu dwanaście, daj trzy razy tyle.  
Przyjacielowi, o którym tu słyszę, 300  
Z winy Bassania włos nie spadnie z głowy.  
Najpierw w kościele weźmiesz mnie za żonę,  
Potem w te pędy ruszaj do Wenecji.  
Nie będziesz z duszą pełną niepokoju  
Przy Porcji leżał. Dam ci dosyć złota, 305  
Żeby zapłacić dług dwadzieścia razy.  
Gdy go już spłacisz, wróc tu z przyjacielem,  
Tymczasem my z Nerissą żyć będziemy,  
Jak to się wdowom i dziewczicom zdarza.  
Chodźmy. Wyjedziesz prosto spod ołtarza. 310  
Jedź i bądź wesół, łzy nic nie pomogą,  
Drogi nam jesteś, choć kosztujesz drogo.  
Ale przeczytaj list od przyjaciela.

BASSANIO

Czyta.

*Mój drogi Bassanio, wszystkie okręty poszły na dno,  
wierzyciele dławią, pieniędzy brak, termin żydowskiego* 315

*weksła już minął, a że spłacając go, nie ujdę z życiem, przekreślam wszystkie długi między nami, bylebym jeszcze raz mógł cię ujrzeć przed śmiercią. Czyń jednak wedle uznania; jeśli cię przyjaźń nie skłoni do przyjazdu, nie pozwól, by mój list to uczynił.*

320

PORCJA

O, ukochany – rzuć wszystko i ruszaj!

BASSANIO

Skoro pozwalasz, jechać jestem gotów,  
Lecz aby skrócić rozłąkę, przyrzekam  
Oka nie zmrużyć aż do dnia powrotu,  
Wygodne łóżka obchodząc z daleka.

325

*Wychodzą.*

■ SCENA 3

*Wenecja.*

*Wchodzą Shylock, Salanio, Antonio i Dozorca więzienny.*

SHYLOCK

Pilnuj go. Nie mów mi o miłosierdziu.  
To dureń, który pożyczał za darmo.  
Pilnuj go.

ANTONIO

Zacny Shylocku, posłuchaj.

SHYLOCK

Ja mam mój kursel. Już ty mi go spłacisz.  
Przysiągłem sobie, że kursel rozliczę.  
Mówiłeś do mnie: „Ty psie!” bez powodu,  
A jak ja pies, to ty na kły uważaj.

5

Doża mi przyzna rację. A tyś zgłupiał!  
Czy taki z ciebie strażnik, że gdy zechce,  
To go na spacer grzecznie wyprowadzasz? 10

ANTONIO

Wysłuchaj mnie, proszę.

SHYLOCK

Ja mam mój weksel i nie chcę nic słyszeć.  
Ja mam mój weksel, więc się nie odzywaj.  
Nie zrobisz ze mnie potulnego durnia,  
Co kiwa głową, wzdycha i ulega, 15  
Jak chrześcijanin każe. Ani słowa.  
Dosyć gadania. Masz mi weksel spłacić.

SALANIO

Jeszcze się nigdy nie urwał z łańcucha  
Równie krwiożerczy kundel.

ANTONIO

Daj mu spokój.  
Więcej go prosić nie będę, to na nic. 20  
On chce mnie zabić i dobrze wiem, za co:  
Za tych dłużników, których wybawiłem,  
Gdy do mnie przyszli skamleć o ratunek.  
Stąd ta nienawiść.

SALANIO

Doża nie pozwoli,  
By wykonano weksel takiej treści. 25

ANTONIO

Doża się prawu sprzeciwić nie może.  
Jeśli naruszy swobody, którymi

Obcy przybysze cieszą się w Wenecji,  
Ci poczną wątpić w naszą sprawiedliwość,  
A przecież handel, który nas wzbogaca, 30  
To dzieło wszystkich nacji. Odejdź teraz.  
Od strat i smutków wychudłem na patyk.  
Gdy jutro przyjdzie mój srogi wierzyciel,  
Ani pół funta ze mnie nie wykroi.

*Salanio wychodzi.*

Chodźmy. Niech tylko Bassanio zobaczy, 35  
Jak spłacam jego dług – nie dbam o resztę.

#### ■ SCENA 4

*Belmont.*

*Wchodzą Porcja, Nerissa, Lorenzo, Jessika i Baltazar,  
służący Porcji.*

##### LORENZO

Nie mówię tak, by ci pochlebić, ale  
Wierz mi, szlachetnie i mądrze pojmujesz  
Przyjaźni boskie prawo. Każdy widzi,  
Jak dzielnie znosisz nieobecność męża.  
A gdybyś jeszcze wiedziała – dla kogo! 5  
Jak szlachetnego wspomagasz człowieka,  
Jak mu jest drogi mój pan, twój małżonek,  
To większą dumę czerpałabyś z tego  
Niż ze zwyczajnych ci dobrych uczynków.

##### PORCJA

Skoro ich nigdy nie pożałowałam, 10  
Nie pożałuję i dziś. Gdyż przyjaciół,  
Którzy gadają i bawią się razem,  
Jarzmo przyjaźni dźwigając pospołu,

Łączy zapewne podobieństwo kształtów,  
Usposobienia, rysów, obyczaju; 15  
Stąd myślę sobie też, że ów Antonio,  
Sercem i duszą z mym mężem związany,  
Musi być doń podobny. I dlatego  
Nie zapłaciłam z pewnością zbyt drogo,  
By mojej duszy drugi wizerunek 20  
Wydrzeć z pazurów takiego demona.  
Lecz to, co mówię, trąci samochwalstwem,  
Skończmy więc i pomówmy o czym innym.  
Póki nie wróci mój mąż, ty, Lorenzo,  
Będziesz prowadził dom i gospodarstwo, 25  
Tobie ich zarząd powierzam. Co do mnie,  
Złożyłam niebu tajemną przysięgę,  
Że będę modlić się i medytować,  
I prócz Nerissy nie widzieć nikogo,  
Dopóki nasi mężowie nie wrócą. 30  
Jest o dwie mile stąd przytulny klasztor,  
Gdzie się schronimy. Proszę, nie odtrącaj  
Tych obowiązków, które ci narzucam;  
Potrzeba każe mi tak nadużywać  
Twojej przyjaźni.

LORENZO

Całym sercem, pani 35  
Będę posłusznie spełniać tve rozkazy.

PORCJA

Służba i dwór już wiedzą, że od dzisiaj  
Ty razem z Jessiką przejmujesz rządy,  
W pana Bassania i moim imieniu.  
Do zobaczenia zatem, bądźcie zdrowi. 40

LORENZO

Pogodne myśli weź ze sobą w drogę.

JESSIKA

Niech los ci ześle wszystko, o czym marzysz.

PORCJA

Dziękuję za życzenia i nawzajem  
Życzę ci szczęścia. Jessiko, bądź zdrowa.

*Wychodzą Jessika i Lorenzo.*

Słuchaj, Baltazarze.

45

Znam twoją wierność i twoją uczciwość,  
Dowiedź ich i tym razem. Weź ten list  
I do Mantui<sup>28</sup> pędź co koń wyskoczy.  
Mój kuzyn mieszka tam, doktor Bellario,  
I jemu masz go oddać do rąk własnych.

50

*Podaje Baltazarowi list.*

Spakuj starannie suknie i papiery,  
Jakie ci da, i gnaj, ile sił w nogach  
Na przystań, z której odbija zazwyczaj  
Prom do Wenecji. Nic nie mów i ruszaj,  
A ja na pewno dotrę tam przed tobą.

55

BALTAZAR

Już biegnę, pani, najszybciej, jak umiem.

*Wychodzi.*

PORCJA

Chodź, chodź, Nerisso. Nigdy nie odgadniesz.  
Co wymyśliłam. Zobaczymy mężów,  
Zanim zatęsknią za nami.

---

<sup>28</sup> W scenie sądu (IV 1) jako miejsce zamieszkania Bellaria wymienia się Padwę.

NERISSA

A oni?

PORCJA

Też nas zobaczą, ale będą myśleć, 60  
Zmyleni naszym strojem, że coś mamy,  
Czego nie mamy. Mogę się założyć,  
Gdy męski kostium wdziejemy na siebie,  
Będę od ciebie dużo przystojniejszy.  
Z zadziornym szykiem będę sztylet nosić, 65  
Łamanym głosem mówić, ni to dziecko,  
Ni to mężczyzna, dziewczęce dreptanie  
Zmieniać w marszowy krok, jak młody byczek  
Mięśnie napinać i łąć, ile wlezie,  
Że piękne damy mdleją na mój widok, 70  
A odtrącone – bo jak tu nastarczyć? –  
Giną z rozpacz, a mnie żal się robi,  
Bo całkiem inną śmierć chciałem im zadać.  
I dodam takich bajeczek dwadzieścia,  
Aż każdy powie, że jeszcze przed rokiem 75  
Siedziałem w szkółce. Przyszło mi do głowy  
Sto sztuczek, które taki smarkacz płać.  
Poćwiczę sobie.

NERISSA

Mamy coś męskiego  
Włożyć na siebie?

PORCJA

Fuj! Mówisz tak brzydtko,  
Jakby ci jakiś świntuch podpowiadał. 80  
Chodź już. Opowiem ci, co wymyśliłam,

Kiedy będziemy w karocy. Już czeka  
Pod bramą. Prędzęj, przestań się tak grzebać,  
Dziś nam dwadzieścia mil przemierzyć trzeba.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 5

*Belmont.*

*Wchodzą Lancelot Dziobek i Jessika.*

### LANCELOT DZIOBEK

Ale na pewno, bo posłuchaj: grzechy rodziców  
spadają na dzieci i słowo honoru, że mi strach  
o ciebie<sup>29</sup>. Zawsze mówiłem ci, co myślę, więc  
teraz też ci pokażę, gdzie mnie swędzi. No więc  
raduj się, córko moja, bo potępiona jesteś na amen. 5  
Jedna jest tylko nadzieja, ale jak by to powiedzieć,  
trochę kurewska.

### JESSIKA

A jaka, jeśli wolno wiedzieć?

### LANCELOT DZIOBEK

Możesz tylko mieć nadzieję, że nie jesteś córką  
Żyda, bo ci się mamusia puściła. 10

### JESSIKA

Byłaby to rzeczywiście kurewska nadzieja, bo wtedy  
spadłyby na mnie grzechy mojej matki.

---

<sup>29</sup> Por. Wj 20, 5.

LANCELOT DZIOBEK

Ano rzeczywiście, czy po mieczu, czy po kądzieli, jesteś potępiona. Ledwo uciekłem z deszczu twojego ojca, wpadam pod rynną twojej matce. I ty też z obu stron masz przechłapane. 15

JESSIKA

Mąż mi przyniesie zbawienie; zrobił ze mnie chrześcijankę!

LANCELOT DZIOBEK

Tym gorzej dla niego. Dosyć nas było, chrześcijan, ledwośmy się mieścili jeden przy drugim, ale jakoś się żyło. A teraz, jak przerobią Żydów na chrześcijan, zaraz pójdzie w górę wieprzowina. Jak wszyscy zaczną jeść świninę, szperki dla kota nie kupisz za żadne pieniądze. 20

*Wchodzi Lorenzo.*

JESSIKA

Powtórzę mężowi. Oto on. 25

LORENZO

Niedługo zrobię się o ciebie zazdrosny, Lancelocie, jak mi tak będziesz żonę w kąt zaciągał.

JESSIKA

Nie masz się czego obawiać, Lorenzo, właśnie kłóciliśmy się z Lancelotem. Mówi mi wprost, że nie ma dla mnie miłosierdzia w niebie, bo jestem córką Żyda, a z ciebie żaden dobry obywatel, bo przerabiając Żydów na chrześcijan, podbijasz cenę wieprzowiny. 30

LORENZO

Prędej ja się z tego ludziom wytłumaczę niż ty,  
żeś swojej Murzynce brzuszysko nadmuchał<sup>30</sup>. 35

LANCELOT DZIOBEK

A kto niby na tym stracił? Pannie brzucha przy-  
było, Wenecji żołnierza, a mnie rozumu.

LORENZO

Im który większy szelma, tym szybciej miele ję-  
zorem. Niedługo największym mędrcom ogłaszają  
niemowę, a elokwencję chwalić będą tylko u pa- 40  
pugi. Zmykaj, mój panie, każ im się szykować  
do wieczerzy.

LANCELOT DZIOBEK

Już są gotowi, panie, żołądków im nie brak.

LORENZO

Jezu Chryste, strzelasz żartami jak z procy. Każ  
w takim razie przyszykować stół. 45

LANCELOT DZIOBEK

Zrobione, panie, ale mówi się „nakryć do stołu”.

LORENZO

To jak z tym nakryciem?

LANCELOT DZIOBEK

Przed panem zdjąłem, jak się należy.

---

<sup>30</sup> W oryginale ciemnoskóra kobieta, opisywana jako *negro* (czarna) i *Moor* (Maurka). Wątek romansu Lancelota nie ma poza tym fragmentem żadnego umocowania w fabule, być może dodano go z uwagi na ówczesne sensacje związane ze światem londyńskiej prostytutki.

LORENZO

Żadnej okazji nie przepuści. Zostaw sobie trochę  
dowcipu na później. A teraz bądź łaskaw uważnie 50  
posłuchać, co prosty człowiek mówi prostymi słowami:  
idź do swoich kompanów, każ im nakryć do stołu,  
niech podadzą wieczerzę, a my przyjdziemy ją zjeść.

LANCELOT DZIOBEK

Co do stołu, będzie podany, co do wieczerzy, będzie 55  
nakryta, a co do waszego przybycia, czyńcie, jak wam w duszy gra i w kioskach.

*Wychodzi.*

LORENZO

Jak on przemyślnie, chytrze słów dobiera!  
Rozstawił w swojej pamięci, jak w polu,  
Zastępy dzielnych słówek. Ilu błaznów 60  
Z tyłkiem na wyższych stołkach, za to zbrojnych  
W słowa, jak on, woli żonglować nimi,  
Zamiast przemawiać z sensem. Słodka moja,  
Jessiko, co tam? Powiedz przede wszystkim,  
Jak ci się żona Bassania podoba? 65

JESSIKA

Zachwycająca. Pan Bassanio musi  
Wieść odtąd życie nieposzlakowane,  
Bo taką żonę dostawszy od Boga,  
Zazna na ziemi niebiańskich rozkoszy,  
Kto zaś ziemskiego raję nie doceni, 70  
Przed tym zamknięty będzie raj niebieski.  
Gdyby o zakład poszli dwaj bogowie,  
Dwie śmiertelniczki mając za nagrodę,

A Porcja była jedną z nich, do tamtej  
Trzeba by dodać coś, bo drugiej Porcji 75  
Na tym padole nie ma.

LORENZO

Znajdziesz we mnie  
Takiego męża, jak ona jest żoną.

JESSIKA

O, spytaj najpierw, co ja o tym myślę!

LORENZO

Niedługo. Teraz idźmy na wieczerzę.

JESSIKA

Nie, chcę cię chwalić, póki mam ochotę. 80

LORENZO

Proszę, przy stole powróćmy do tego,  
Cokolwiek powiesz wtedy, z pełnym brzuchem  
Łatwiej to strawię!

JESSIKA

Już ja cię nakarmię!

*Wychodzą.*

# Akt IV

## ■ SCENA I

*Wenecja. Sala rozpraw.*

*Wchodzą Doża, Dostojnicy, Antonio, Bassanio, Salerio,  
Gracjano, służba.*

DOŻA

Czy przyszedł już Antonio?

ANTONIO

Jestem, panie.

DOŻA

Współczuję ci, bo ten, który cię pozwał,  
To łotr niegodny imienia człowieka.  
Kamień ma więcej miłosierdzia w sobie  
Niż on, i więcej litości.

ANTONIO

Słyszałem,

5

Że wiele trudu poświęciłeś, panie,  
By go przejednać – lecz skoro się uparł,  
A prawo nie zna środków, by mnie chronić  
Przed jego furią, ze spokojem przyjmę  
Gniew i nienawiść. Uzbroiłem duszę,  
By z bezgraniczną cierpliwością zniosła  
Każdą obelgę, każde okrucieństwo.

10

DOŻA

Niech ktoś zawezwie Żyda przed trybunał.

SALERIO

Stoi za drzwiami, już tu idzie, panie.

*Wchodzi Shylock.*

DOŻA

Odsuńcie się. Shylocku, podejdź bliżej. 15  
Świat sądzi, ja zaś zdanie to podzielam,  
Że do ostatniej chwili chcesz udawać  
Zaciekłą furie, po czym nas zadziwisz  
Tak osobliwie miłosiernym czynem,  
Jak osobliwie grałeś okrucieństwo. 20  
I zamiast zmuszać nieszczęsnego kupca,  
By mu funt mięsa za karę wycięto,  
Nie tylko termin zapłaty odroczysz,  
Lecz po przyjaźni i z ludzkiej dobroci  
Zechcesz po części ten dług mu darować 25  
Przez litościwy wzgląd na wielkie straty,  
Które nań spadły, brzemień tak straszliwe,  
Że aż się ugiął pod nim książę kupców,  
Budząc współczucie swym żalonym stanem  
W piersiach spiżowych i sercach z kamienia, 30  
W nieubłaganych Turkach i Tatarach,  
Co nie nawykli do serdecznych uczuć.  
Pokaż nam swoją wielkoduszność, Żydzie.

SHYLOCK

Panie, wyznałem ci moje zamiary,  
I na nasz święty szabas poprzysiągłem, 35  
Że – zgodnie z weksłem – wezmę dług i karę.  
Jeżeli mi zabronisz, niech grom spadnie  
Na tego miasta prawa i swobody!  
Spytasz, dlaczego zamiast trzech tysięcy  
Złotych dukatów wolę dostać kawał 40  
Zgniłego ścierwa. Nic ci nie odpowiem.  
Taki mam kaprys i już. Czy to wystarczy?  
A gdybym w domu miał szczura i zechciał

Zapłacić dziesięć tysięcy dukatów,  
 Żeby go otruć? Czy odpowiedziałem? 45  
 Jeden nie cierpi głowizny<sup>31</sup>, a drugi  
 Szaleje, gdy mu kot przebiegnie drogę,  
 Tamten znów, kiedy mu piszczą na dudach,  
 Sika pod siebie. Skłonność, co w nas siedzi,  
 Naszą namiętność śle, gdzie zechce, budząc 50  
 To wstręt, to miłość. A teraz odpowiem:  
 Chociaż na rozum nikt nie wytłumaczy,  
 Dlaczego temu głowizna nie w smak,  
 Temu niewinny kot, choć myszy łowi,  
 A temu dudy z mieszkciem, każdy jednak, 55  
 Chcąc nie chcąc, świadom, że go wstyd nie minie,  
 Dręczy przyczynę swej własnej udręki,  
 Ja też nie mogę czy nie chcę powiedzieć,  
 Co oprócz wstrętu i prócz nienawiści  
 Każe mi ścigać Antonia w procesie, 60  
 Na którym tracę. Czy odpowiedziałem?

BASSANIO

Tą odpowiedzią, bezduszny potworze,  
 Nie wytłumaczysz swego okrucieństwa!

SHYLOCK

Nie po to mówię, by ci się spodobać.

BASSANIO

Czy musisz zabić, czego nienawidzisz? 65

---

<sup>31</sup> W oryginale mowa jest o obrzydzeniu na widok pieczonego prosięcia. Shylock już wcześniej wspomina ze wstrętem wieprzowinę (I 3.28–31), wątek koszernej diety pojawia się też w ironicznych uwagach Dziobka (III 5.20–22).

SHYLOCK

Kto nie chce zabić, nie dość nienawidzi.

BASSANIO

Nienawiść wysnuć chcesz z byle urazy?

SHYLOCK

Mam więc dać żmii ukąsić dwa razy?

ANTONIO

Nie zapominaj, że się z Żydem spierasz.  
Z podobnym skutkiem mógłbyś morze prosić, 70  
Żeby się przypływ cofnął odrobinę,  
Lub wilka pytać, czemu owca beczy,  
Gdy jej jagniątko przepadło bez śladu.  
Każ dumnym świerkom, aby ich wierzchołki  
Mniej się kiwały i szumiały ciszej, 75  
Gdy nimi szarpią podniebne wichury.  
Bo łatwiej przyjdzie ci góry przenosić,  
Niż zmiękczyć skałę najtwardszą na świecie,  
Żydowskie serce! I dlatego – błagam,  
Przestańcie prosić go i perswadować, 80  
Niech jak najszybciej wyrok na mnie spadnie,  
A Żyd dostanie, co mu się należy.

BASSANIO

Za trzy tysiące masz tu sześć tysięcy.

SHYLOCK

Choćby z tych sześciu tysięcy dukatów  
Na sześć dukatów każdy się rozmnożył, 85  
Nie wezmę ich i tak. Masz weksel spłacić.

DOŻA

Sądź litościwie, a zaznasz litości.

SHYLOCK

Nic nie zrobiłem, więc czego się lękać?  
 Masz niewolników u siebie na służbie,  
 Których jak osły wasze, psy i muły 90  
 Gonisz do podłej, katorżniczej pracy,  
 Bo ich kupiłeś<sup>32</sup>. Czy mam ci powiedzieć:  
 „Wypuść ich. Zrób z nich zięciów i synowe,  
 Zdejmij im jarzmo z pleców. Daj im łoża  
 Miękkie jak wasze, pieść ich podniebienia 95  
 Wykwintnym jadłem”. Odpowiesz mi przecież:  
 „Nic ci do tego, to moje”. Więc mówię:  
 Do mnie należy ten funt mięsa. Żądam  
 Tego, co moje. Drogo za to płacę.  
 Jeśli odmówisz, hańba waszym prawom, 100  
 Nic nie są warte weneckie ustawy.  
 Żądam wyroku, mów, czy go usłyszę?

DOŻA

Z mocy urzędu odraczam rozprawę,  
 Póki Bellario się tutaj nie stawi,  
 Uczony doktor. Poślałem po niego, 105  
 By rzecz rozsądził.

---

<sup>32</sup> W szesnastowiecznej Wenecji służyło tysiące niewolników (m.in. Maurów i Murzynów, Słowian i Czerkiesów). Kwestia moralnej dopuszczalności niewolnictwa, uzależniana od wyznania i pochodzenia jeńców, była przedmiotem kolejnych bulli i dekrétów papieskich, które jednak nie zatrzymały rozwoju transatlantyckiego handlu rdzennymi mieszkańcami Afryki sprzedawanymi w niewolę w koloniach Nowego Świata. Podobnie sformułowany argument o hipokryzji chrześcijan pojawia się w opowiadaniu ze zbioru Alexandre'a Silwayna *The Orator* (przekład angielski 1596 r.), jednym ze źródeł sztuki Shakespeare'a. Posługuje się nim Żyd, który jak Shylock domaga się funta ciała dłużnika.

SALERIO

Panie, przybył właśnie  
Posłaniec z Padwy z listami od niego.  
Stoi pod drzwiami.

DOŻA

Przynieście listy! Wołać tu posłańca!

*Salerio wychodzi.*

BASSANIO

Bądź dobrej myśli. Antonio! Odwagi: 110  
Żyd weźmie moje mięso, krew i kości,  
Nim pierwszą kroplę krwi stracisz przeze mnie!

ANTONIO

W tym stadzie jestem jak parszywa owca  
I na rzeź idę. Pierwszy z drzewa spadnie  
Najśłabszy owoc, więc i mnie to czeka. 115  
Jeśli chcesz zrobić coś dla mnie, Bassanio,  
To żyj i napisz mi piękny nagrobek!

*Wchodzi Salerio i Nerissa przebrana za sekretarza.*

DOŻA

Czy tu przybywasz z Padwy? Od Bellaria?

NERISSA

*(podając list Doży)*

Z niej i od niego. Mój mistrz cię pozdrawia.

*Shylock ostrzy nóż na podeszwie buta.*

BASSANIO

Czemu nóż ostrzysz tak zapamiętale? 120

SHYLOCK

Żeby dług wyróżnać z tego tam bankruta.

GRACJANO

Naostrz o siebie, Żydzie kostropaty,  
Będziesz miał ostry nóż<sup>33</sup>. Choć twoja zawiść  
Ostrzej kaleczy niż topór katowski.  
Czy jej nie stępi już żadna modlitwa?

125

SHYLOCK

Z tych, które ty byś mógł wymyślić – żadna.

GRACJANO

A niech cię diabli, psie nieubłagany!  
Gdzie sprawiedliwość, że ty jeszcze żyjesz?  
Wstrząsnąłeś prawie gmachem mojej wiary.  
Byłbym dziś gotów rzec jak Pitagoras,  
Że dusze zwierząt wstępują po śmierci  
W ludzką powłokę<sup>34</sup>. W ciebie, kundlu, wstąpił  
Wilk, który zawisł, bo zagryzł człowieka<sup>35</sup>.  
Prosto z szafotu ta dusza kosmata  
Wdarła się w łono twej nieczystej matki

130

135

<sup>33</sup> W oryginale gra słów oparta na homofonicznej parze *sole* (po-deszwa) i *soul* (dusza).

<sup>34</sup> Gracjano przywołuje poglądy Pitagorasa na wędrówkę dusz, świadomy, że w świetle teologii chrześcijańskiej są one herezją. Por. podobna kwestia Malvolia (*Wieczór Trzech Króli*, IV 2.38–44).

<sup>35</sup> Przypuszczalnie aluzja do egzekucji w 1594 r. Roya Lopeza (w brzmieniu podobne do łac. *lupus* – wilk), portugalskiego Żyda, konwertyty i nadwornego lekarza Elżbiety I, skazanego za rzekomą zdradę i próbę zabójstwa królowej (por. s. 218–224). Niezależnie od tych okoliczności lichwiarzy często przyrównywano do wilków.

I w ciebie wlaźła. Stąd te apetyty  
Wilcze – krwiożercze, nigdy nienazarte.

SHYLOCK

Czy umiesz pieczęć zdjąć z mojego weksła?  
Nie? To na próżno płuca sobie zdzierasz.  
Załataj dowcip, młodzieńcze, bo czemuś 140  
Dziurawy. Ja się tu prawa domagam.

DOŻA

Gdzie jest ten młody i uczony doktor,  
Którego w liście Bellario poleca  
Naszej osobie?

NERISSA

Stoi tu i czeka,  
Na twą odpowiedź, panie. Czy go wpuścić? 145

DOŻA

Tak, tak, czym prędzej. Niech kilku ze służby,  
Nie szczędząc względów, wprowadzi go tutaj.

*Służący wychodzą.*

Listu Bellaria teraz sąd wysłucha.

*Czyta.*

*Pozwalam sobie powiadomić Waszą Księżęcą Wysokość,  
że jego list dotarł do mnie, gdy leżałem ciężko chory, 150  
na szczęście jednak był u mnie wówczas z przyjacielską  
wizytą młody doktor z Rzymu, imieniem Balta-  
zar. Zapoznałem go z aktami sporu między Żydem  
a kupcem Antoniem. Przejrzeliśmy razem wiele ksiąg  
i wyłożyłem mu swój pogląd w tej sprawie. Dość te- 155  
raz, by się posłużył swą wiedzą, której niepodobna się*

*nachwalić, a godnie wyręczy mnie, chorego, w służbie  
Waszej Wysokości.*

*Proszę, by jego młode lata nikogo nie zwiodły, godzien  
jest bowiem najwyższego szacunku; nie widziałem jeszcze 160  
podobnej głowy sędziwego mędrca na tak młodym karku.  
Polecam go zatem łasce Waszej Wysokości, a on w godzinie  
próby sam najlepiej dowiedzie swych zalet.*

*Wchodzą Porcja w przebraniu, jako doktor Baltazar,  
i kilku Służących.*

DOŻA

Tak pisze do nas uczony Bellario,  
A to, jak mniemam, jest ów młody doktor. 165  
Daj rękę. Czy cię Bellario przysyła?

PORCJA

Tak, panie.

DOŻA

Witaj. Zajmij swoje miejsce.  
Czy zapoznałeś się z przedmiotem sporu,  
Który rozsądzić ma dziś nasz trybunał?

PORCJA

Bardzo dokładnie znam przedmiot rozprawy. 170  
Który z nich dwóch to Żyd, a który kupiec?

DOŻA

Antonio, stary Shylocku, podejdźcie.

PORCJA

Ciebie zwą Shylock?

SHYLOCK

Shylock się nazywam.

PORCJA

Twoje powództwo jest dość osobliwe,  
Lecz skoro zgadza się z weneckim prawem, 175  
Musi starannie zostać rozpatrzone.

(*do Antonia*)

W ciebie uderza jego oskarżenie?

ANTONIO

On tak powiada.

PORCJA

To twój weksel?

ANTONIO

Owszem.

PORCJA

Żyd miłosierdzie musi więc okazać.

SHYLOCK

Musi? A jaki przymus mnie przymusi? 180

PORCJA

Nie ma przymusu! W tym sens miłosierdzia,  
Że spada z nieba na ziemię jak rosa,  
Dwakroć zbawienne, skoro błogosławi  
Temu, co daje, i temu, co bierze.  
Lecz w rękach władców ma największą władzę. 185  
Monarchę piękniej zdobi niż korona,  
Niż berło, znamię doczesnej potęgi,  
W którym majestat królów się objawia,  
Budząc w maluczkich i posłuch, i grozę.  
Lecz miłosierdzie wyżej berła stoi; 190  
Ten boski przymiot ma salę tronową  
W królewskich sercach, a doczesna władza

Boską się zdaje, kiedy sprawiedliwość  
Ośłodzi miłosierdziem. Żądasz, Żydzie,  
Sprawiedliwości? Gdy jej miecz obnażysz, 195  
Nikt z nas nie zdoła dostąpić zbawienia.  
O miłosierdzie więc prosimy Boga,  
Lecz niech modlitwa ta i nas nakłoni  
Do miłosiernych czynów. Mówię tyle,  
Byś z miłosierdzia pozew swój złagodził, 200  
W przeciwnym razie bowiem sąd wenecki  
Musi na kupca wydać srogi wyrok.

SHYLOCK

Niech moje czyny na mnie spadną<sup>36</sup>. Żądam  
Prawa i tego, co na wekslu stoi.

PORCJA

Czy kupiec może spłacić całą sumę? 205

BASSANIO

Owszem. Wypłacę ją nawet dwukrotnie,  
Tutaj, przed sądem. Jeśli to nie dosyć,  
Przysięgam spłacić dziesięć razy tyle,  
Oddając w zastaw ręce, głowę, serce.  
Jeśli to nie wystarczy, uznać przyjdzie, 210  
Że złość zgromiła prawdę. Błagam, panie,  
Weź dzisiaj prawo w swoje ręce, uczyn  
Małą nieprawość – dla wyższego dobra,  
Przygnij do ziemi wolę tego diabła.

PORCJA

To niemożliwe. Nikt nie jest w Wenecji 215  
Władny przekreślić przyjętych dekretów.

---

<sup>36</sup> Por. Mt 27, 25.

Taki precedens otworzyłby tamy  
Olbrzymiej fali przeróżnych nadużyć,  
Która zaleje państwo. Niemożliwe.

SHYLOCK

Daniel nas sądzi, tak! To istny Daniel!<sup>37</sup> 220  
Bądź pozdrowiony, mądry, młody sędzio!

PORCJA

Proszę o weksel, chciałbym go przeczytać.

SHYLOCK

Oto on, wielce czcigodny doktorze.

PORCJA

Shylocku, dają ci trzy razy tyle.

SHYLOCK

Nie, nie, przysięgłem, niebo mam za świadka! 225  
Krzywoprzysięstwem za całą Wenecję  
Duszy nie splamię.

PORCJA

No cóż – termin minął.  
Prawo pozwala, by Żyd własnoręcznie  
Prosto spod serca wykroił kupcowi  
Funt mięsa.

(*do Shylocka*)

Bądźże miłosierny. Przyjmij 230  
Trzykrotną sumę i daj podrzeć weksel.

---

<sup>37</sup> Młody, roztropny sędzia, który uratował życie fałszywie oskarżonej Zuzannie (Dn 13, 1–64).

SHYLOCK

Owszem – gdy tylko zostanie spłacony.  
Znasz prawo, zacnym sędzią się wydajesz,  
Bardzo rzetelnie wszystko wyłożyłeś,  
Od ciebie żądam więc, w imieniu prawa, 235  
Którego jesteś tak chlubną podporą,  
Byś wydał wyrok, bo klnę się na duszę:  
Nic, co kto powie, wzruszyć mnie nie zdoła.  
Ja mam mój weksel i obstawę przy nim.

ANTONIO

Ja też gorąco upraszam trybunał, 240  
By wydał wyrok.

PORCJA

Oto wyrok zatem:  
Ty pierś przygotuj, ty dobywaj noża.

SHYLOCK

O, wielki sędzio! Prześwietny młodzieńcze!

PORCJA

Zgodnie z literą oraz duchem prawa,  
To, co się stanie, ściśle odpowiada 245  
Karze na owym wekslu wyłuszczonej.

SHYLOCK

To prawda! Mądry, sprawiedliwy sędzio,  
Jakże rozumem nad swój wiek wyrosłeś!

PORCJA

(do Antonia)

Masz więc odsłonić pierś.

SHYLOCK

Tak, pierś odsłonić.

Tak stoi w weksłu, czyż nie, wielki sędzio? 250  
„Prosto spod serca”, tak, tak, słowo w słowo.

PORCJA

Prawda. Czy jest tu waga, żeby zważyć  
Wycięte mięso?

SHYLOCK

Mam ją tu, gotową.

PORCJA

Wezwij, Shylocku – na swój koszt! – chirurga,  
Musi opatrzyć go, nim się wykrwawi. 255

SHYLOCK

Czy coś takiego w weksłu napisano?

PORCJA

Nie co do słowa – lecz byłoby lepiej,  
Gdybyś to jednak zrobił, z miłosierdzia.

SHYLOCK

W weksłu niczego takiego nie widzę.

PORCJA

*(do Antonia)*

Czy masz tu, kupcze, coś do powiedzenia? 260

ANTONIO

Niewiele. Czekam, silny i spokojny.  
Podaj mi rękę, Bassanio. Bądź zdrowy.  
Nie płacz, że mnie to spotyka przez ciebie.  
Fortuna patrzy dziś na mnie łaskawiej,  
Niż ma w zwyczaju. Spójrz, ilu bogaczy 265

Przez nią dokona żywota w ruinie,  
Z zapadłym okiem, z pomarszczonym czołem,  
Gapiąc się w nicość. Z tej długiej pokuty,  
Nędzy i głodu – dziś mnie wybawiła.  
Pozdrów ode mnie swą czcigodną żonę, 270  
Wiernie opowiedz, jak skończył Antonio  
I jak cię kochał – dobrze mów o zmarłym,  
A kiedy skończysz, niech osądzi sama,  
Czy komuś kiedyś Bassanio był drogi.  
Nad sobą płacz, że tracisz przyjaciela, 275  
Bo jemu nie żal, że twe długi spłaca.  
Niech tylko Żyd nóż wbije dość głęboko,  
A spłacę wszystkie i z całego serca.

BASSANIO

Jak wiesz, Antonio, jestem dziś żonaty  
Z kobietą droższą mi nad całe życie, 280  
Lecz nawet życia, żony, tego świata,  
Nie cenię wyżej jednak niż twego życia.  
Mogę to wszystko stracić, temu diabłu  
Złożyć w ofierze, żeby cię ocalić.

PORCJA

Wątpię, czy żona byłaby ci wdzięczna, 285  
Słyszac z ust twoich taką propozycję.

GRACJANO

Ja też mam żonę, kocham ją, a jednak  
Chętnie bym posłał ją przed tron niebieski,  
Błagać, by Pan Bóg zmiękczył serce Żyda.

NERISSA

Ciesz się, że w oczy jej tego nie mówisz, 290  
Boby ci piekło w domu urządziła.

SHYLOCK

Masz – chrześcijańskich mężów! Moja córka  
Lepiej by sobie z rodu Barabasza  
Wybrała męża niż chrześcijanina<sup>38</sup>.  
My tu tracimy czas, a wyrok czeka.

295

PORCJA

Funt jego mięsa należy do ciebie  
Z wyroku sądu i na mocy prawa.

SHYLOCK

O, sprawiedliwy sędzio!

PORCJA

Musisz to mięso z piersi mu wykroić,  
Prawo tak każe i sąd tak zarządził.

300

SHYLOCK

Wielce uczony sędzio! Chodź tu prędzej!

PORCJA

Zaczekaj chwilę, jeszcze jedna sprawa.  
Ten weksel kropli krwi ci nie przyznaje.  
Tu napisano wyraźnie: funt mięsa.  
Lecz jeśli krając, przelejesz choć kroplę  
Krwi chrześcijańskiej, cały twój majątek  
Prawo weneckie każe skonfiskować  
Na rzecz Wenecji.

305

---

<sup>38</sup> Barabasza, oskarżonego o zabójstwo podczas zamieszek (Mk 15, 7), „znacznego więźnia” (Mt 27, 16), ułaskawia na święto Paschy Poncjusz Piłat, idąc za głosem Żydów, wybierających między skazańcami: Barabaszem i Chrystusem.

GRACJANO

O, uczciwy sędzio!  
Posłuchaj, Żydzie – to mi mądry sędzia!

SHYLOCK

Takie jest prawo?

PORCJA

Przeczytasz je sobie. 310  
Skoro domagasz się sprawiedliwości,  
Zobaczysz, że jej dostaniesz aż nadto.

GRACJANO

O, mądry sędzio! Widzisz, Żydzie? Mędrzec!

SHYLOCK

Zgoda. Zapłaćcie mi trzykrotną sumę,  
A chrześcijanin niech już sobie idzie. 315

GRACJANO

Oto pieniądze.

PORCJA

Zaraz! Żyd zasłużył  
Na sprawiedliwość – całą sprawiedliwość.  
Nic nie dostanie prócz umownej kary.

GRACJANO

Patrz, Żydzie! Sędzia, uczony i prawy!

PORCJA

Szykuj się zatem, będziesz mięso krajał. 320  
Lecz krwi nie utocz i wytnij dokładnie  
Jeden funt mięsa. Jeśli wytniesz więcej  
Lub mniej niż jeden funt, choćby to było  
Tyle zaledwie w całkowitej wadze,

Co jednej biednej uncji część dwudziesta, 325  
Co mówię! – niech się jęczyczek u wagi  
O włos przechyli w którą stronę – umrzesz,  
A twój majątek miasto skonfiskuje.

GRACJANO

To drugi Daniel, drugi Daniel, Żydzie!  
Mam cię nareszcie w ręku, psie niewierny! 330

PORCJA

Na co Żyd czeka? Bierz umowną karę.

SHYLOCK

Spląćcie mi tylko dług i dajcie odejść.

BASSANIO

Mam tu pieniądze, proszę, weź je sobie.

PORCJA

Sam ich odmówił przed sądem. Dostanie,  
Co chciał: swój weksel, swoją sprawiedliwość. 335

GRACJANO

To Daniel, drugi Daniel! Dziękci, Żydzie,  
Bo tyś mnie tego imienia nauczył.

SHYLOCK

Czy nie dostanę nawet kapitału?

PORCJA

Nic nie dostaniesz prócz umownej kary,  
Na własne ryzyko ją weźmiesz, Żydzie. 340

SHYLOCK

A to niech diabeł jemu się odpłaci!  
Co mam się dalej prawować.

PORCJA

Stój, Żydzie,

Prawo ma bowiem jeszcze coś do ciebie.  
Weneckie prawo wyraźnie powiada,  
Że gdy dowiedzie się, iż cudzoziemiec 345  
Wprost lub pośrednio nastawał na życie  
Obywatela weneckiego, wówczas  
Ofiara spisku przejmie pół majątku  
Oskarżonego, a druga połowa  
Skarbowi państwa przypadnie w udziale. 350  
Życie zbrodniarza jest zaś w rękach Doży,  
Który nikogo o zdanie nie pyta.  
Na tobie ciąży dziś to oskarżenie,  
Albowiem jawnie wynika z procesu,  
Że bezpośrednio, tudzież i pośrednio, 355  
Godziłeś w życie owego Antonia,  
Który tu stoi. Stąd zawisł nad tobą  
Wyrok, o którym wspomnieliśmy wyżej.  
Kłękaj przed Dożą teraz, proś o litość.

GRACJANO

Może pozwoli, byś się sam powiesił. 360  
Lecz że ci państwo majątek zabrało  
I że cię nie stać na porządny sznurek,  
Trzeba cię będzie wieszać na koszt państwa.

DOŻA

Patrz teraz, czym się różnimy od ciebie:  
Nie proś o życie, bo ci je daruję. 365  
Połowę mienia oddasz Antoniowi,  
A resztę weźmie skarb państwa – choć mógłbyś  
Skruchą to jeszcze na grzywnę zamienić.

PORCJA

Co tyczy państwa tylko, nie Antonia.

SHYLOCK

Nie, weź mi życie, nie chcę żadnej łaski. 370  
Dom mi zabierasz, bo mi słup zabierasz,  
Na którym stoi. Zabierasz mi życie,  
Skoro zabierasz mi środki do życia.

PORCJA

Antonio, ile masz łaski dla niego?

GRACJANO

Stryczek za darmo, na Boga, nic więcej! 375

ANTONIO

Upraszam księcia i dwór, by poprzestać  
Na grzywnie. Zwróćmy mu połowę mienia.  
Mnie to wystarczy, jeżeli mi odda  
Drugą połowę majątku w dzierżawę.  
Po jego śmierci dam ją szlachcicowi, 380  
Który mu córkę ukradł. Dodam jeszcze  
Dwa przykazania: w zamian za tę łaskę  
Musi się zaraz przechrzcić, a po drugie  
Musi przed sądem sporządzić testament,  
W którym swój cały majątek zapisze 385  
Swemu zięciowi i córce.

DOŻA

Jeśli odmówi, to odwołam łaskę,  
Którą przed chwilą tutaj ogłosiłem.

PORCJA

Zgadzasz się, Żydzie? Powiedz, co ty na to?

SHYLOCK

Zgadzam się.

PORCJA

Spiszcie więc akt darowizny. 390

SHYLOCK

Słabo mi. Błagam, pozwólcie mi odejść.  
Poślijcie za mną te wszystkie papiery,  
A ja podpiszę.

DOŻA

Już idź, ale podpisz!

GRACJANO

Dwóch ojców chrzestnych do chrztu cię przytrzyma.  
Gdybym to ja był sędzią, od dwunastu 395  
Stryczek byś dostał, nie wodę święconą<sup>39</sup>.

*Shylock wychodzi.*

DOŻA

Zapraszam pana do mnie na wieczerzę.

PORCJA

Wybacz mi, książę, upraszam pokornie,  
Muszę do Padwy wracać jeszcze dzisiaj,  
I zaraz zbieram się do drogi.

DOŻA

Szkoda, 400  
Że dłużej zostać nie możesz. Antonio,  
Zechciej szlachcica tego wynagrodzić.  
Sam wiesz najlepiej, ile mu zawdzięczasz.

*Wychodzą Doża ze świtą.*

---

<sup>39</sup> Skład sędziowski liczył 12 członków.

BASSANIO

Szlachetny panie, mnie i przyjaciela  
Swoją mądrością wybawiłeś dzisiaj 405  
Z wielkiej opresji. Oto trzy tysiące  
Dukatów długu wobec Żyda. Weź je,  
Jako nagrodę za twoje starania.

ANTONIO

Będziemy odtąd twymi dłużnikami  
W wiernej przyjaźni i na wieki wieków. 410

PORCJA

Ten opłacony, kto zadowolony,  
A twoja wolność płaci mi aż nadto,  
Nie masz więc długu do mnie, bo też nigdy  
Nie chciałem więcej, niż mi się należy.  
Tylko rozpoznaj mnie, gdy znów mnie spotkasz. 415  
A teraz – bądźcie zdrowi i szczęśliwi!

BASSANIO

Spróbuję jeszcze raz, szlachetny panie.  
Choć podarunek przyjmij, na pamiątkę,  
Nie jak zapłatę. O dwie łaski proszę:  
Abyś wybaczył mi – i nie odmówił. 420

PORCJA

No cóż, ustąpię. Daj mi rękawiczki,  
Będę je nosić i myśleć o tobie,  
I daj ten pierścień, rękojmię przyjaźni.  
Nie cofaj ręki! Nie chcę nic innego,  
A po przyjaźni nie odmówisz przecież! 425

BASSANIO

Ten pierścień, panie? Tę byle błyskotkę?  
Wstyd by mi było dać ci coś takiego!

PORCJA

A ja nie przyjmę nic innego. Zresztą  
Mam coraz większą na niego ochotę!

BASSANIO

Jest dużo więcej wart, niż się wydaje. 430  
Najdroższy pierścień w Wenecji ci kupię,  
Ogłoszę przetarg, żeby go wyszukać,  
Tylko nie żądaj tego, wybacz, proszę.

PORCJA

Obietnicami hojnie szastasz, panie.  
Wpierw nauczyłeś mnie żebrać, a teraz 435  
Zczysz, jak trzeba odprawić żebraka.

BASSANIO

Ten pierścień, panie, dostałem od żony.  
Gdy zakładała go, musiałem przysiąc,  
Że go nie oddam, nie sprzedam, nie zgubię.

PORCJA

Znane wykręty skąpych niewdzięczników. 440  
Jeśli twa żona jest przy zdrowych zmysłach  
I wie, jak na ten pierścień zasłużyłem,  
Nie będzie długo gniewać się na ciebie,  
Że mi go dałeś. No, cóż. Bądźcie zdrowi.

*Wychodzą Porcja i Nerissa.*

ANTONIO

Daj mu ten pierścień, mój drogi Bassanio. 445  
Niech moja przyjaźń i jego zasługi  
Więcej zaważą niż rozkaz twej żony.

BASSANIO

Biegnij, Gracjano, spróbuj go dopędzić  
I dać mu pierścień. Do domu Antonia  
Sprowadź go potem, jeśli zdołasz. Prędko. 450

*Gracjano wychodzi.*

Chodźmy tam zaraz. Rano pofruniemy  
Na skrzydłach do Belmontu. Chodź, Antonio.

*Wychodzą.*

## ■ SCENA 2

*Wenecja.*

*Wchodzą Porcja i Nerissa, w przebraniu.*

PORCJA

Znajdź, gdzie tu mieszka Żyd, i daj mu pismo,  
Niech je podpisze. Ruszamy dziś jeszcze,  
Aby do domu zdążyć przed mężami.  
Ten podpis bardzo Lorenza ucieszy.

*Wchodzi Gracjano.*

GRACJANO

Szczęście, że jeszcze cię dopadłem, panie. 5  
Mój pan Bassanio, po głębszym namyśle,  
Posyła pierścień, prosząc, byś doń przyszedł  
Dziś na wieczerzę.

PORCJA

Niestety, nie mogę.  
Pierścień przyjmuję z ogromną wdzięcznością  
I tak mu powiedz. Bądź też łaskaw, proszę 10  
Wskazać mojemu chłopcu dom Shylocka.

GRACJANO

Chętnie.

NERISSA

Bądź łaskaw, panie, jedno słówko.

*(do Porcji, na stronie)*

Ja też spróbuję pierścień zeń wyłudzić,  
Chociaż mi przysiągł strzec go aż do śmierci.

PORCJA

Spróbuj. Zaklinać się będą na wszystko,

15

Że to mężczyznom je podarowali,

My na to w płacz i w krzyk, i z góry na nich!

Biegnij tam teraz i wracaj czym prędzej.

NERISSA

Chodź, panie, pokaż mi, gdzie dom Shylocka.

*Wychodzą.*

# Akt V

## ■ SCENA I

*Belmont.**Wchodzą Lorenzo i Jessika.*LORENZO

Spójrz, księżyc w pełni. To w taką noc właśnie,  
Gdy wiatr całował drzewa tak leciutko,  
Że nie szeleścił listek, Trojlus wstąpił  
Na mury Troi i tęsknie wzdychając,  
Szybował duszą ku greckim namiotom, 5  
Gdzie spała jego Kresyda<sup>40</sup>.

JESSIKA

W noc taką

Tyzbe, trwożliwie stąpając po rosie,  
Ujrzała lwa, czy jego cień, i pierzchła  
W wielkim przestachu.

LORENZO

W taką noc Dydoną,

Stojąc na brzegu z gałązką wierzbową, 10  
Ukochanego wzywała, by wrócił  
Do Kartaginy.

---

<sup>40</sup> Lorenzo i Jessika wspominają pary tragicznie rozdzielonych kochanków: Kresydę i Trojlusa, Tyzbę i Pyramę, Dydonę i Eneasza oraz Medę i Jazona. Pod względem obrazowania fragment ten czerpie z kilku źródeł literackich, przede wszystkim z poematów Geoffreya Chaucera *Troilus i Criseyda* (1385, pol. przekł. 1978) i *The Legend of Good Woman* (1380–1386) oraz *Metamorfoz* Owidiusza.

JESSIKA

W taką noc Medea  
Zrywała zioła zakłète, by Ajzon<sup>41</sup>  
Młodość odzyskał.

LORENZO

W taką noc Jessika  
Okradła ojca, bogatego Żyda,  
I z marnotrawnym kochankiem uciekła  
Aż do Belmontu.

15

JESSIKA

W taką noc Lorenzo,  
Pragnąc kochance swej zrabować duszę,  
Nie szczędził przysięg, a prawdy w nich było,  
Co kot napłakał.

LORENZO

W taką noc Jessika,  
Śliczna megiera, szkalowała podle  
Swego kochanka, lecz on jej przebaczył.

20

JESSIKA

Pobiłabym cię w tym nocnym turnieju,  
Gdybyśmy byli sami – lecz ktoś idzie.

*Wchodzi Stefano, posłaniec.*

LORENZO

Kto tu tak pędzi pośród nocnej ciszy?

25

---

<sup>41</sup> Ojciec Jazona, któremu Medea przebiła gardło, aby zmieszać jego krew z magicznym naparem, który przywrócił mu młodość.

POSŁANIEC

Swój.

LORENZO

Nie wpuszczę swojej, mów nazwisko swoje.

POSŁANIEC

To ja, Stefano, z pilną wiadomością  
Od mojej pani. Wróci do Belmontu  
Przed wschodem słońca. Tymczasem przystaje 30  
Pod każdym krzyżem, modląc się żarliwie  
O swe małżeńskie szczęście.

LORENZO

Kto z nią jedzie?

POSŁANIEC

Święty pustelnik i jej powiernica.  
Powiedzcie, proszę, czy mój pan już dotarł?

LORENZO

Nie i nie było też wieści od niego. 35  
Ale wracajmy już, Jessiko droga.  
Przygotujemy uroczystą fetę  
Na powitanie pani tego domu.

*Wchodzi Lancelot Dziobek.*

LORENZO

Kto tam woła?

LANCELOT DZIOBEK

Taratata! Czy kto widział pana Lorenza i panią 40  
Lorenzową?

LORENZO

Przestań trąbić, człowieku! Tu jesteście.

LANCELOT DZIOBEK

Taratata! Gdzie, gdzie?!

LORENZO

Tutaj!

LANCELOT DZIOBEK

Niech im powie, że przybył poseł od mojego pana, 45  
a róg ma pełen dobrych wieści! Mój pan tu będzie  
przed świtem.

*Wychodzi.*

LORENZO

Wejdźmy i w domu poczekajmy na nich.  
Chociaż – dlaczego czekać w czterech ścianach?  
Stefano, ogłoś całemu domostwu, 50  
Że pani wraca, i grajków przyprowadź,  
Niech nam zagrają tu, pod gołym niebem.

*Posłaniec wychodzi.*

Światło księżycy słodko śpi na wzgórzu!  
Usiądźmy tu, niech nam się w uszy wkradnie  
Muzyka. Słodkie, harmonijne dźwięki 55  
Słyszać najlepiej w ciszy i w ciemności<sup>42</sup>.  
Jessiko, siądź i spójrz na ten baldachim

---

<sup>42</sup> Zapraszając Jessikę na występ grajków, Lorenzo inicjuje ciąg nawiązań do różnych rodzajów muzyki według boecjańskiego podziału na muzykę głosów i instrumentów (*musica instrumentalis*) oraz niesłyszalne dla ludzkiego ucha: muzykę ludzkiego ciała i umysłu (*musica humana*) oraz muzykę sfer niebieskich (*musica mundana*).

Z szafiru, złotem gwiazd inkrustowany.  
Nawet najmniejsza ze sfer w swych obrotach  
Śpiewa jak anioł w tym niebiańskim chórze,<sup>43</sup> 60  
Aż cherubinom błyszczą młode oczy.  
Każdy z nas w duszy nieśmiertelnej kryje  
Ten cud harmonii – lecz jej nie usłyszysz,  
Póki w doczesnej glinie tkwi zamknięta.

*Wchodzą Muzycy.*

Chodźcie, hej! Zbudźcie swoim hymnem Dianę, 65  
Najsłodsze dźwięki ślijcie w Porcji uszy  
I niech ją muzyka do domu zwabi.

*Muzyka.*

---

<sup>43</sup> Nawiązanie do geocentrycznego modelu kosmosu, zgodnie z którym Ziemia znajduje się w centrum, otoczona wirującymi sferami, unoszącymi planety, z najbardziej oddaloną sferą gwiazd stałych. Według pitagorejczyków proporcje związane z odległościami lub okresami obiegu planet tworzą niesłyszalną dla ludzi harmonię sfer. Platon do tego opisu wprowadził syreny: „Na każdym kręgu chodzi Syrena obracająca się razem z nim i wydaje jeden głos, jeden ton. Wszystkie razem, a jest ich osiem, tworzą jeden harmonijny akord” (Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Kęty 2003, s. 334 [X, 617B]). W średniowiecznej teologii syreny zastąpiono aniołami, które miały też poruszać sfery. U Shakespeare’a obraz wywiedziony z greckiej kosmologii (tj. obroty sfer) nakłada się na obraz adoracji Boga przez niebiańskie chóry złożone w pochwalnym hymnie *Te Deum laudamus*, przypisywanym św. Ambrożemu. Dodatkowo adorującym Stwórcę aniołom wtórują cherubinki (*young-eyed cherubins*, dosłownie „cherubiny o młodych oczach”). Biblijni cherubinowie to potężne istoty o ludzkiej postaci, czterech obliczach, z czterema parami rąk i skrzydeł (por. Rdz 3,24, Ez 1,5–14). W sztuce renesansu upowszechniło się jednak wyobrażenie cherubinów jako uskrzydłonych chłopczyków. Te dekoracyjne putta wzorowano na antycznych amorkach, por. s. 52–55.

## JESSIKA

Nie umiem słuchać i śmiać się beztrosko.

## LORENZO

Bo wszystkim słuchasz, duszą, sercem, głową<sup>44</sup>.  
 Spójrz na zuchwałe, rozbrykane stado 70  
 Nieujeżdżonych źrebaków. Jak skaczą,  
 Jak uganiają się i rzą wesoło,  
 Bo tak im każe krew gorąca w żyłach.  
 Lecz niech dobiegnie je tylko głos trąbki  
 Lub inna muzyka poślechce w uszy – 75  
 Stają jak wryte, ich wzrok łagodnieje,  
 Bo już się poddał jej słodkiej potędze.  
 Poeta mówi przecież, że Orfeusz  
 Zniewalał drzewa, kamienie i rzeki.  
 Nie ma tak wściekłej, tak kamiennej duszy, 80  
 Której na chwilę muzyka nie zmiękczy.  
 Ten, kto nie nosi jej w sobie i kogo  
 Nie wzrusza słodkich dźwięków komitywa,  
 Ten podstęp w sobie kryje, gwałt i zdradę;  
 Jego duch wlecze się jak noc bez końca, 85  
 I mrok ma w sercu jak otchłań Erebu<sup>45</sup>.  
 Takim nie ufaj za nic. Posłuchajmy.

*Wchodzą Porcja i Nerissa.*

<sup>44</sup> W oryginale objaśnienie Lorenza brzmi: *Your spirits are attentive*, a więc muzyka skupia twą uwagę, tak bardzo, że porzucasz wszelkie działania. Słowo *spirits* rozumiano jako *faculties*, czyli „zmysły”, zarówno zewnętrzne (zwłaszcza słuch), jak i wewnętrzne (na przykład wyobraźnia, pamięć).

<sup>45</sup> Najciemniejsza część Hadesu, do której najpierw trafiają dusze zmarłych.

PORCJA

Spójrz, w mojej sieni pali się to światło.  
Blask małej świeczki niesie tak daleko!  
Jak w podłym świecie blask dobrych uczynków. 90

NERISSA

W świetle księżycy widać jej nie było.

PORCJA

Bo w wielkim blasku mały płomyk gaśnie.  
Gdy król w rozjazdach, namiestnik królewski  
Świeci jak słońce. Lecz gdy król powróci,  
Namiestnik w oczach blednie i przygasa, 95  
I znika cały splendor. Skąd te dźwięki?

NERISSA

To u nas grają, to twoi grajkowie!

PORCJA

Wszystko jest względne, jak widać. Ta muzyka  
Zdaje się słodsza, kiedy księżyc świeci!

NERISSA

To cisha, pani, wdzięku jej przydaje. 100

PORCJA

Kiedy kto głuchy, to mu wrona śpiewa  
Niczym skowronek. Gdyby słownikowi  
Kazano śpiewać tylko w dzień, gdy wszystkie  
Gęsi gęgają, pewnie świat by orzekł,  
Że muzyk z niego nie lepszy od pliszki. 105  
Rzecz każda czeka na właściwą porę,  
Czas, gdy dojrzewa i zbiera pochwały.

Cicho! Już księżyc zasnął z Endymionem<sup>46</sup>,  
Budzić ich nie należy.

*Muzyka cichnie.*

LORENZO

Czy się mylę,  
Czy to głos Porcji?

110

PORCJA

Otóż mnie poznał – jak ślepy kukułkę,  
Bo w kółko jedno kukam.

LORENZO

Witaj w domu!

PORCJA

Tak się modliłyśmy o naszych mężów,  
Że – mam nadzieję – wrócili bezpiecznie?  
Czy są już tutaj?

LORENZO

Nie, jeszcze ich nie ma.  
Lecz właśnie przybył posłaniec z nowiną  
O ich powrocie.

115

PORCJA

Pospiesz się, Nerisso.  
Rozkaż służącym, by nikt ani słowem  
Nie pisał o tym, że nas tu nie było.  
Ty też, Lorenzo, Jessiko, nic nie mów.

120

*Słychać trąbkę.*

---

<sup>46</sup> W greckiej mitologii piękny młodzieniec, w którym kocha się Selene, bogini księżycy, i co noc odwiedza go na górze Latmos.

LORENZO

Oto twój mąż, po trąbce go poznaję!  
Umiemy milczeć, nie lękaj się, pani.

PORCJA

To już nie noc, to dzień, co przybladł trochę,  
Bo źle się czuje. Taki dzień najwyżej,  
Jak dni, gdy słońce siedzi za chmurami.

125

*Wchodzą Bassanio, Antonio, Gracjano, ze świtą.*

BASSANIO

Dzień by nie odszedł stąd na Antypody,  
Gdybyś ty w nocy słońce zastąpiła.

PORCJA

Chcę grzać i świecić, lecz tylko dla ciebie.  
Gdy żona wszystkim przygrzewa, mąż stygnie,  
A nie pozwolę, by ostygł Bassanio.  
Lecz wszystko w ręku Boga. Witaj, mężu.

130

BASSANIO

Dzięki. Powitaj mego przyjaciela.  
To jest ów człowiek, mój drogi Antonio.  
Mam wobec niego dług nie do spłacenia.

PORCJA

Masz dług zaiste w każdym sensie słowa,  
Skoro dla ciebie popadł w straszne długi.

135

ANTONIO

Nie jest mi winien nic, wszystko spłacone.

PORCJA

Jesteś najmilszym gościem w naszym domu.  
Chcę tego dowieść nie tylko słowami,  
Pozwól więc skrócić zbędne ceregiele.

140

GRACJANO

(*do Nerissy*)

Przysięgam na ten księżyc, że mnie krzywdzisz!  
Pierścionek dostał pisarczyk sądowy!  
Jeśli rozkażesz, kapłona zeń zrobię,  
Skoro do serca tak to bierzesz sobie.

PORCJA

Kłótnia? Tak szybko? A o co wam poszło? 145

GRACJANO

O złote kółko, jakiś tam pierścionek,  
Który mi dała, a był tam wyryty  
Epigram, jak na nożu za trzy grosze,  
Coś jakby „Kochaj mnie i bądź mi wierny”.

NERISSA

O epigramie śmiesz mówić? O cenie? 150  
Kiedy dawałam ci go, przysięgałeś,  
Że go nie zdejmiesz z palca aż do śmierci,  
Że go zabierzesz ze sobą do grobu!  
Nie przez wzgląd na mnie, lecz na te przysięgi  
Nie wolno ci go było zdjąć, mój panie! 155  
Pisarczykowi dał! Pewnie takiemu,  
Któremu broda nigdy nie wyrośnie.

GRACJANO

Wyrośnie, gdy się zeń zrobi mężczyzna.

NERISSA

Prędej z tej baby mężczyzna się zrobi!

GRACJANO

Dostał go młody chłopak, daję słowo, 160  
Chudy wyrostek, prawie jeszcze dziecko,

Pisarczyk, ledwo co większy od ciebie.  
Innej zapłaty nie chciał, a tak nudził,  
Że aż nie miałem serca mu odmówić.

PORCJA

Zgrzeszyłeś, powiem ci szczerze; zbyt łatwo 165  
Oddałeś pierwszy podarunek żony.  
Wkładając go na palec, własnym ciałem  
Śluby wierności przypieczętowałeś.  
Kiedy ja dałam pierścień kochankowi,  
Przysiągł, że nigdy się z nim nie rozstanie. 170  
I ręczyć mogę, że dotrzymał słowa,  
Że by go nie zdjął z palca i nie oddał  
Za żadne skarby. Uwierz mi, Gracjano,  
Żona ma słuszny żal do ciebie. Gdyby  
Mnie to spotkało, pewnie w szal bym wpadła. 175

BASSANIO

(*na stronie*)

A mogłem sobie obciąć lewą rękę  
I łąć, że padła w obronie pierścienia.

GRACJANO

Mój pan Bassanio dał pierścień sędziemu,  
Który go żądał uparcie i zresztą  
Zasłużył na to, a wtedy pisarczyk, 180  
Który tam skrzętnie skrobał, mój wyprosił.  
Innej zapłaty, prócz tych dwóch pierścionków,  
Żaden z nich nie chciał.

PORCJA

Mam nadzieję, panie,  
Że nie ten dałeś, który masz ode mnie?

BASSANIO

Gdybym mógł kłamstwem przekreślić występnek, 185  
Tobym się wyparł, ale spójrz: twój pierścień  
Zniknął. Już nie ma go na moim palcu.

PORCJA

Jak w twoim sercu śladu prawdy nie ma!  
Przysięgam: wejdę do twojego łóża,  
Kiedy zobaczę pierścień.

NERISSA

*(do Gracjana)*

Wpierw pierścionelek, 190  
Potem zobaczysz żonę.

BASSANIO

Słodka Porcjo,  
Gdybyś wiedziała, komu pierścień dałem,  
W czym imieniu pierścień dać musiałem,  
Gdybyś pojęła, co nim opłaciłem  
I jak niechętnie pierścień z palca zdjąłem, 195  
Gdy już innego wyboru nie miałem,  
Pewnie zechciałaś swój gniew ukoić.

PORCJA

Gdybyś moc poznał, co w pierścieniu spała,  
Zgadł, że w pierścieniu twoja część się kryła,  
I zmierzył cnoty tej, co pierścień dała, 200  
Żadna by ci go nie wydarła siła.  
Czy jest gdzie człowiek aż tak nierozważny,  
Tak gruboskórny, żeby się domagać  
Rzeczy bezcennej, nieledwie że świętej,  
Gdybyś mu wzbraniał jej dosyć gorliwie? 205

Nerissa się nie myli: daję głowę,  
Że to kobieta mój pierścień dostała.

BASSANIO

Nie, na mój honor, nie, na moją duszę,  
To nie kobieta, to doktor uczony!  
Pogardził trzema tysiącami w złocie, 210  
Bo chciał pierścienia. Gdy mu odmówiłem,  
Odwrócił się i odszedł urażony –  
On, który właśnie uratował życie  
Przyjacielowi! Nie miałem wyboru,  
Musiałem w końcu posłać za nim pierścień. 215  
Wstyd mi tak kazał, grzeczność i ogłada.  
Czy miałem raczej niewdzięcznością splamić  
Mój honor? Proszę, przebac, ukochana,  
Ale na święte płomyki tej nocy,  
Gdybyś tam była, sama byś błagała, 220  
O pierścień dla uczonego doktora.

PORCJA

Bacz, by ów doktor trzymał się z daleka!  
Ty mu oddałeś mój najdroższy klejnot,  
Którego miałeś strzec jak oka w głowie;  
By więc w hojności nie pozostać w tyle, 225  
Ja nie odmówię mu niczego zgoła,  
Ani mojego ciała, ani łoża.  
A że go łatwo poznam, jestem pewna.  
Nie wychodź z domu, nie spuszczaaj mnie z oka,  
Bo gdy mnie raz zostawisz na noc samą, 230  
To na mój honor, wciąż mój i bez skazy,  
Pójdę do łóżka z tym twoim doktorem.

NERISSA

Strzeż się, bo jeśli samą mnie zostawisz,  
To mnie pisarczyk w try miga pocieszy.

GRACJANO

Niech mi się tylko w tym domu pokaże! 235  
Pióro mu wyrwę razem z kałamarzem.

ANTONIO

Ja wywołałem te kłótnie, niestety.

PORCJA

Jesteś tu drogim gościem mimo wszystko.

BASSANIO

Przebacz – zgrzeszyłem, nie mogłem inaczej.  
Teraz zaś, wobec tych wszystkich przyjaciół, 240  
Przysięgam na twe jasne oczy, w których  
Widzę swój obraz...

PORCJA

Słyszycie? Słyszycie?  
W każdym z nich widzi jedno swoje lico,  
Bo dwa ma przecież! Niech każde z osobna  
Przysięgnie, a uwierzę!

BASSANIO

Nie, posłuchaj. 245  
Przebacz, przysięgam na duszę, już nigdy,  
Nigdy nie złamię danego ci słowa.

ANTONIO

By go ozłocić, dałem w zastaw ciało,  
I gdyby nie ów ktoś, kto dostał pierścień,  
Byłbym je stracił. Chcę zakład powtórzyć: 250

Zaręczam duszą, że twój mąż już nigdy  
Świadomie danych ci przysiąg nie złamię.

PORCJA

Będziesz mu więc żyrantem. Daj mu pierścion  
(*podając pierścion*)  
I niech go lepiej strzeże niż tamtego.

ANTONIO

Weź go, Bassanio, i strzec go przysięgnij. 255

BASSANIO

Jak to? Ten właśnie dałem doktorowi!

PORCJA

A ja go mam od niego – tylko przebaczyć:  
Doktor się przepisał ze mną za ten pierścion.

NERISSA

I ty mi przebaczyć, kochany Gracjano,  
Bo ten pisarczyk, ten chudy wyrostek, 260  
(*pokazuje pierścion*)  
Za to się ze mną przepisał zeszłej nocy.

GRACJANO

To jakby dziury w skarpetkach cerować,  
Gdy jeszcze całe! Rogi nam wyrosły,  
Zanim zdążyliśmy zasłużyć na nie?

PORCJA

Grzeczniej mów, proszę. Stoicie zdumieni,  
Oto więc pismo z Padwy, od Bellaria. 265  
Czytajcie obaj. Dowiedzie się z niego,  
Że Porcja była uczonym doktorem,

A pisarczykiem – Nerissa. Lorenzo  
Świadkiem, że wkrótce po was wyjechałam, 270  
A wracam teraz, za próg swego domu  
Nie weszłam jeszcze. Witam cię, Antonio,  
Mam stokroć lepsze nowiny dla ciebie,  
Niż się spodziewasz. Ten list ci opowie,  
Jak to do portu weszły nagle twoje 275  
Trzy galeony z bogatym ładunkiem.  
Jakim przedziwnym trafem wpadł mi w ręce  
Ten list – nie powiem.

ANTONIO

Mowę mi odjęło.

BASSANIO

*(do Porcji)*

To byłaś ty? I ja cię nie poznałem?

GRACJANO

*(do Nerissy)*

Taki pisarczyk rogi mi przypawił? 280

NERISSA

Ten sam – co więcej już tego nie robi,  
Chyba że z baby robi się mężczyzną.

BASSANIO

Ze mną do łóżka masz chodzić, doktorze,  
A z moją żoną śpij, kiedy mnie nie ma.

ANTONIO

Dałaś mi życie i środki do życia, 285  
Pani, bo czytam, że moje okręty  
Stoją w przystani.

PORCJA

Lorenzo! Dla ciebie  
Mój pisarz także ma dobre nowiny.

NERISSA

Tak – i nie żądam za nie ani grosza.  
Dla was obojga mam akt darowizny. 290  
Cały majątek bogatego Żyda  
Po jego śmierci przejdzie w wasze ręce.

LORENZO

To istna manna dla głodnego ludu  
Z rąk waszych, piękne panie.

PORCJA

Prawie świta,  
A was, jak widzę, wciąż ciekawość dręczy 295  
I chcecie wiedzieć więcej. Wejdźmy zatem  
Do domu. Tam nas weźmiecie na spytki,  
A my dokładnie wszystko opowiemy.

GRACJANO

Dobrze. A pierwsze pytanie, na które  
Zaprzysiężona Nerissa odpowie, 300  
Brzmi: czy ma zamiar czuwać do wieczora,  
Czy się do łóżka kłaść, choć wstawać pora?  
Ja, zamiast dzionka, wołałbym noc ciemną,  
Bo tu pisarczyk ma się przespać ze mną.  
Troszczyć zaś będę się odtąd wytrwale, 305  
By jej pierścienia nie tknął obcy palec.

*Wychodzą.*

# Komentarz



## DATA POWSTANIA I ŹRÓDŁA

Pierwsza wzmianka o *Kupcu weneckim* pochodzi z 22 lipca 1598 roku, kiedy sztukę wpisano do Rejestru Księgarzy, zastrzegając prawo druku za zgodą Trupy Lorda Szambelana. Taki zapis chronił sztukę przed pirackim wydaniem, gdy pozostawała w bieżącym repertuarze zespołu i publikacja umożliwiłaby wykorzystanie tekstu przez konkurencję. Już we wrześniu tego samego roku *Kupiec wenecki* pojawia się w niezwykle ważnym dla ustalenia chronologii dzieł Shakespeare'a eseju krytycznoliterackim Francisa Meresa zatytułowanym *Palladis Tamia, or Wits Treasury* („Palladis Tamia, czyli skarbiec mądrości”). Oceniając dzieła poetów angielskich na tle literatury antyku i Włoch, Meres z dumą wymienia aż dwanaście sztuk Shakespeare'a i tym samym potwierdza jego ugruntowaną pozycję na ówczesnej scenie literackiej. Wciąż nieogłoszony drukiem, *Kupiec wenecki* zostaje wymieniony jako ostatni w grupie komedii. Do publikacji doszło dopiero w 1600 roku, a więc najprawdopodobniej wtedy, gdy tytuł zgrał się już na scenie i sprzedaż tekstu była ostatnim sposobem spieniężenia sukcesu.

Nie sposób ustalić, ile wcześniej powstała komedia. Dysponujemy jedynie dość kruchymi poszlakami, które wskazują na rok 1597 lub nawet 1596. Po pierwsze, istnieje tradycja krytyczna, która łączy *Kupca weneckiego* z wydarzeniami w 1594 roku, a więc procesem i egzekucją lekarza królowej Elżbiety I Ruya Lopeza, osiadłego w Anglii od kilkudziesięciu lat portugalskiego Żyda, oskarżonego o próbę otrucia monarchini

(por. s. 218–224). Podczas głośnego procesu Lopeza wznowiono antysemicką sztukę Christophera Marlowe’a *Żyd z Malty* (1589 lub 1590), co skłania do przypuszczeń, że pisząc *Kupca*, Shakespeare – nie po raz pierwszy zresztą – współzawodniczył z Marlowe’em, a także starał się wykorzystać podsycone przez tragiczne okoliczności zainteresowanie Żydami i ich rzekomą niegodziwością<sup>1</sup>.

Inne wskazówki dotyczą dwóch fragmentów sztuki, w których wspomina się o wyimaginowanej katastrofie statku o nazwie „Andrew” (I 1.23, w przekładzie z uwagi na włoski kontekst zamienionej na „Andrea”) oraz niebezpiecznej mieliznie Goodwin Sands u wybrzeży Anglii, w hrabstwie Kent (III 1.3–4). Fragmenty te nasuwają skojarzenia z historią hiszpańskiego galeonu „San Andrés”. W lipcu 1596 roku statek ten wpłynął na mieliznę w Zatoce Kadyksu i został przejęty z ładunkiem przez angielskie okręty dowodzone przez sir Roberta Devereux, hrabiego Essex, który zaatakował port w Kadyksie, licząc właśnie na bogate łupy w postaci statków i towarów. Anglicy ściągnęli galeon z mielizny i pozęglowali ku Wyspom. Wkrótce potem, tym razem u ujścia Tamizy, statek ponownie osiadł na łasze, z której znów został ściągnięty, po czym jego

---

<sup>1</sup> Trupa Lorda Admirala, której dramaturgiem był Christopher Marlowe (1564–1593), wielokrotnie wystawiała *Żyda z Malty*, np. w 1596 roku aż sześć razy, por. Jay L. Halio, w: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, The Oxford Shakespeare (red. i oprac. Jay L. Halio), Oxford 2008 [1993], s. 28. Często wskazuje się też na podobieństwo i pewną polemiczność dramatów Shakespeare’a *Ryszard II* i *Burza* wobec wcześniejszych sztuk Marlowe’a *Edward II* i *Tragiczna historia doktora Fausta*.

nazwę zmieniono na „San Andrew”<sup>2</sup>. W lecie następnego roku jednostka wzięła udział w dowodzonej przez hrabiego Essexu i sir Roberta Raleigha niefortunnej wyprawie przeciw hiszpańskiej Armadzie. Angielskim siłom nie udało się zniszczyć ani hiszpańskiej floty, ani hiszpańskich posiadłości na Azorach. Fiaskiem zakończyła się też próba zdobycia statków powracających z Ameryki, głównie zresztą z powodu niesprzyjającej pogody. Na domiar złego szalejące sztormy uszkodziły „San Andrew” i hrabia Essex jesienią 1597 roku nie zaryzykował przeprowadzenia statku przez cieśną się złą sławą płyciznę Goodwin Sands, o której wspomina się w *Kupcu* jako „cmentarzysku wielkich okrętów” (III 1.5). Aluzje te mogą więc nawiązywać do wieści o pechowych losach skądinąd imponującej jednostki, a także odzwierciedlać atmosferę portowego Londynu, w którym głośno było o niebezpieczeństwach morskiej żeglugi<sup>3</sup>.

Sztuka o monstrualnej niegodziwości beneficjenta weksła mogła być również interpretowana jako aluzja do wyjątkowo niekorzystnej sytuacji finansowej, w jakiej Trupa Lorda Szambelana znalazła się w okresie poprzedzającym otwarcie Teatru Glob w 1599 roku. W 1597 roku, z uwagi na wygaśnięcie umowy o dzierżawie, zespół zmuszony był opuścić wybudowany w 1576 roku na północy Londynu amfiteatr The Theatre. Początkowo aktorzy przenieśli się do pobliskiego Teatru Kurtyna (The Curtain), potem zaś – aż na południowy

<sup>2</sup> Por. sugestywny opis Salarina: „mój zasobny «Andrea» / Grzęźnie powoli w piasku na mieliznie, / Maszty schylając niżej burty, jakby / Swój grób całował” (I 1.26–29).

<sup>3</sup> Por. Jay L. Halio, op. cit., s. 27–28.

brzeg Tamizy, do Teatru pod Łabędziem (The Swan). W zamian za prawo korzystania z nowej sceny Trupa podpisała nietypowy weksel na rzecz Francisa Langleya, właściciela amfiteatru. Zgodnie z umową aktorzy mogli od tej pory występować wyłącznie Pod Łabędziem pod groźbą utraty pokaźnej sumy stu funtów. Tego typu weksel był nowością w ówczesnej branży teatralnej i w bolesny sposób ograniczał swobodę oraz dochody aktorów. Co więcej, kiedy władze zamknęły z kolei teatr Pod Łabędziem, Philip Henslowe, właściciel pobliskiego amfiteatru Róża (The Rose), zgodził się na użyczenie Trupie swojej sceny również w zamian za podobny weksel. Konkretnie warunki nowej umowy nie są znane, ale można się domyślać, że przebieg negocjacji z nieustępliwym człowiekiem interesu, jakim zapewne był Henslowe, mógł mieć zasadniczy wpływ na powstanie dramatu o okrutnej zawziętości wierzyciela<sup>4</sup>.

Również analiza stylistyczna tekstu *Kupca weneckiego* wskazuje na lata 1596–1597. Sztuka powstała najprawdopodobniej po dramatach określanych jako „liryczne” (*Sen nocy letniej*, *Romeo i Julia*, *Ryszard II*), w czasie bliskim napisania *Króla Jana* i pierwszej części *Henryka IV*. Podobieństwa do tej ostatniej kroniki upatruje się w konstrukcji z pozoru skrajnie odmiennych postaci, jakimi są mściwy Żyd Shylock i rubaszny, skłonny do hulanki Falstaff. Żywiołem obu postaci jest proza, przedtem rezerwowana dla postaci niższych stanem i nieistotnych dla fabuły, a przede wszystkim pozbawiona tak silnych cech literackich: mocnego brzmienia

---

<sup>4</sup> Ibidem, s. 28.

oraz sugestywnego obrazowania<sup>5</sup>. Z kolei postać Porcji (i związany z nią wątek scenicznej przebieranki za prawnika Baltazara) uważana jest za zapowiedź pełnego wykorzystania potencjału scenicznego tego typu intryg w późniejszych komediach (por. występy Rozalindy w przebraniu Ganimeda w *Jak wam się podoba* i Wioli jako Cezaria w *Wieczorze Trzech Króli*).

Nieco bardziej skomplikowana wydaje się kwestia źródeł literackich z uwagi na dużą liczbę i znaczne rozproszenie rozmaitych wariantów wątków fabularnych, które stanowią trzon komedii. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim trzy: opowieść o pożyczce poręczonej ciałem i skutecznej obronie przed sądem w obliczu bezwzględności wierzyciela, którym bywa chciwy Żyd; wątek zalotów i zagadki trzech szkatulek; wreszcie historię ucieczki dziewczyny z kochankiem i skarbem ojca. W fabułę *Kupca* Shakespeare wplótł też inne znane, choć mniej charakterystyczne motywy fabularne, takie jak pierścień oddany przyjacielowi z wdzięczności, lecz z pogwałceniem miłosnych przysiąg; intryga z kobietą przebraną za mężczyznę; duet pani i jej wiernej towarzyszki (Porcja i Nerissa) oraz plejada konkurentów do ręki Porcji. Wszystkie te motywy można odnaleźć w źródłach literackich, lecz w odmiennych konfiguracjach i z różnie rozłożonymi akcentami.

Na opowieść w największym stopniu zbliżoną do fabuły *Kupca weneckiego* natrafiamy w zbiorze włoskich nowel z końca XIV wieku *Il Pecorone* (Prostaczek) pióra Ser

---

<sup>5</sup> Podobieństwa w konstrukcji postaci Falstaffa i Shylocka omawia m.in. Molly M. Mahood w: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, The New Cambridge Shakespeare (red. i oprac. Molly M. Mahood), Cambridge 2012 [1987], s. 2.

Giovanniego z Florencji, opublikowanym w Mediolanie w 1558 roku i nietłumaczonym na angielski w czasach Shakespeare'a. Opowieść ta zaczyna się w Wenecji, gdzie bogaty kupiec Ansaldo otacza opieką osieroconego chrześniaka Ginnetta. Kiedy przybrany syn wyrusza na wyprawę kupiecką do Aleksandrii, ojciec wyposaża go w statek pełen towarów. Żeglując ku Afryce, Ginnetto zawija do portu w Belmontie, którego władczyni zapowiada, że poślubi mężczyznę, który spędzi z nią upojną noc, temu zaś, kto zadaniu nie sprosta – zarekwiruje majątek. Panna jest równie nieuczciwa co frywolna: rozochoconych śmiałków częstuje wieczorem winem zaprawionym usypiającą miksturą, nazajutrz zaś ogłasza ich klęskę. Ginnetto jak wielu innych pada ofiarą podstępku. Oddaje statek, po czym z ciężkim sercem i pustą kiesą wraca do Wenecji, gdzie okłamuje Ansaldo, że okręt zatonął podczas sztormu. Ufny ojciec wyposaża go po raz drugi i Ginnetto ponownie wszystko traci. Za trzecim razem, aby należycie wyprawić syna, Ansaldo pożycza od Żyda dziesięć tysięcy dukatów i podpisuje weksel, poręczając pożyczkę funtem własnego ciała. Tym razem jednak panna służebna ostrzega Ginnetta, który unikając zdradliwych trunków, zdobywa panią Belmontu. Początkowo szczęśliwi małżonkowie żyją beztrasko w Belmontie, z czasem jednak Ginnetto przypomina sobie o upływie terminu zwrotu pożyczki, wyjawia wszystko żonie i żegluje do Wenecji z dziesięcioma tysiącami dukatów. Tu się jednak okazuje, że zawzięty Żyd ani myśli rezygnować z zastawu. Zona, w przebraniu prawnika, podąża za Ginnettem, na próżno jednak próbuje nakłonić Żyda, aby zadowolił się dziesięciokrotnością należnej sumy. Sprawa trafia do

sądu, a tam wszystko toczy się według znanego schematu: oskarżony o nastawanie na życie chrześcijanina Żyd wpada we wściekłość i drze weksel na strzępy. W zamian za skuteczną obronę prawnik domaga się od Ginnetta pierścienia, który podarowała mu żona. Ginnetto niechętnie oddaje klejnot i wraz z Ansaldem wraca do Belmontu, gdzie spotyka go nader zimne przyjęcie. We łzach tłumaczy okoliczności utraty pierścienia i uzyskuje przebaczenie, Ansaldo z kolei poślubia pannę służebną, która swego czasu ostrzegła jego syna.

Zachowując ogólną zgodność z fabułą Ser Giovanniego, Shakespeare wprowadza kilka istotnych modyfikacji. Po pierwsze, rezygnuje z ordynarnego wątku nocy przedślubnych, zastępując go umoralniającą zagadką trzech szkatulek, przy tym pomysł ten jest najprawdopodobniej jego oryginalnym rozwiązaniem<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Nie można wykluczyć, że opowiadanie Ser Giovanniego zostało już wcześniej zaadaptowane na scenę przez innego dramaturga i w tej formie wykorzystał je Shakespeare. W tym kontekście wymienia się przede wszystkim zaginioną sztukę *The Jew* (Żyd), o której w 1579 roku wspomina Stephen Gosson (por. s. 214). Jednak o tym, że Shakespeare przerabia wersję znaną ze zbioru Ser Giovanniego, mogą świadczyć pewne fakty dotyczące Bassania. Po pierwsze, na początku sztuki Bassanio jest zrujnowany, po drugie zaś, prosząc Antonia o pożyczkę, argumentuje, że należy powtórzyć tę samą próbę (por. „W szkole, gdy jedna strzała gdzieś przepadła, / Drugą puszczałem w tym samym kierunku, / Śledząc jej loty, aby pierwszą znaleźć” [I 1.140–142]), co może być nawiązaniem do okoliczności, w których po raz pierwszy stracił majątek w pierwotnej fabule, por. Molly M. Mahood, op. cit., s. 4. Podobne skojarzenia nasuwa opowiadanie Gracjana: „Okręt, jak młody, beztroski utracjusz, / W gali opuszcza swój port macierzysty, / A wiatr lubieżny pieści go i tuli. / Lecz gdy powraca jak syn marnotrawny, / Zagle ma w strzępach, bok przeżarty solą, / Tak go lubieżny wiatr obdarł ze skóry” (II 6.14–19).

Po drugie, wprowadzając wątek ucieczki Jessiki, motywuje niebywałą zawziętość Żyda, który w opowiadaniu Ser Giovanniego jest po prostu wrogi i zawistny wobec chrześcijańskiego kupca. Inaczej skonstruowana jest też postać Ansaldo–Antonia, który u Ser Giovanniego w finale się żeni, a przedtem jest przede wszystkim kochającym ojcem marnotrawnego syna. Z kolei u Shakespeare’a rezygnacja z wątku przybranego synostwa w połączeniu z osobliwą melancholią Antonia i jego czułym przywiązaniem do Bassania każą niektórym w jego postępowaniu doszukiwać się motywacji homoseksualnej. W finale sztuki Shakespeare’a, pośród trzech szczęśliwych par, Antonio pozostaje równie samotny jak u zawiązania akcji, trudno też uwierzyć, że będzie czerpał radość z sukcesów kupieckich, wobec których już wcześniej pozostawał obojętny.

Inne źródła zawierają wprawdzie silne podobieństwa do *Kupca weneckiego*, ale fabuły przystają do siebie tylko fragmentarycznie. I tak w 1596 roku ukazał się angielski przekład z francuskiego zbioru opowiadań Alexandre’a Silvaina *The Orator* (Mówca), w którym natrafiamy na krótką historię Żyda wierzyiciela, żądającego funta ciała zadłużonego u niego chrześcijanina. Broniąc się przed sądem, Żyd dowodzi, że chrześcijanie dopuszczają się gorszych zbrodni, sprawują też bezlitosną władzę nad swymi niewolnikami, co przywodzi na myśl argumenty Shylocka (IV 1.89–97), piętnującego wenecką hipokryzję.

Wątek Jessiki i Bassania mógł zostać zainspirowany lekturą trzeciej księgi romansu Anthony’ego Mundaya *Zelauto, or the Fountain of Fame* (Zelauto, czyli fontanna sławy, 1580). W księdze tej relacjonowana jest historia

Strabina zakochanego w Cornelii, siostrze jego przyjaciela Rudolfa, adorującego córkę skąpca Truculenta, który z kolei upatrzył sobie na żonę wspomnianą Cornelię. Zarówno Strabino, jak i Rudolf zastawiają swe prawe oko, aby uzyskać od Truculenta pożyczkę i kupić klejnot, który pomoże Strabinowi zjednać sobie ojca Cornelii i tym samym zdobyć rękę dziewczyny. Tymczasem skąpiec przystaje na ślub Rudolfa i swej córki, wkrótce jednak dowiaduje się, że został przechytrzony za pomocą własnych pieniędzy i stracił Cornelię. Natychmiast domaga się zwrotu pożyczki pod groźbą wyegzekwowania zastawu. Sprawa trafia do sądu, gdzie pojawiają się argumenty odwołujące się do miłosierdzia, które jednak nie zmiękczają serca Truculenta. Przyjaciele wynajmują prawników; wtedy do akcji wkraczają przebrane Brisana i Cornelia, wyłuszczając kluczowy argument o zakazie uronienia choćby kropli krwi, o której nie wspomina się w wekslu. Truculento przegrywa, przystaje na związek Brisany z Rudolfem i zapisuje mu w spadku swój majątek. W romansie Mundaya nie ma więc żadnych akcentów antysemitycznych, ale jest wątek szczęśliwego zakończenia romansu córki chciwca (odpowiedniczki Jessiki), a także zgodnego działania dwóch kobiet (odpowiedniczek Porcji i Nerissy).

Wariant tej historii odnajdujemy też w zbiorze *Il novel-lino* Masuccia<sup>7</sup>. Tu stary skąpiec z Mesyny jest ojcem pięknej córki, wypatrzonej w oknie przez kawalera Giuffrediego. Chłopak spiskuje ze służącą i ucieka z dziewczyną, która zabiera część majątku ojca, zostawiając go zdruzgotanego stratą i córki, i pieniędzy.

---

<sup>7</sup> Por. Jay L. Halio, op. cit., s. 19.

Z kolei wątek zagadki trzech szkatułek odnajdujemy również w średniowiecznym zbiorze *Gesta Romanorum* (Historie rzymskie), opublikowanym w przekładzie Richarda Robinsona w Londynie w 1577 i ponownie (z poprawkami) w 1595 roku. Zamieszczono tam opowieść o rzymskim cesarzu Ancelmusie, który w ten właśnie sposób – nakazując odgadnięcie zawartości szkatułek – wybrał synowi żonę. Zdaniem niektórych krytyków znajomość przez Shakespeare’a tego właśnie źródła potwierdza użycie przez księcia Maroka w scenie wyboru szkatułki słowa *insculped* – jako określenia na wytłoczenie wizerunku na monecie (II 7.56) – które występuje w identycznym kontekście tylko w *Gesta Romanorum*<sup>8</sup>.

Nie można wykluczyć, że pośród wielu zaginionych sztuk epoki elżbietańskiej znajdował się dramat bliski rozwiązaniom fabularnym *Kupca weneckiego*. Niektórzy potwierdzenia tej hipotezy upatrują we wzmiance poczynionej przez Stephena Gossona w pamflecie *The School of Abuse* (Szkoła występku) z 1579 roku, w którym dowodząc niemoralności sceny publicznej, zwolnił on od potępienia dwie sztuki grane w teatrze Pod Czerwonym Bykiem (*The Red Bull's*). Jedna z nich, zatytułowana *The Jew* (Żyd), miała opisywać chciwość ludzi światowych i krwawe zamiary lichwiarzy. Sztuka ta nie zachowała się i z oczywistych względów nie wiemy, czy i w jakim stopniu mogła być inspiracją dla Shakespeare’a.

Niewątpliwie jednak najważniejszą lekturą Shakespeare’a był sceniczny szlagier Christophera Marlowe’a *Żyd*

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 32.

z *Malty* – z wyrazistym portretem przebiegłego, okrutnego Żyda Barabasza. Nowa sztuka Shakespeare’a była w nieunikniony sposób konkurencyjna wobec *Żyda z Malty*. Co charakterystyczne jednak, Shakespeare z jednej strony powielał pewne rysy charakteru i rozwiązania sceniczne z tragedii Marlowe’a, z drugiej – w miejscach pozornie największej zbieżności fabuł tworzył efekty dramaturgiczne wyraźnie przeciwstawne wobec tych w *Żydzie z Malty*, podkreślając niejako, że podąża własną drogą<sup>9</sup>. Barabasz, podobnie jak Shylock, doświadcza pogardy ze strony chrześcijan i tak jak Shylock – gardzi swymi prześladowcami. Obaj z kamienną twarzą znoszą obelgi<sup>10</sup>, w emfaticzny sposób podkreślają też dumę z przynależności do narodu wybranego. Charakteryzuje ich ta sama nieokiełznana pasja i namiętność w mowie, a także gwałtowność reakcji na przeciwności. O ile jednak Barabasz jest niejako opętany nienawiścią do chrześcijan, o tyle Shylock sprawia początkowo wrażenie ofiary prześladowań, potem zaś jest przede wszystkim zrozpaczonego ojcem, oszukanym i wykpionym przez swawolnych Wenecjan, zawziętym w swej zemście za doznaną krzywdę. W obu sztukach znajdujemy podobne olśniewające obrazy bogactwa, znów jednak u Marlowe’a świat materialny dominuje

<sup>9</sup> Por. zestawienie obu sztuk w: Molly M. Mahood, op. cit., s. 8.

<sup>10</sup> Por. wypowiedź Barabasza: *I heave up my shoulders when they call me dog* (II 2) – „wzruszam ramionami, gdy zwą mnie psem” – i pretensje Shylocka do Antonia: „Ja to znosiłem cierpliwie, w milczeniu, / Jak moje plemię zwykło krzywdy znosić. / Zwałeś mnie wściekłym kundlem, bezbożnikiem, / I plułeś na ten mój chałat żydowski, / Bo ciągnąć zyski śmiałem z tego, co moje” (I 3.103–107).

i zniewala umysły, u Shakespeare'a jest jedynie tłem – sugestywnie opisywanym w ekspozycji przez Salarina i Salania – dla melancholii Antonia, którego myśli krążą bardziej wokół Bassania niż interesów. Niewątpliwie jednak największe różnice można zauważyć w poprowadzeniu postaci córek: Jessiki i Abigail, córki Barabasza. Gdy władze rekwirują majątek Barabasza, Abigail, wierna ojcu, pod osłoną nocy zrzuca przez okno skarby wprost w jego ręce, z kolei Jessika, gdy wymyka się z domu, przekazuje klejnoty kochankowi, okradłszy ojca. Wierna Abigail – konwertytka i z własnej woli mniszka – z czasem zwraca się przeciw ojcu, płaci też za to najwyższą cenę, kiedy umiera otruta przez Barabasza. Jessice kradzież i ucieczka z kochankiem nie dość, że uchodzą na sucho, to jeszcze na mocy wyrok sądu dziewczyna przejmuje połowę ojcowskiej fortuny. Postępowanie córki wstrząsa Shylockiem, a jego lament to niejako przeciwieństwo zachwytów Barabasza. Uradowany odzyskanym skarbem Barabasz woła: *My girl – gold, beauty, bliss!* (Moja córka – moje złoto, moje śliczności, moje szczęście!), z kolei zdruzgotany Shylock powtarza: *My daughter, my ducats* (Moja córka, moje dukaty). Abigail dokonuje dramatycznego wyboru religijnego, Jessika chrześcijanką zostaje jakby mimochodem, przyjmując to za prostą konsekwencję romansu z Lorenzem.

Warto również zwrócić uwagę na skrupulatne wykorzystanie przez Shakespeare'a motywów biblijnych. W siedemnastowiecznej Anglii nie było społeczności żydowskiej, na której członkach mógłby on wzorować Shylocka. Shakespeare wyposażył jednak tę postać w cechy, charakterystyczny język i skojarzenia, jakie

uznał za odpowiednie dla wyznawcy judaizmu. Chodzi tu przede wszystkim o przytoczenie przez Shylocka (I 3) opowieści z Księgi Rodzaju o sprytnym rozmnożeniu przez Jakuba owiec pstrych i cętkowanych (30,32–43) jako uzasadnienie lichwy, a także wybór imion postaci żydowskich, w tym Shylocka, którego imię może, lecz nie musi, mieć swe źródło w Księdze Rodzaju, gdzie w genologii ludzkości po potopie, wśród potomków Sema, dwukrotnie wymieniany jest Szelach (ang. *Shelach*) (10,24; 11,12–15). Inny trop to proroctwo mesjańskie z Księgi Rodzaju, w którym pojawia się hebrajski wyraz *Szilo*h na określenie przyjścia tego, „do kogo ono [berło Judy] należy”<sup>11</sup>. Shylock wymienia też imię swej żony – Lea (ang. *Leah*). Biblijna Lea była starszą córką Labana i żoną Jakuba, którego historię wspomina wenecki lichwiarz. Laban obdarzył Jakuba Leą niejako podstępem, w miejsce Racheli, za którą Jakub służył przez siedem lat u przyszłego teścia (29,16–30).

---

<sup>11</sup> Biblia Tysiąclecia, Poznań 1980, Rdz 49,10.

Według opisu na karcie tytułowej pierwszego wydania *Kupca weneckiego* z 1600 roku sztuka była „wystawiana wielokrotnie przez Sługi Lorda Szambelana” i choć nie wiemy, kiedy dokładnie trafiła na scenę, informacja ta świadczy, że publiczność dobrze ją znała, co potwierdza również umieszczenie jej na liście cenionych dramatów Shakespeare’a przez Francisza Meresa w 1598 roku (por. s. 203). Najwcześniejsza wzmianka o wystawieniu *Kupca weneckiego* dotyczy dopiero zapustów w roku 1605, kiedy sztukę odegrano dwukrotnie na dworze Jakuba I: najpierw w niedzielę i zaraz potem we wtorek przed Środą Popielcową. Nie znamy powodu, dla którego w tak krótkim czasie powtórzono przedstawienie; można jedynie się domyślać, że wątek miłosierdzia i poświęcenia w imię przyjaźni, a także postać Żyda i związane z nią nawiązania do Starego Testamentu uznano za stosowne na progu Wielkiego Postu<sup>1</sup>.

Niewiele też wiemy o szczegółach pierwszych inscenizacji. Z uwagi na występujący niekiedy nagłówek „Klown” w partiach przeznaczonych dla Lancelota Dzióbka przyjmuje się, że rolę tę odgrywał ówczesny komik Trupy Lorda Szambelana William Kempe, z czego z kolei można wysnuć wniosek, iż Shylock nigdy nie był pomyślany jako główna postać komiczna. Ponadto jeśli wierzyć elegii na śmierć Richarda Burbage’a –

---

<sup>1</sup> W tym duchu wystawienia *Kupca weneckiego* na dworze Jakuba I interpretuje Jay L. Halio (op. cit., s. 59–60).

grającego najważniejsze role w Trupie Lorda Szam-belana – która sławi go m.in. za rolę Żyda w rudej peruce, sceniczny Shylock przypominał Barabasza z Żyda z *Malty* Marlowe’a, a także Judasza i Szatana, tak właśnie przedstawianych w średniowiecznych misteriach. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak obsadzenie Burbage’a w roli Antonia; opublikowana na podstawie rękopisu (o niepewnym datowaniu) dopiero w 1825 roku elegia odzwierciedlałaby wtedy późniejszą recepcję *Kupca*, kiedy w centrum uwagi znalazła się postać lichwiarza i jej wymiar tragiczny<sup>2</sup>.

Pozostałe hipotezy pierwszych wystawień *Kupca* wynikają przede wszystkim ze znajomości konwencji teatralnych epoki. Zakłada się, że w przedstawieniu występowało dwunastu dorosłych aktorów i czterech chłopców, w tym dwóch obsadzonych w rolach kobiet (Porcji i Nerissy). Niektóre role postaci drugoplanowych były więc dublowane, co uchodziło za normalną praktykę sceniczną w kilkunastoosobowych zespołach teatralnych. Uwagę krytyków zwracają również powtórzenia w kwestiach Shylocka frazy tożsamej z ostatnim wersem. Biorąc pod uwagę sposób rozdysponowania tekstu wśród zespołu (aktorom nie dostarczano pełnego tekstu sztuki, a jedynie ich rolę i ostatnie wersy kwestii poprzedzających, by wiedzieli, kiedy nadchodzi ich kolej), powtórzenia te mogły powodować przedwczesne wejścia innych aktorów, co koniec końców stwarzało efekt nieustannego przerywania Shylockowi, który nie

---

<sup>2</sup> Por. uwagi John Drakakisa w: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, Third Series, red. John Drakakis, Methuen Drama, London 2010, s. 112.

tyle powtarza się, ile po prostu nie może dokończyć swojej kwestii<sup>3</sup>.

Niewątpliwie jednak najważniejszą sprawą jest pytanie o odbiór komedii dziś tak często odczytywanej jako tragedia o wydźwięku antysemitycznym. O pierwotnym przyjęciu utworu świadczy podtytuł<sup>4</sup>, zapewne zgodny z opisem sztuki na ówczesnych afiszach i jasno wskazujący dwa główne elementy fabuły: niebываłe okrucieństwo (jakim jest zamiar wycięcia funta ciała) i romans (urozmaicony zagadką trzech szkatulek jako warunkiem zdobycia Porcji). Oś fabuły to konflikt postaci: tytułowego kupca z Wenecji Antonia i Żyda Shylocka. Wprowadzenie na scenę drugiej po Barabaszu Marlowe'a postaci Żyda wiąże się zwykle z wydarzeniami na dworze, jakie rozegrały się wiosną 1594 roku, a których kulminacją było ujawnienie spisku na życie królowej i publiczna egzekucja winowajców przeprowadzona w najbardziej drastyczny sposób przewidziany w angielskim prawie: przez duszenie, wydarcie wnętrzności i poćwiartowanie. Jak w wielu innych wypadkach nie wiemy, czy Shakespeare jedynie słyszał o zdradzie, zbrodni i karze, czy też może, przeciwnie, bacznie

<sup>3</sup> Por. trzykrotnie powtórzona kwestia Shylocka: „Mam swój weksel” w scenie spotkania z Antoniem i Salaniem (III 3). Shylock sprawia wręcz wrażenie, jakby uciszał Salania, który reaguje na umówiony znak, por.: „Ja mam mój weksel i nie chcę nic słyszeć. / Ja mam mój weksel, więc się nie odzywaj.” (III 3.12–13). Scenę tę omawiają Simon Palfrey i Tiffany Stern w: *Shakespeare in Paris*, Oxford 2010 [2007], s. 200–204.

<sup>4</sup> Por. pełne brzmienie podtytułu w oryginale (pisownia uwspółcześniona): *The most excellent History of the Merchant of Venice. With the extreme cruelty of Shylock the Jew towards the said Merchant, in cutting a just pound of his flesh and the obtaining of Portia by the choice of three chests.*

śledził upadek znanych mu bohaterów dramatu lub więcej – stał pod szafotem, na którym umierał w mękach znienawidzony przechrzta (por. s. 17–18). Jakkolwiek było, tragiczna historia nadwornego lekarza Elzbiety I Ruya (Rogeriga) Lopeza stała się tłem dla niepokojąco wieloznacznej opowieści o weneckim lichwiarzu. Ruy Lopez (1525–1594) urodził się w Portugalii w żydowskiej rodzinie konwertytów zwanych pogardliwie *marranami*<sup>5</sup>. Określenia tego używano wobec hiszpańskich i portugalskich Żydów, którzy pod przymusem, aby uniknąć prześladowań lub wypędzenia, przyjmowali chrześcijaństwo, potajemnie wyznając judaizm<sup>6</sup>. Ojciec Lopeza był lekarzem na dworze portugalskim, jednak wobec zaostrzenia prześladowań *marranów* przez

<sup>5</sup> Źródłem tego pejoratywnego określenia konwertytów mogli być zarówno katolicy, jak i wierni judaizmowi Żydzi. Pochodzenie słowa jest niejasne, zwykle wskazuje się na związek z aramejskim wyrażeniem *maranatha* – „Pan nasz nadchodzi” lub „Przyjdź, Panie nasz!”; Biblia Tysiąclecia (1 Kor 16,22). W języku hiszpańskim słowo to oznacza „przeklęty” lub „świnia”.

<sup>6</sup> Do pierwszych masowych chrztów hiszpańskich Żydów doszło w połowie XIV wieku w wyniku fali pogromów. Zdobywanie przez konwertytów czy też – jak ich określano – „nowych chrześcijan” władzy i wpływów spowodowało kolejne represje, w tym wprowadzenie w połowie XV w. ustaw zakazujących im dostępu do urzędów. W 1480 roku ustanowiono inkwizycję tropiącą wśród *marranów* herezję, co w praktyce często oznaczało procesy o potajemne praktykowanie judaizmu. W 1492 roku ostatecznie wygnano Żydów z Hiszpanii: część społeczności przyjęła chrzest, pozostali zaś w większości udali się do Portugalii, gdzie w 1497 roku stanęli przed takim samym wyborem – konwersji lub ucieczki. Dodatkowo w 1536 roku w Portugalii również ustanowiono inkwizycję. W poczuciu zagrożenia część *marranów* wróciła do Hiszpanii, wielu zaś osiedliło się w Holandii, Włoszech, Francji, a nawet Afryce i Ameryce Południowej.

inkwizycję rodzina opuściła Lizbonę. W 1559 roku (czyli rok po śmierci katolickiej królowej Marii Tudor i wstąpieniu na tron Elżbiety I) Ruy Lopez osiedlił się w Anglii, gdzie stał się wyznawcą Kościoła anglikańskiego. Podobnie jak inni imigranci z Półwyspu Iberyjskiego Lopez utrzymywał kontakty ze swoim dawnym krajem, jak również z rodziną żony, Sary, kupcami, też konwertytami, żyjącymi w Antwerpii. Nigdy jednak nie opuścił Wysp. Przeciwnie, z biegiem lat miał coraz większe grono arystokratycznych pacjentów, aż w 1586 roku dotarł na szczyt – zaufała mu królowa Elżbieta. Dla jego losów kluczowa okazała się jednak obecność w Londynie innego Portugalczyka, Dom Antonia (1531–1595), nieślubnego syna księcia Ludwika (syna króla Manuela I) i Jolanty Gomes (z rodziny żydowskich konwertytów). Po bezpotomnej śmierci Henryka I Kardynała (brata Ludwika) kwestia sukcesji podzieliła Portugalczyków. Wprawdzie w 1580 roku Antonio (nieuznany przez Henryka za prawowitego następcę) wstąpił na tron, szybko jednak stracił władzę na rzecz spokrewnionego z nim Filipa II, króla Hiszpanii, który skorzystał z okazji, aby przyłączyć Portugalie do imperium. Pokonany Antonio zbiegł na Azory, potem do Francji i Anglii. Wykorzystując swą pozycję na dworze, Lopez wsparł zabiegi Dom Antonia o pomoc Anglików w odzyskaniu tronu<sup>7</sup>. Taka interwencja leżała w interesie Anglii, która

---

<sup>7</sup> Historię tzw. spisku Lopeza najobszerniej opisują Ro. Cecyll i Arthur Dimock, *The Conspiracy of Dr. Lopez*, „English Historical Review” 1894, t. 9, nr 35, s. 440–472, oraz Martin A.S. Hume, *Treason and Plot: Struggles for Catholic Supremacy in the Last Years of Queen Elizabeth*, New York 1901.

w 1588 roku pokonała hiszpańską Armadę i dążyła do dalszego osłabienia rywala. W 1589 roku, w asyście angielskiej floty dowodzonej przez Francisa Drake'a, Antonio skierował się ku wybrzeżom Portugalii. Jego powrót nie wywołał jednak powstania, Filip nie oddał korony i wyprawa zakończyła się całkowitym fiaskiem. Niefortunny pretendent wrócił do Londynu, z kolei Lopez popadł wprawdzie w krótkotrwałą niełaskę, ale jego aktywność przyciągnęła uwagę angielskiego wywiadu. Wkrótce potem, za wiedzą i zachętą sir Francisa Walshinghama, „mózgu” elżbietańskiego wywiadu, Lopez rozpoczął ryzykowną grę. Pozorując współpracę z Hiszpanami, przekazywał nieistotne informacje, w rzeczywistości jednak pozostawał lojalny wobec królowej i umożliwiał Walshinghamowi kontrolowanie hiszpańskiej siatki w Londynie. Czasy były gorące, a uwagę Hiszpanów dodatkowo przyciągał pobyt nad Tamizą (w latach 1593–1595 i 1596) innego niebezpiecznego uciekiniera, Don Antonio Pereza – oskarżonego o zdradę stanu byłego sekretarza Filipa II. W obu wypadkach w grę wchodziło otrucie przeciwnika<sup>8</sup>. Paradoksalnie mimo tak silnego uwikłania w ówczesną wielką politykę o losie Lopeza mógł przesądzić drobny incydent. Jesienią 1593 roku przeniósł się on na Zamek

---

<sup>8</sup> Portugalczyk Manuel de Andrada, jeden ze współpracowników Lopeza, przekazał mu cenny pierścień z rubinem i brylantem jako poręczenie nagrody, którą lekarz otrzyma za uśmiercenie Dom Antonia. Lopez próbował dać pierścień królowej, lecz odmówiła, wiedząc lub się domyślając, skąd pochodzi klejnot. Paradoksalnie, w późniejszym czasie pierścień ten stał się dowodem spiskowania Lopeza przeciw królowej, por. Ro. Cecyll, Arthur Dimock, *The Conspiracy...*, op. cit., s. 446.

Windsor, gdzie widywał się z Dom Antoniem i Antoniem Perezem. Podczas jednego ze spotkań rozmowa zeszła na królewskiego faworyta Roberta Devereux, hrabiego Essexu (1565–1601), i Lopez nieopatrznie zdradził, z jakich to dolegliwości udało mu się go wyleczyć. Wieść o niedyskrecji lekarza błyskawicznie dotarła do uszu byłego pacjenta, czyniąc z porywczego hrabiego najzagorzalszego z wrogów Lopeza<sup>9</sup>.

Sytuacja Lopeza zaczęła się komplikować jeszcze tej samej jesieni, kiedy Anglicy aresztowali dwóch Portugalczyków pod zarzutem spisku na życie Dom Antonia. Obaj kontaktowali się z Lopezem. Nie byłoby w tym jednak nic dziwnego, gdyby nie enigmatyczna treść znalezionych przy tej okazji listów, dowodzących negocjacji w sprawie wyjątkowo cennej „perły”. W ogniu przesłuchań pod groźbą tortur Portugalczycy złożyli wzajemnie obciążające zeznania. Hiszpanie istotnie knuli spisek, tym razem jednak – grzmiał hrabia Essex – nie chodziło o życie ani Antonia Pereza, ani nawet Dom Antonia, lecz o samą Elżbietę. Przyparty do muru Lopez zeznał, że rzeczywiście negocjował z Filipem II otrucie królowej za astronomiczną kwotę pięćdziesięciu tysięcy koron<sup>10</sup>. Zapewnił jednak, że czynił to wyłącznie po to, aby wyłudzić od Hiszpanów

<sup>9</sup> Lopez prawdopodobnie już wcześniej naraził się Essexowi, ponieważ przekazywał mu sekretne informacje, które wcześniej sprzedał lordowi kanclerzowi Williamowi Cecilowi. Essex starał się zaimponować wieściami królowej Elżbiecie, ale ubiegł go kanclerz.

<sup>10</sup> Według obliczeń Stephena Greenblatta stanowiło to równowartość 18 800 funtów, w: idem, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 262.

pieniądze i zyskać przychylność Filipa II<sup>11</sup>. Mimo początkowego sprzeciwu wpływowych dworzan – lorda kanclerza Williama Cecila i jego syna Roberta, a nawet samej królowej, szczerze wzburzonej zawziętością Essexu – wyjaśnieniom Żyda nie dano wiary. W czerwcu 1594 roku Lopeza wraz z dwoma innymi spiskowcami zaprowadzono na miejsce publicznej kaźni.

Jego wina nigdy nie została dowiedziona. Nie ulega wątpliwości, że rozmawiał z Hiszpanami o spisku na życie królowej i nie informował o tym Anglików. Według jego zapewnień prowadzenie takich negocjacji wynikało z jego umowy z Walsinghamem, który jednak nie żył od 1590 roku i nie mógł w żaden sposób chronić swego agenta. Mimo dwuznaczności postępowania Lopeza dziś postrzega się go przede wszystkim jako ofiarę starcia potężnych stronnictw dworskich: Williama Cecila i hrabiego Essexu, który, nawiasem mówiąc, z czasem również trafił na szafot, zresztą z pomocą *Ryszarda II* (jeszcze jednej sztuki Shakespeare’a uważanej za efekt rywalizacji z Marlowe’em)<sup>12</sup>. Akta sprawy Lopeza nie zachowały się, a treść przesłuchań i korespondencji, celowo przecież niejasnej, nie jest rozstrzygająca. Uwagę krytyków zwrócił też niezwykle dramatyzm

<sup>11</sup> W rzeczywistości w negocjacjach nastąpił impas. Lopez oczekiwał zapłaty przed wykonaniem zadania, z kolei Filip godził się wypłacić pieniądze dopiero po śmierci królowej.

<sup>12</sup> Hrabia Essex został skazany za próbę obalenia Elżbiety I. W przeddzień planowanego zamachu stanu, w lutym 1601 roku, na zlecenie spiskowców Trupa Lorda Szambelana odegrała w Teatrze Glob *Ryszarda II*. Wyboru tego dokonano z uwagi na słynną scenę abdykacji Ryszarda II na rzecz Henryka IV – swego rodzaju precedens dla zamiarów Essexu.

jego egzekucji. Tłum ani myślał słuchać przemówienia zdrajcy. Głos Lopeza zagłuszyły wrzaski, przez które przedarł się jedynie, przyjęty salwami szyderczego śmiechu, ostatni okrzyk: „Kochałem królową tak samo jak Jezusa Chrystusa!”. O winie Lopeza mogli nie być przekonani nawet jego ówcześni sędziowie<sup>13</sup>. Sprawy jednak zaszły zbyt daleko, aby po prostu zwolnić go z więzienia. Wieść o kolejnym spisku na życie Elżbiety konsolidowała naród, bo wyolbrzymiała zewnętrzne zagrożenia. Lopez, podwójnie obcy, Żyd i Portugalczyk, świetnie nadawał się do roli kozła ofiarnego. Nic dziwnego, że podczas jego procesu wznowiono *Żyda z Malty*, wkrótce potem na scenie pojawił się *Kupiec wenecki*<sup>14</sup>.

Tropiąc związki między *Kupcem weneckim* i okolicznościami, w jakich sztuka powstała, niektórzy krytycy idą jeszcze dalej i wskazują na postać Antonia jako aluzję do homoseksualnych skłonności aż trzech osób zamieszanych w sprawę doktora Lopeza, z których dwie nosiły to samo imię. Chodzi tu o wspomnianego już Antoniego Pereza, Francisa Bacona (1561–1626, sekretarza podczas procesu Lopeza) i jego brata Anthony’ego Bacona (1558–1601), który – po pierwsze – zaprosił

<sup>13</sup> Wbrew obowiązującym wówczas regułom Elżbieta I zabezpieczyła materialnie owdowiałą żonę i dzieci Lopeza, co niekiedy interpretuje się jako dowód powątpiewania królowej w jego winę.

<sup>14</sup> Za aluzję do sprawy Lopeza uważa się na przykład antysemityczne wyzwiska Gracjana kierowane do Shylocka: „W ciebie, kundlu, wstąpił / Wilk, który zawisł, bo zagryzł człowieka. / Prosto z szafotu ta dusza kosmata / Wdarła się w łono twej nieczystej matki / I w ciebie wlała. Stąd te apetyty / Wilcze – krwiożercze, nigdy nienazarte” (IV I.132–137), z uwagi na podobieństwo *lopez* – *lupus* (łac., „wilk”).

Pereza do Anglii, a po drugie – był poważnie zadłużony. Wszystkich trzech oskarżano o sodomie. To na tę okoliczność w 1592 roku Pereza przesłuchiwała hiszpańska inkwizycja, Anthony Bacon zaś umknął z francuskiego Montauban, posądzony o stosunki z młodocianym służącym. Homoseksualizm Francisa Bacona był tajemnicą poliszynela i stanowił jeden z powodów, dla których Elżbieta – mimo różnorodnych nacisków – nigdy nie powołała go na urząd prokuratora generalnego. Jeśli wziąć pod uwagę, że wybierając dla Antonia imię, eksponując jego tajemniczą melancholię i wreszcie pozostawiając go w finale sztuki bez pary, Shakespeare zmieniał fabułę zawartą w źródłach, z jakich korzystał – tropu takiego nie można wykluczyć, choć równie trudno uznać go za oczywisty<sup>15</sup>.

Bez względu na to, w jakim stopniu interpretację *Kupca weneckiego* powiążemy z wydarzeniami u schyłku XVI wieku, niewątpliwie na uwagę zasługuje sposób przedstawienia Żyda w sztuce Shakespeare'a. Jak często się podkreśla, Shakespeare nigdy nie zetknął się ze społecznością żydowską, ponieważ od trzech wieków Żydzi w Anglii nie mieszkali i wszelkie wyobrażenia na ich temat były przede wszystkim odzwierciedleniem poglądów i uprzedzeń kontynentalnych względnie schedą po głębokim średniowieczu. Równocześnie wydarzenia na Półwyspie Iberyjskim, a więc przymusowe konwersje i wypędzenie Żydów z Hiszpanii, potem zaś

---

<sup>15</sup> Takie odczytanie *Kupca weneckiego* proponuje James O'Rourke w eseju *Racism and Homophobia in The Merchant of Venice*, w: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, A Norton Critical Edition (red. Leah S. Marcus), New York–London 2006, s. 286–288.

z Portugalii, spowodowały pojawienie się w różnych krajach Europy rzutkich imigrantów – zamożnych, świetnie wykształconych kupców, uczonych i artystów<sup>16</sup>. Wiele wskazuje na to, że tworząc postać Shylocka, Shakespeare korzystał z inspiracji bliższej i poddanej głębszej refleksji niż udratyzowane średniowieczne resentymenty przywołane przez Marlowe'a. Nowa żydowska diaspora wywierała silny wpływ na zmiany, jakie zachodziły w wyzwalającej się z feudalizmu Europie. W tych okolicznościach rzecz bynajmniej nie szła o zatrucie studni czy porywanie dzieci, choć stare oskarżenia wcale nie poszły w niepamięć.

Żydzi zmuszeni byli opuścić Wyspy w 1290 roku, wypędzeni przez Edwarda I zwanego Długonogim (1239–1307), który zresztą z podobną bezwzględnością najechał Walię i Szkocję, w istotny sposób niszcząc polityczną i kulturową odrębność tych ziem<sup>17</sup>. Zanim wstąpił na tron, wziął udział w wyprawie krzyżowej, podczas której wyzwolił z niewoli muzułmańskiej Nazaret – za cenę okrutnej rzezi jego mieszkańców. Po powrocie na Wyspy Edward przystąpił do reform, tłumiąc opór i uzupełniając pusty skarbiec. Niewykluczone jednak, że wypędzając Żydów, nie kierował się

<sup>16</sup> Inny trop wiedzie do Emilii Lanier (z domu Bassano) (1569–1645), często utożsamianej z Czarną Damą z sonetów Shakespeare'a. Lanier pochodziła z rodziny włoskich muzyków, prawdopodobnie konwertytów. Według jednej z hipotez jej rodowe nazwisko rozbrzmiewa w imieniu Bassania w *Kupcu*. O roli Żydów w kulturze renesansowej Anglii pisze James Shapiro (*Shakespeare and the Jews*, New York 1996).

<sup>17</sup> Por. Norman Davies, *Wyspy*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2003, s. 337–342.

doraźnymi potrzebami, lecz chciał po prostu raz na zawsze pozbyć się ogniska zapalnego, jakim były społeczności żydowskie osiadłe w angielskich miastach. Żydzi pojawili się na Wyspach stosunkowo późno, po podboju kraju przez Wilhelma Zdobywcę w 1066 roku, wraz z francuskojęzyczną normańską arystokracją, pod której opieką żyli, co powodowało niechęć rdzennej ludności anglosaskiej, upatrującej w przybyszach popleczników najeźdźcy. Z kolei sam przebieg konfliktów nie różnił się od wzorców kontynentalnych: oskarżonych o mord rytualny Żydów skazywano lub zabijano w pogromach. Mimo sprzeciwu papieży umacnianiu uprzedzeń służył też kult młodocianych męczenników, których groby słynęły z cudów. Według opisów Tomasza z Monmouth w *The Life and Miracles of St William of Norwich* (Żywot i cuda świętego Williama z Norwich) w 1144 roku Żydzi porwali, torturowali i ukrzyżowali chłopca, aby uczynić zadość swym rytuałom<sup>18</sup>. W podobny sposób relacjonowano dzieje Małego Hugona z Lincoln (zm. 1255), którego ciało znaleziono w studni miesiąc po zaginięciu. Podejrzewany o dokonanie tej zbrodni Żyd z sąsiedztwa na torturach przyznał się do winy. Odpowiedzialność za ten czyn rozciągnięto jednak na całą lokalną społeczność żydowską: majątki skazanych Żydów podlegały konfiskacie.

---

<sup>18</sup> Objaśniając powód tak okrutnych zbrodni, Tomasz z Monmouth powołuje się na przepowiednię, według której Żydzi muszą co roku składać w ofierze dziecko chrześcijańskie, aby odzyskać Ziemię Świętą. Rozpowszechniano również pogłoski, jakoby Żydzi używali chrześcijańskiej krwi do wyrobu macy lub obchodów Święta Paschy. Oszczerstwa te były częstym powodem pogromów.

W XVI wieku reformacja obaliła panteon średniowiecznych świętych, wśród nich małych męczenników, pozostał jednak potężny ślad w kulturze, o czym świadczyć może chociażby opowiadanie przeoryszy o Hugonie z *Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera. Część uprzedzeń znalazła trwałe odzwierciedlenie w języku, w rozpowszechnionych formułach, występujących również w sztukach Shakespeare'a, w których Żyd, obcy, występuje jako synonim nieczułości lub fałszu<sup>19</sup>. Upiorny katalog żydowskich win z całą mocą odnowił Christopher Marlowe, choć nawet on nie wahał się wskazać przyczyny nienawiści Barabasza: nakazu konfiskaty majątków maltańskich Żydów na okup dla Turków. Z kolei Shakespeare, konstruując obraz Shylocka i jego świata, nie zrobił najmniejszego użytku z najpodlejszej średniowiecznej materii. Dołożył też starań, aby upodobnić weneckich Żydów do postaci znanych ze Starego Testamentu: przypisując im imiona, obyczaje, a nawet charakterystyczny sposób wystawiania – zwięzły, logiczny, choć niewolny od pewnej tautologii co do argumentu lub obrazu – słyszalny choćby w skargach i lamentach Psalmisty. Paradoksalnie, kiedy sztuka zawędrowała na kontynent, do krajów, gdzie postać Shylocka znalazła swój żywy odpowiednik, inscenizatorzy poczęli wyodrębniać różnorodne cechy Żyda, a nawet wyposażać go w lokalny koloryt, czyniąc z Shakespeare'a uniwersalnego znawcę żydowskiej diaspory.

<sup>19</sup> Dla przykładu: wątroba Żyda jest jednym ze składników piekielnego wywaru, jaki przygotowują wiedźmy w *Makbecie*. Z kolei w *Wiele hałas o nic* Benedykt zarzeka się, że „musiałby być Żydem, aby nie zakochać się w Beatrycze” (II 3).

Polska recepcja *Kupca weneckiego* wydaje się pod tym względem szczególnie reprezentatywna. Pomijając występy w roli Shylocka w kilku polskich miastach czarnoskórego aktora Iry Aldridge'a<sup>20</sup>, sztukę po raz pierwszy po polsku wystawiono we Lwowie w 1844 roku. Mimo że zachował się egzemplarz teatralny, do dziś nie wiemy, kto był autorem przekładu, nie znamy również podstawy tłumaczenia<sup>21</sup>. Do kolejnej lwowskiej inscenizacji

<sup>20</sup> Amerykanin Ira Aldridge słynął z roli Otella, a także Shylocka i Ryszarda III. Przed polską publicznością występował w latach 1853–1867 (m.in. w Krakowie, Poznaniu, Lublinie, Radomiu i Łodzi, gdzie zmarł). Grał po angielsku, z niemieckimi lub polskimi zespołami. Występy Aldridge'a opisują m.in. Krzysztof Sawala (*Polskie losy afrykańskiego Roscjusza*, w: Herbert Marshall, Mildred Stock (red.), *Ira Aldridge – ciemnoskóry tragic*, Warszawa 1989, s. 349–373), oraz Krystyna Kujawińska-Courtney (*Ira Aldridge (1807–1867): Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego*, Kraków 2009).

<sup>21</sup> Por. *Żydzi i chrześcijanie, czyli kupiec wenecki. Dramat w pięciu aktach napisany przez Williama Shak[e]speara*, Biblioteka Ossolineum, rkps 5845/III. Egzemplarz opatrzony jest datami 1844 i 1854, co świadczy, że tekst był podstawą przedstawień w obu sezonach. Niestety, tylko przedstawienie z 1854 r. doczekało się recenzji, znajdujemy w niej dość istotne dla sprawy utyskiwania na nazbyt „wierne” tłumaczenie. Andrzej Żurowski zaliczał lwowskiego *Kupca* do szekspiriad – pierwszej fali przedstawień szekspirowskich wykorzystujących swobodne przekłady niemieckich lub francuskich przeróbek, z licznymi wtrętami odzwierciedlającymi estetykę romantyczną (por. Andrzej Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976, s. 197–198, a także idem, *Szekspir w cieniu gwiazd*, Gdańsk 1998, s. 410–417). Z kolei Jan Ciechowicz (*Żydzi i chrześcijanie, czyli o Kupcu weneckim*, w: Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski (red.), *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Gdańsk 1993, s. 190–207) przypisuje autorstwo przekładu z oryginału Leonowi Rudkiewiczowi (obsadzonemu też w roli Doży), dla którego *Kupiec* był sztuką benefisową.

doszło w 1865 roku na podstawie trzyaktowego przekładu-przeróbki Krystyna Ostrowskiego. Tłumaczenie Ostrowskiego – wydawane również pod tytułem *Lichwiarz* – uchodzi za jedną z najbardziej nachalnych prób udomowienia tekstu (fabuła jest skrócona do trzech dni i trzech aktów, całość oddana rymowanym jedenastozgłoskowcem, nie brak też wtrętów służących nadaniu większej wyrazistości tyradom Shylocka)<sup>22</sup>. Istotnie, wiersz Ostrowskiego jest mocny i sugestywny, wychodzi jednak daleko poza ramy ideologiczne wyznaczone przez Shakespeare'a, gdy Żyd pomstuje na swych wrogów:

Oszukaj goja, tak nas Talmud uczy,  
I daj mu ścierwo, gdy mu głód dokuczy.  
Naukę Judy chcę wykonać ściśle  
I mściwy zamiar krąży w mym umyśle.  
O, ja nie cierpię tych pogańskich panów  
Kaina plemię, istny rój szatanów;  
To lwy ryczące, wściekłe, bez litości  
Gdy na czczo zwęszają mięso, krew lub kości:

---

Dwadzieścia lat później Rudkiewicz ogłosił też przekład *Romea i Julii*. Spektakle lwowskie miały świetną obsadę; np. w roli Bassania wystąpił wybitny polski aktor pochodzenia żydowskiego Bogumił Dawison, który w 1854 roku zagrał też w Poznaniu z teatrem drezdeńskim (z którym był na stałe związany) w niemieckiej inscenizacji *Kupca weneckiego*, obsadzony w roli Shylocka, ibidem, s. 192–193.

<sup>22</sup> Por. często cytowaną opinię Władysława Tarnawskiego o przekładzie Krystyna Ostrowskiego: „Z weneckiego żyda zrobił polską małomiatieczkową pijawkę, jaskrawemi farbami zasmarował kunsztowne malowidło jego charakteru, świat chrześcijański wyidealizował, o ile to było możliwe”; Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Kraków 1914, s. 100.

Lecz brzęknij złotem, rzuć im parę kies,  
Lew rżący zniknął, a zostaje pies!<sup>23</sup>

Z drugiej strony ta sama naddana ekspresja cechuje fragmenty, w których Shylock, przemawiając niejako w imieniu całego narodu, wylewa swój wielki żal wobec chrześcijan:

To wszystko za co? Żem ja żyd i wróg.  
Czy waszym Bogiem nie żydowski Bóg? [...]  
Czy od żydowskiej wasza krew czerwiejsza?  
Gdzież jest różnica choćby też najcieńsza! [...]  
Nu, jakim prawem pytam was ze wstydem,  
Jak psem bez duszy goj pomiata żydem? [...]  
Czy wy perłami, my stworzeni błotem?  
Wy niewolnicy brzucha i rozkoszy,  
My ciałem rządźmy, nędza nas nie płoszy;  
I przyjdzie chwila, gdy na kark mu wsiedze,  
Że gojem kiedyś żyd pomiatać będzie!<sup>24</sup>

Przekład Ostrowskiego (wydany aż trzykrotnie) nigdy nie stał się podstawą innego przedstawienia. Stanowi jednak jeden z najbardziej poruszających zabytków recepcji, gdzie Shakespeare'owska fabuła zostaje zespolona z potężnym zbiorem doświadczeń, wyobrażeń, uprzedzeń i lęków, jakie obciążają polsko-żydowską historię w XIX wieku. Linie podziałów zarysowane przez Shakespeare'a pękają, odsłaniając przepaści, kiedy Ostrowski nienawiść do gojów czyni nakazem Talmudu,

<sup>23</sup> William Szekspir, *Lichwiarz (Kupiec wenecki)*, przeł. Krystyn Ostrowski, Paryż 1868, s. 18–19.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 38.

mnoży obrazy pogardy i dopisuje niepokojącą zapowiedź zemsty narodu na narodzie, na końcu jednak wszystkich zaprasza na radosną ucztę w Pałacu Dożów. Tego typu trawestacje fabuły *Kupca weneckiego* stały się zupełnie niemożliwe po drugiej wojnie światowej. Za przełomowe dla polskiej recepcji *Kupca weneckiego* uznaje się zwykle przedstawienie krakowskie z grudnia 1866 roku na podstawie przekładu Jana Komierowskiego w adaptacji Józefa Szujskiego. Waga tego przedstawienia wynika z kilku okoliczności. Po pierwsze, był to spektakl posługujący się tłumaczeniem z oryginału, po drugie zaś – otwierał serię premier i prapremier szekspirowskich w teatrze krakowskim za dyrekcji Stanisława Koźmiana, w nowoczesnej reżyserii i z plejadą wybitnych aktorów. Przedstawienie wznowiono już w następnym roku (tym razem z Heleną Modrzejewską w roli Porcji i ponownie z Wincentym Rapackim jako Shylockiem) i w zasadzie nie schodziło ono ze sceny w kolejnych dekadach XIX stulecia. To właśnie przy okazji tej premiery wydobyto tragizm postaci Shylocka, doszło też do odważnego wpisania *Kupca weneckiego* w polskie realia społeczne. Jak odnotowano po premierze: „Rapacki nie wahał się wziąć typ miejscowy, Żyda polskiego, nie wahał się ubrać podług wzorów Matejki w chałat i czapkę Izraelitów, którzy śpią na starym cmentarzu Kazimierza, nie wahał się użyć akcentu żydowskiego, spotykanego dzisiaj”<sup>25</sup>. I dalej: „Któż nie zadrżał w akcie trzecim, gdy wygłaszał ustęp mówiący za uprawnieniem Żydów [...]. Któż nie miał

<sup>25</sup> Józef Szujski, cyt. za: Andrzej Żurowski, *Szekspiriady...*, op. cit., s. 333.

współczucia dla biednego Żyda, gdy przed Tubalem [sic!] uderzył w ton orientalnego lamentu”<sup>26</sup>. Tak radykalne wpisanie dramatu w polski kontekst przydawało postaciom realizmu i wyrazistości, nie wszystkim jednak przypadło do gustu. „Jakim sposobem – ganił inny recenzent – smak artystyczny pozwala panu R[apackiemu] wygłaszać wykrzykniki «Aj wej!» wzięte żywcem z naszego środowiskowego żargonu”<sup>27</sup>. Nachalność lokalnej stylizacji stała się szczególnie widoczna w zestawieniu z premierą warszawską z marca 1869 roku, w której w roli Shylocka wystąpił Jan Królikowski. Tu podstawą przedstawienia był przekład Józefa Paszkowskiego w adaptacji Augusta Jeskego, skrócony do trzech aktów i ze sceną sądu jako zakończeniem. Inscenizacja wywarła imponujące wrażenie: muzykę opracował Stanisław Moniuszko, w tle rozstawiono iluzjonistyczne dekoracje z widokami szesnastowiecznej Wenecji<sup>28</sup>. W interpretacji Królikowskiego zemsta Shylocka była „odwetem za prześladowanie całego plemienia”. Jak opisywano w recenzjach:

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Recenzent anonimowy, cyt. za: ibidem, s. 235.

<sup>28</sup> Architektura renesansowej Wenecji (m.in. sala w Pałacu Dożów, katedra św. Marka) stanowi tło nagrodzonego przez Akademię Sztuk Pięknych w Monachium obrazu Aleksandra Gierymskiego ze sceną sądu w *Kupcu weneckim* (1873). Znany tylko z fotografii obraz zaginął, ocalał jedynie szkic z 1872 roku. Symbolikę tego obrazu w kontekście dziewiętnastowiecznej dyskusji o konwersji Żydów omawia Michał Haake, „...Ażeby za to dobrodziejstwo bez ociągania chrzest przyjąć...” *Ikonoграфия obrazu Kupiec wenecki Aleksandra Gierymskiego*, w: Krystyna Kujawińska-Courtney, Monika Sosnowska (red.), *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, Łódź 2014, s. 185–201.

Królikowski rolę swą [...] przedstawił w barwie tragicznej, przez co potwornego lichwiarza niejako uszlachetnił, w wyższą nieco podniósł sferę. Jego Szajlok nie był starym, czołgającym się lichwiarzem, ujawniającym w każdym rysie twarzy i w każdym kroku chciwość, służalczą podłość i zawziętość nieubłaganą, ale owszem, był wcale poważnym i dumnym starozakonnym, który przed senat nawet występuje z godnością i bez zbytecznego poniżenia. [...] Królikowski, zatarłszy w roli wszystkie zbyteczne wzgardliwe rysy, [...] dodał w niej siły blaskiem ojcowskiej miłości. Za każdym wspomnieniem o córce i w rozmowie z nią Szajlok stawał się jak gdyby antytezą samego siebie; jego granitowa dusza zdawała się szeptać, że nad złoto, zemstę i wzgardę, nad świat cały nawet droższym jego skarbem jest Jessyka<sup>29</sup>.

To, co Rapacki sygnalizował na poziomie rejestru, Królikowski zaznaczył samą tylko intonacją:

z niezmierną dosadnością oddał gorący koloryt judaizmu, w najogólniejszej jego typowości [...] niesłychanie subtelnej koloratury śpiewno-nosowej, jaką nadał artysta swej dykcji, w żaden sposób jeszcze „akcentem” nazwać nie można – jest to tylko lekki odcień ogólny, z jakim plemię to wymawia wszystkie europejskie języki, a przede wszystkim niemiecki, w swoim żargonie. [...] W zwyczajnych chwilach, w prozaicznym przebiegu sztuki, mowa Królikowskiego nie ulega żadnej zmianie. [...] Kiedy jednak rzecz zawadza o pieniądzu, [...] w głosie artysty czuć się dają dźwięki gardłowe, właściwe ludom pokolenia semickiego<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Recenzent anonimowy, cyt. za: *ibidem*, s. 230–231.

<sup>30</sup> W. Szymanowski, cyt. za: *ibidem*, s. 232.

Te dwie odsłony polskiego dziewiętnastowiecznego Shylocka – chciwego lichwiarza z sąsiedztwa i dumnego starozakonnego – trafnie oddają ówczesny sposób rozumienia *Kupca*, z Shylockiem odbieranym jako wierny, wręcz realistyczny portret Żyda, dla którego usprawiedliwienia można szukać jedynie w zranionych uczuciach ojca lub wielowiekowych krzywdach narodu żydowskiego<sup>31</sup>. W tym właśnie duchu, współczująco-protekcjonalnym, pisał o weneckim Żydzie Józef Ignacy Kraszewski we wstępie do pierwszego zbiorowego wydania dzieł Williama Shakespeare’a w polskim przekładzie. Przekonywał: „Nie potrzebujemy powtarzać, że wpływ krwi i doktryny religijnej odłożywszy na stronę, tysiącletnie prześladowania i wyjęcie spod prawa, życie wśród obcych i nieprzyjaznych żywiołów, musiały nieuchronnie wyrobić takie usposobienie mściwe, zjadliwe, złośliwe i chytne, jakim się tu przedstawiciel plemienia odznacza”<sup>32</sup>. W XIX wieku *Kupiec wenecki* należał do najczęściej grywanych sztuk Shakespeare’a, w międzywojniu wystawiano go nieporównanie rzadziej, wciąż jednak powstawały inscenizacje wybitne. Po drugiej wojnie światowej, w głębokim cieniu Auschwitz, rzadko kto waży się

<sup>31</sup> W 1877 roku powstał również przejmujący obraz Maurycego Gottlieba *Shylock i Jessyka*, z wyobrażeniem sceny pożegnania przed wyjściem Shylocka na ucztę u Bassania. Polską recepcję *Kupca weneckiego* w XIX wieku omawia też Bogdan Burdziej w eseju *Naród w masce. Szekspir, Wenecja i Żydzi w Szajloku (1888) Wiktora Gomulickiego*, w: idem, *Izrael i krzyż. Tematy żydowskie w literaturze polskiej XIX wieku*, Toruń 2014, s. 161–203.

<sup>32</sup> Józef Ignacy Kraszewski, *Przedmowa do Kupca weneckiego*, w: William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. III, Warszawa 1877, s. 403.

grać *Kupca*: przez pół wieku, w latach 1958–2008, odbyło się jedynie dziewięć premier. Niespodziewany powrót dramatu nastąpił w roku 2014, kiedy odbyły się aż trzy premiery, w trzech różnych tłumaczeniach, z akcentem interpretacyjnym przesuniętym na kwestię seksualności i hedonizmu młodego pokolenia. Wcześniej, w 2011 roku, obszerne fragmenty *Kupca weneckiego* zostały wplecione w *Opowieści afrykańskie* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, współtworząc obok fragmentów *Otella* i *Króla Leara* wielogodzinną sceniczną narrację o wykluczeniu, agresji i lęku przed odmiennością.

Przez wieki *Kupiec wenecki*, bardziej niż inne dramaty Shakespeare'a, żył własnym życiem: zarówno spektakle, jak i studia krytyczne w większym stopniu odzwierciedlały współczesny, emocjonalny stosunek do Żydów i ich historii niż ostygłe – bo odległe w czasie – tropy renesansowe. Tę szczególną właściwość *Kupca* próbował uchwycić już Kraszewski, dając do zrozumienia, że czytamy więcej, niż autor chciał lub mógł napisać: „Wiele stron dzieła, które się później objawiają refleksji krytyka, poeta stworzył pod naciskiem tej siły wyższej, z której tym mniej zdawał sobie sprawę, im potężniej ona nim władała”<sup>33</sup>. Jakby na potwierdzenie tych słów do polskiej recepcji *Kupca* szczególną kartę dopisali scenarzyści filmu *Pianista* w reżyserii Romana Polańskiego<sup>34</sup>. Odtwarzając tragiczne losy Włady-

<sup>33</sup> Ibidem, s. 406.

<sup>34</sup> *Pianista*, reż. Roman Polański, 2002. Film powstał na podstawie pamiętnika Władysława Szpilmana, który wspomina, że jego brat czytał jakiś dramat Shakespeare'a w oryginale. Fragment z *Kupca weneckiego* został wybrany przez scenarzystów.

---

sława Szpilmana i jego bliskich, film ukazuje scenę na Umschlagplatzu, gdzie wycieńczony upałem tłum Żydów oczekuje na transport do Treblinki. Młodszy brat Szpilmana pochyla się nad książką; zagadnięty o jej treść, odpowiada cytatem z monologu Shylocka: „[...] czy otruci, nie umieramy, czy skrzywdzeni, nie będziemy się mścić?”, dokonując tym samym jednego z najbardziej przejmujących zawłasczeń dramatu Shakespeare’a.

*Kupiec wenecki* ukazał się w 1600 roku w formie kwarto, wydrukowany prawdopodobnie na podstawie rękopisu Shakespeare'a lub jego kopii<sup>1</sup>. Jest to stosunkowo czysty tekst, wolny od błędów zecerskich, część zaś tych, które zakradły się do pierwszego wydania, wyrugowano w kolejnych: drugim kwarto z 1619 i Pierwszym Folio z 1623 roku. Dwie późniejsze edycje ukazały się więc już po śmierci Shakespeare'a. Wprawdzie na karcie tytułowej drugiego kwarto figuruje rok 1600, ale tekst wydrukowano z pewnością w 1619 roku na podstawie wydania z roku 1600. Co ciekawe, mimo ulepszeń z 1619 roku pierwsze wydanie posłużyło również za podstawę Pierwszego Folio<sup>2</sup>. Jeśli pominąć korektę błędów ortograficznych lub metrycznych, wersja ta różni się od pierwszego wydania kilkoma didaskaliami odnośnie do wykorzystania muzyki w przedstawieniu oraz złagodzeniem fragmentów o wydzźwięku bluźnierczym (od 1606 roku obowiązywała ustawa o zakazie przywoływania imion boskich na scenie)<sup>3</sup> i szyderczym

<sup>1</sup> Por. omówienie zagadnień tekstowych w: John Drakakis, op. cit., s. 417–431; Jay L. Halio, op. cit., s. 79–80; Molly M. Mahood, op. cit., s. 180–195.

<sup>2</sup> W 1619 roku wprowadzono poprawki, których nie znali składowcy Pierwszego Folio. W konsekwencji sporne miejsca pozostawiali niekiedy bez zmian lub proponowali własne ulepszenia.

<sup>3</sup> Przykładowo, w ironicznej wypowiedzi Porcji, która chcąc pozbyć się nieatrakcyjnych adoratorów, modli się o boską przychylność podczas dalekiej podróży (*Pray God grant...*), emfatyczne wezwanie zastąpiono czasownikiem *wish* – życzyć (polski przekład jest tu bliższy pierwotnej wersji: „i modlić się będę, by im Bóg

(chodzi tu o prześmiewcze uwagi Porcji o Szkotach, ryzykowne od czasu wstąpienia na tron Anglii Jakuba I, przedtem króla Szkocji)<sup>4</sup>. W Pierwszym Folio pojawił się też podział na akty, co prawdopodobnie wynikało z konieczności wprowadzenia wypełnianych muzyką przerw na wymianę świec w spektaklach odgrywanych w zamkniętych pomieszczeniach, takich jak wykorzystywany przez trupę Shakespeare'a od 1609 roku całoroczny teatr Blackfriars na terenie dawnego opactwa dominikanów.

Dyskusję budzi sprawa wpisu w Rejestrze Księgarzy z 22 lipca 1598 roku, kiedy to drukarz James Roberts wykupił prawo do wydania *Kupca weneckiego* za zgodą Trupy Lorda Szambelana. Prawdopodobnie w kolejnych latach zgody takiej nie uzyskał i w 1600 roku przekazał zawarowane prawo koledze po fachu Thomasowi Heyesowi, i to on ostatecznie wydał sztukę. Zdarzenia te wyjaśnia się rozmaicie. Po pierwsze, Roberts (który z urzędu zajmował się drukiem afiszy i co za tym idzie, trzymał rękę na pulsie życia teatralnego) mógł próbować przechwycić łakomy kąsek, jakim był tekst *Kupca*. Wówczas zastrzeżenie poczyniłoby księgarze,

---

sprzyjał w dalekiej podróży" (I 2.94–95). Na podobnej zasadzie ocenizowano wypowiedź Nerissy, która udając oburzenie z powodu utraty pierścienia, zarzeka się: *No, God's my Judge* (odpowiednik pol.: „Niech mi Bóg świadkiem”, w przekładzie okrzyk ten pominięto: „Pisarczykowi dał! Pewnie takiemu, / Któremu broda nigdy nie wyrośnie” [V I.156–157]).

<sup>4</sup> W przekładzie przywrócono ten fragment, por. odpowiedź Porcji na pytanie Nerissy, co sądzi o Szkocie: „Że dobry sąsiad z niego, bo kiedy wziął od Anglika w pysk, to poprzysiągł, że mu odda, kiedy stanie na nogi. Zdaje się, że Francuz mu ten dług żyrował i jeszcze dołożył od siebie” (I 2.69–70).

którzy nie ufali Robertsowi i domagali się formalnej zgody aktorów, aby zapobiec ukazaniu się nielegalnego wydania. Możliwa jest też sytuacja odwrotna: to Roberts starał się zastrzec prawo druku i zapobiec wydaniu skażonego tekstu<sup>5</sup>. Według trzeciej wersji wydarzeń Trupa spieniżyła dramat, korzystając z popularności przedstawienia, lecz wstrzymała publikację do czasu, kiedy nie będzie już wystawiać *Kupca*, a co za tym idzie – przejęcie tekstu przez inny zespół nie uszczupli przychodów. Kiedy jesienią 1600 roku okoliczności takie zaistniały, Robertsowi akurat zabrakło pieniędzy i zmuszony był dopuścić do spółki Heyesa, dzięki czemu tytuł ukazał się jeszcze w tym samym roku. Na poparcie tej tezy przywołuje się rozbudowany podtytuł *Kupca weneckiego* z 1600 roku, który sprawia wrażenie, jakby został wzięty prosto z afisza Roberta<sup>6</sup>.

Zważywszy na fakt, że kolejne wydania opierały się na pierwszym kwarto, szczególnego znaczenia nabiera pytanie o naturę tekstu, który był podstawą pierwodruku. Zdania na temat jego proveniencji są jednak podzielone

---

<sup>5</sup> Pirackie wydania były często niekompletne, niestaranne i pełne przekłamań. Ich podstawą były np. rekonstrukcje z pamięci, dyktowane przez nieuczciwych lub usuniętych z zespołu aktorów, por. szersze omówienie roli Jamesa Roberta w druku *Kupca weneckiego* w 1600 roku w: Molly M. Mahood, op. cit., s. 180.

<sup>6</sup> Por. podtytuł w przekładzie Macieja Słomczyńskiego: „Najwyborniejsza opowieść o kupcu weneckim wraz z niezwykłym okrucieństwem Żyda Shylocka okazanym owemu kupcowi, gdy przyszło do dokładnego odcięcia funta ciała, a także zdobycie Porcji, gdy wybór padł na jedną z trzech szkatuł”, w: William Shakespeare, *Dzieła. Kupiec wenecki*, przeł. Maciej Słomczyński, Kraków 1979.

i niejednokrotnie te same fakty służą jako uzasadnienie sprzecznych hipotez. I tak część krytyków zwraca uwagę na zdawkowe didaskalia zapisane w trybie rozkazującym (np. *open the letter*, w przekładzie „Bassanio otwiera list” [III 2.235]). Tego typu niuanse stylistyczne, wy-czuwalne w oryginale, miałyby dowodzić, że polecenia pochodzą od suflera, pełniącego też funkcję inspicjenta (ang. *stage manager*), i tekst należy uznać za egzemplarz suflerski. Krótkie, konkretne didaskalia sąsiadują jednak z didaskaliami niedoprecyzowanymi, sygnalizującymi ogólne oczekiwania dotyczące ruchu scenicznego lub obecności postaci na scenie (a więc na przykład wejścia nieokreślonej liczby osób ze służby lub świty)<sup>7</sup>. Taki zapis z kolei sugeruje, że mamy do czynienia z rękopisem autora przed obróbką sceniczną. Ważąc raczej, wypada zauważyć, że nic nie stało na przeszkodzie, aby sam Shakespeare dopisał kilka konkretnych didaskaliów. Co więcej, gdyby poprawki wprowadzał istotnie sufler, należałoby raczej spodziewać się konsekwentnego doprecyzowania lub ujednolicenia didaskaliów opisowych, choć możliwe, że interwencje pojawiały się tylko w niektórych scenach dramatu.

Za tym, że mamy do czynienia z rękopisem autora, przemawiają jednak również charakterystyczne błędy dotyczące fabuły lub imion postaci. Przykładowo: Nerissa wymienia sześciu konkurentów do ręki Porcji (I 2), ale pod koniec sceny sługa mówi tylko o czterech; nazwisko *Gobbe* – do czasu pojawienia się

<sup>7</sup> Por. didaskalium z początku aktu 2: „Wchodzą książę Maroka, ciemnoskóry Maur w białych szatach, z orszakiem z trzech lub czterech podobnych sobie, Porcja, Nerissa, wraz z orszakiem”.

ojca rodziny (III 4) – zapisywane jest *Iobbe*, czasem *Jobbe* (w przekładzie konsekwentnie Dziobek i Stary Dziób); wreszcie Porcja śle służyć z listem do kuzyna w Mantui (III 4.48), lecz w czasie procesu okazuje się, że mieszka on w Padwie (IV 1.118). Ponadto w nagłówkach dialogów pojawia się zapis *Launce*[*let*] i *Clowne* (w przekładzie zawsze Lancelot Dziobek) oraz *Shy*[*lock*] i *Iew*[*e*] (w przekładzie zawsze Shylock)<sup>8</sup>. Przy założeniu, że podstawą druku był rękopis Shakespeare'a, pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia, czy był to holograf, czy też może poprawiona przez skrybę kopia. W tym kontekście zwraca uwagę wspomniana już poprawność językowa *Kupca weneckiego*, co wyjaśnia się na różne sposoby. W 1604 roku ci sami zecerzy złożyli drugie wydanie *Hamleta* w formacie kwarto na podstawie rękopisu Shakespeare'a. W tekście tym roi się od różnorodnych błędów. Oznacza to, że zecerzy nie mieli w zwyczaju ulepszać składanego materiału i postać tekstu w obu wypadkach odzwierciedla jakość podstawy podanej do druku. W tej sytuacji poprawność wydrukowanego *Kupca* dowodziłaby, że tekst został przepisany na czysto, na przykład przez skrybę. Jednak argumentacja ta tylko z pozoru wydaje się silna: Shakespeare mógł przecież pracować w różnych okolicznościach, i to one mogły decydować o mniej lub bardziej starannej czy też czytelnej postaci tekstu przekazanego zecerom.

<sup>8</sup> Niektórzy wyprowadzają dalej idące wnioski z faktu, że kwestie dialogowe Shylocka opatrzone są nagłówkiem „Żyd” dopiero w scenie sądu, co miałyby dowodzić, że przed Dożą staje on przede wszystkim jako przedstawiciel nacji, obcy, a nie Weneccjanin, por. Molly M. Mahood, op. cit., s. 182.

Różnorodne nieścisłości w tekście nieuchronnie prowokują pytania o ewentualne przeróbki dramatu. Dotyczy to w szczególności scen z udziałem trzech postaci o podobnie brzmiących imionach; są to Salarino, Salanio i Salerio. Imiona dwóch spośród nich były skracane do tej samej formy zapisu nagłówka (Sal.), co w połączeniu z analizą przypisanych im wypowiedzi – dość jednorodnych stylistycznie – nasuwa pytanie, ile postaci zaplanował Shakespeare, dwie albo trzy, względnie: czy niekiedy zwyczajnie nie myli ich imion. Z kolei pewna powtarzalność wątków w długiej pierwszej scenie dramatu każe się domyślać, że Shakespeare albo dodał wejście Gracjana i Lorenza, aby ożywić utrzymaną w smętnym tonie ekspozycję, albo też dopisał rozmowę Antonia z Salaniem i Salarinem, ponieważ uznał, iż ze względów fabularnych potrzebuje dodatkowej pary postaci. Tak czy inaczej wszystkie te osoby tworzą swego rodzaju dwór Antonia i Bassania i są źródłem informacji o wydarzeniach pozascenicznych: ucieczce Jessiki i katastrofach okrętów Antonia, a także przenoszą wiadomości z Wenecji do Belmontu. Niewątpliwie jednak, wbrew tytułowi, pod względem stylistycznym i leksykalnym najciekawszą postacią *Kupca weneckiego* jest Shylock: jedyna obok Falstaffa postać, której żywiołem Shakespeare uczynił prozę. Język weneckiego Żyda odzwierciedla silne emocje: żal, upokorzenie, wreszcie rozpacz. Shylock często miota oskarżenia, powtarza kluczowe słowa i frazy. W scenie sądu jego wypowiedziami rządzi nieubłagana logika zemsty, dobór argumentów i obrazów jest jednak precyzyjny, chłodny, z licznymi odwołaniami do weneckiego prawa i obyczajów. Jak często się podkreśla,

Shakespeare nie miał dostępu do wzorców językowych, na podstawie których mógłby wyłowić charakterystyczne dla Żydów cechy fonetyczne, idiosynkratyczne wykorzystanie rejestru czy pewne nawyki retoryczne. Jego podstawowym źródłem mógł być natomiast angielski przekład Starego Testamentu. Istotnie, Shylock kilkakrotnie przywołuje postaci i zdarzenia biblijne, a sugestywność jego oskarżeń i lamentów przypomina stylistyką Psalmu. Specyficzny koloryt społeczności żydowskich starali się niekiedy wydobyć tłumacze *Kupca weneckiego* na języki europejskie, szczególnie tam, gdzie istniała tradycja naśladowania akcentu żydowskiego (np. w powieściach realistycznych lub w celach satyrycznych). Innymi słowy, tłumacze szli niekiedy dalej niż Shakespeare, retuszując język Shylocka według wzorców fonetycznych i stylistycznych kojarzonych ze społecznością Żydów w danym kraju (przykładem interpolacja w polskich przekładach charakterystycznych wykrzyknień: aj, waj, nu).

W swoim przekładzie Piotr Kamiński posługiwał się najnowszymi wydaniem krytycznymi dramatu (por. s. 255). W edycjach tych, oprócz sygnalizowanych wyżej rozwiązań redakcyjnych, znajdujemy liczne didaskalia nieobecne w Pierwszym Folio, lecz wyprowadzone z logiki tekstu, jak również ze znajomości elżbietańskich konwencji teatralnych. Typowym przykładem są tu aparty, czyli kwestie na stronie, umożliwiające postaciom komentowanie akcji scenicznej lub sytuacji, w której się znalazły, w sposób niesłyszalny dla innych bohaterów obecnych na scenie. W *Kupcu* z konwencji tej szczególnie często korzysta Lancelot Dziobek w celach komicznych, niekiedy również na stronie rozmawiają

Porcja i Nerissa. Należy jednak zwrócić uwagę, że wydania krytyczne, po które sięgano podczas pracy nad przekładem, cechują: silne zróżnicowanie form zapisu, umożliwiające przedstawienie wariantów redakcyjnych (w tym, przykładowo, pochodzenie didaskaliów), rozbudowane objaśnienia i doraźne interpretacje tak zwanych miejsc trudnych. Z oczywistych powodów przekład sam przez się rozwiązuje częściowo problem, jaki dla współczesnego odbiorcy stanowi ówczesna angielska ortografia i leksyka. Jednak z tych samych względów niektóre niuanse ulegają zatarciu, a ujawnić je może tylko obszerny komentarz, z odwołaniem do oryginalnego tekstu. Dążąc do zachowania płynności lektury, ograniczono liczbę przypisów towarzyszących przekładowi; pojawiają się one jedynie w miejscach, które inaczej byłyby niejasne. W rezultacie powstały następujące relacje między polskim przekładem a tekstem oryginału:

Po pierwsze, w przeciwieństwie do wcześniejszych polskich przekładów tłumacz ściśle przestrzegał liczby wierszy w oryginale Shakespeare'a. Poza partiami napisanymi prozą przekład sporządzony jest jedenastozgłoskowcem i ze zrozumiałych względów zaciera ślad po drobnych nieregularnościach metrycznych oryginału.

Po drugie, wprowadzono jednolity zapis didaskaliów kursywą, nie bacząc na ich pochodzenie. Zapis ten nie zaburza rytmu i płynności wiersza, a jednocześnie podkreśla negocjacyjny i wtórny charakter tekstu pobocznego, którego źródłem jest zarówno wersja z Pierwszego Folio, jak i wielowiekowe interpolacje redakcyjne. Większość dopisanych didaskaliów informuje o zejściu postaci ze sceny i kwestiach wygłaszanych na stronie lub kierowanych do konkretnych postaci.

Po trzecie, dodano wszystkie lokalizacje scen, wprowadzając je z logiki tekstu, bez szczegółowych rozstrzygnięć co do scenografii, za każdym razem jednak zaznaczając przeniesienie akcji z Wenecji (dziesięć scen) do Belmontu (siedem scen) i z powrotem. Niekiedy możliwe jest jednoznaczne wskazanie miejsca akcji: dom Antonia (I I), dom Shylocka (II 3, II 5), przed domem Shylocka (II 6), sala rozpraw w Wenecji (IV I). Ogólnie Wenecję jako miejsce akcji wskazuje się w scenach, gdzie bardziej precyzyjna lokalizacja opierałaby się jedynie na domysłach, ponieważ brak jednoznacznej wskazówki na temat miejsca spotkania w dialogach, na przykład: scena negocjowania pożyczki (I 3) (prawdopodobnie w kantorze Shylocka), scena ucieczki Jessiki (II 2) (przed domem Shylocka lub w jego okolicy) czy scena rozmowy z Dozorcą (III 3) (przed bramą lub w więzieniu w Wenecji, gdzie znajduje się Antonio). Również Belmont występuje zwykle jako ogólna lokalizacja, bez wskazywania na poszczególne pomieszczenia w pałacu Porcji. Wyjątkiem jest tu scena liryczna z udziałem Jessiki i Lorenza (V I), na otwartej przestrzeni, pod rozgwieżdżonym niebem, w pobliżu pałacu Porcji. Cechą charakterystyczną struktury dramatycznej *Kupca weneckiego* są stosunkowo długie sceny, z licznymi wyjściami i wejściami uczestniczących w nich postaci, co niekiedy sprawia wrażenie płynnej, niejednoznacznej lokalizacji, typowej dla teatru nieiluzjonistycznego. Na przykład po uprowadzeniu Jessiki (II 6), w scenie, która niewątpliwie rozpoczyna się w okolicach domu Shylocka, kiedy uciekinierzy znikają z oczu publiczności, pojawia się Antonio, co sugeruje, że szukając przyjaciół, zawędrował aż do dzielnicy

żydowskiej. Podobnie rzecz się ma w licznych scenach rozgrywających się niejako na ulicy, w których spotykają się i wymieniają informacjami postaci drugoplanowe (na przykład na początku III aktu, Salarino, Salanio i Salerio przekazują wieści o wypadkach na morzu, po czym dołączają do nich, a po chwili niejako zastępują ich Shylock i Tubal, przekazujący podobne sprawozdanie o losach Jessiki).

Po czwarte, ujednolicono zapis w nagłówkach dialogów, stosując zawsze te same imiona, bez względu na odstępstwa w oryginale (na przykład Stary Dziób i Dziobek, Salarino, Salanio i Salerio). W większości zachowano oryginalne imiona postaci. Wyjątkiem jest tu para Stary Dziób i Dziobek; tłumacz – uznając pierwszeństwo efektu komicznego – naruszył ciągłość nazwiska rodowego na rzecz zabawnego podkreślenia relacji pokoleniowych i podobnego zespolenia brzmienia i sensu, jeśli wziąć pod uwagę, że Shylock opisuje Dziobka jako wiecznie głodnego darmozjada. Nawiasem mówiąc, *gobbo/giobbe* może nawiązywać do włoskiej wersji biblijnego imienia Hiob, może też oznaczać gatunek sokoła, małża lub garb<sup>9</sup>. Sporne miejsca opatrzone przypisami (na przykład sporną interpretację tajemniczego słowa *voyce* jako *voice* lub *vice* [III 2.81]). Podobnie odnotowano w przypisie nieporozumienie z miejscem zamieszkania kuzyna Bellaria, o którego pomoc zabiega Porcja.

Przekład Piotra Kamińskiego jest ósmym polskim tłumaczeniem *Kupca weneckiego*. Cztery opublikowano

---

<sup>9</sup> Por. zestawienie potencjalnych znaczeń w: John Drakakis, op. cit., s. 166.

w XIX wieku, a kolejne trzy – w XX stuleciu. Ponadto istnieje rękopis teatralny z anonimowym przekładem wykorzystanym podczas inscenizacji *Kupca weneckiego* we Lwowie w 1844 roku (por. s. 229–230). Niezwykle ciekawym przykładem radykalnej asymilacji tekstu do kontekstu lokalnego jest przekład-przeróbka Krystyna Ostrowskiego, wystawiona we Lwowie w 1861 roku i trzykrotnie wydana w Krakowie i Paryżu. Ostrowski skrócił dramat do trzech aktów, dokonał też silnych modyfikacji charakterystyki postaci, potęgując podziały między światem Żydów i chrześcijan (por. s. 231–233).

W XIX wieku *Kupiec wenecki* należał do najczęściej wystawianych dramatów Shakespeare’a, zwykle w przeróbkach wykorzystujących tłumaczenie Józefa Paszkowskiego. Ten właśnie przekład opublikowano w pierwszej polskiej edycji dzieł wszystkich Shakespeare’a, ozdobiony sugestywnymi rycinami Henry’ego Courtneya Selousa, na których najczęściej widnieje Shylock – miotany gniewem, srogi patriarcha. Na szczególną uwagę zasługuje przekład Romana Brandstaettera z 1953 roku, opublikowany jako trzeci w jego serii – niestety, z polecenia władz przerwanej – tłumaczeń Shakespeare’a. Podobnie jak w wypadku wcześniejszego przekładu *Hamleta* Brandstaetter uwspółcześnił i wyostrzył język tłumaczenia, nadał też niezwyklej ekspresję wypowiedziom Shylocka, zrywając z dziewiętnastowiecznymi próbami stylizowania postaci Żyda według swojskiego realizmu. Wcześniej, w 1941 roku, w Tel Awiwie wystawiono w języku hebrajskim pierwszy z dramatów Brandstaettera – *Kupiec warszawski*. Poruszającą syntezę refleksji z lektury dwóch włoskich dramatów

---

Shakespeare'a napotykamy też w wierszu Brandstaettera  
*Wenecja* z 1957 roku:

Z domu Desdemony wybiega czarny człowiek,  
Pokrzywdzony człowiek,  
I krzyczy.  
I cokolwiek uczyni, będzie potępiony<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Roman Brandstaetter, *Wiersze i poematy*, Kraków 2003, s. 62.



**A n e k s**



# POLSKIE PRZEKŁADY *KUPCA WENECKIEGO*

(w kolejności publikacji<sup>1</sup>)

Szekspir [William], *Kupiec wenecki*, przeł. Józef Paszkowski, w: „Biblioteka Warszawska”, t. I, s. 301–342, 587–640, 1858.

Shakspear [sic!] William, *Kupiec wenecki*, w: *Dramata* [przeł. Jan Komierowski<sup>2</sup>], t. III, Wydawnictwo S. Orgelbrand, Warszawa 1860.

Shakespeare William, *Lichwiarz (Kupiec wenecki)*, w: *Dziełka dramatyczne*, przekł. Krystyn Ostrowski, nakład autora, Kraków 1861, s. 85–199.

Shakespeare William, *Kupiec wenecki*, w: *Dzieła dramatyczne*, przeł. Leon Ulrich<sup>3</sup>, t. IX, Gebethner i Sp., Warszawa 1895.

Szekspir William, *Kupiec wenecki*, przeł. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

Shakespeare William, *Dzieła. Kupiec wenecki*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

<sup>1</sup> Ponadto istnieją przekłady urywków *Kupca weneckiego* oraz tłumaczenia zachowane w rękopisie: m.in. anonimowe z 1844 roku, będące podstawą prapremiery sztuki we Lwowie (Ossolineum, rkps. 5845/III), por. s. 230–231.

<sup>2</sup> Trzy tomy z dziesięcioma przekładami Jana Komierowskiego (ur. 1798) ukazały się anonimowo w latach 1857–1858. W XX wieku upowszechniła się błędna atrybucja tych tłumaczeń, przypisująca je krewnemu Jana, Józefowi Komierowskiemu, por. omówienie postaci i historii przekładów Jana Komierowskiego w: Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku. Część 1. Zasoby, strategie, recepcja*, Warszawa 2019, s. 120–143.

<sup>3</sup> Leon Ulrich opublikował fragmenty przekładu sceny sądu (IV 1) już wcześniej, w 1842 roku („Tygodnik Literacki”, nr 28, s. 217–218; nr 29, s. 225–226; nr 30, s. 233–235). Było to jedno z pierwszych polskich tłumaczeń Shakespeare’a z oryginału.

Shakespeare William, *Sen nocy letniej. Kupiec wenecki*, przeł. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1992.

Shakespeare William, *Kupiec wenecki*, przeł. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015.

## LITERATURA KRYTYCZNA

Angielskie wydania krytyczne

Shakespeare W., *The Complete Works*, The Oxford Shakespeare, red. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, Clarendon Press, Oxford 1994 [1988].

Shakespeare W., *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, Second Series, red. John Russell Brown, Methuen and Co., London 1972 [1964].

Shakespeare W., *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, Third Series, red. John Drakakis, Methuen Drama, London 2010.

Shakespeare W., *The Merchant of Venice*, The New Cambridge Shakespeare, red. Molly Maureen Mahood, Cambridge University Press, Cambridge 2012 [1987].

Shakespeare W., *The Merchant of Venice*, Norton Critical Editions, red. Leah S. Marcus, W.W. Norton and Company, New York–London 2006.

Shakespeare W., *The Merchant of Venice*, The Oxford Shakespeare, red. Jay L. Halio, Oxford University Press, Oxford 2008 [1993].

Opracowania krytyczne w języku polskim  
(oryginalne i tłumaczone)

Bloom A., *Chrześcijanin a Żyd. „Kupiec wenecki”*, w: A. Bloom, *Szekspir i polityka*, przeł. Z. Jankowski, Arcana, Kraków 1995.  
Bolewski J., *Objawienie Szekspira*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002.

Dąbrowska A., *Shylock – męczennik, demon czy kłown? Polska recepcja „Kupca weneckiego” Williama Szekspira*, rozprawa doktorska (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), niepublikowana.

- Ciechowicz J., Majchrowski Z. (red.), *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993.
- Fabiszak J., Gibińska M., Kaperka M. (red.), *Szekspir. Leksykon*, Znak, Kraków 2003.
- Fabiszak J., Gibińska M., Nawrocka E. (red.), *Czytanie Szekspira*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Girard R., *Szekspir: teatr zawiści*, przeł. B. Mikołajewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Greenblatt S., *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
- Grzegorzewska M., *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Hahn W., *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Kott J., *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1990 [1965].
- Kujawińska-Courtney K. i in. (red.), *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007.
- Kydryński J., *Posłowie*, w: W. Shakespeare, *Dzieła. Kupiec wenecki*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Limon J., *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Łubieniewska E., Latawiec K., Waligóra J. (red.), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2012.
- Mroczkowski P., *Szekspir elżbietański i żywy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Stirling B., *Posłowie*, w: W. Shakespeare, *Kupiec wenecki*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2004.

---

Zbierski H., *William Shakespeare*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.

Żurowski A., *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Łódź 1996.

## KUPIEC WENECKI NA POLSKIEJ SCENIE

(po 1945 roku)<sup>4</sup>

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 25.01.1958, reż. Tadeusz Kubalski, przeł. Józef Paszkowski, Leon Ulrich, Szajlok – Tadeusz Kubalski.

Teatr Polski w Bielsku-Białej – premiera 5.09.1970, reż. Józef Para, przeł. Roman Brandstaetter, Szajlok – Michał Leśniak.

Teatr Polski we Wrocławiu – premiera 29.09.1989, reż. Tadeusz Minc, przeł. Maciej Słomczyński, Szajlok – Igor Przegrodzki.

Teatr Polski w Warszawie – premiera 1.02.1990, reż. Tadeusz Minc, przeł. Maciej Słomczyński, Szajlok – Bogusław Sochnacki.

PWST w Warszawie – premiera 13.03.1993, reż. Edward Argent, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Sławomir Grzymkowski.

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu – premiera 18.09.1994, reż. Krzysztof Warlikowski, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Włodzimierz Maciudziński.

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie – premiera 23.03.1996, reż. Waldemar Śmigasiewicz, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Gustaw Holoubek.

---

<sup>4</sup> Lista wcześniejszych przedstawień w: *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, pod kierunkiem Jana Michalika, red. Stanisław Hałabuda, przy współpr. Kamila Stepana, Kraków 2004; Wiktor Hahn, *Szekspir w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958. Fragmenty dramatu były również wykorzystywane w adaptacjach: *Portowa opowieść* (scenariusz i reż. Paweł Kamza, współpraca reż. Jacek Głomb, 2004), głośny spektakl *Opowieści afrykańskie* (reż. Krzysztof Warlikowski, Shylock – Adam Ferency, 2011) i monodram *Shylock* (reż. Marcin Ehrlich, Shylock – Piotr Kondrat, 2012).

Teatr Ludowy w Krakowie Nowej Hucie – premiera 7.03.2008, reż. Tomáš Svoboda, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Kajetan Wolniewicz.

Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu – premiera 26.04.2008, reż. Gabriel Gietzky, przeł. Maciej Słomczyński, Leon Ulrich, Szymon Wróblewski, Szajlok – Bolesław Abart.

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie – premiera 5.04.2014, reż. Paweł Łysak, przeł. Józef Paszkowski, Szajlok – Janusz Łagodziński.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu – premiera 10.05.2014, reż. Adam Nalepa, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Michał Wierzbicki.

Teatr Dramatyczny w Warszawie – premiera 3.10.2014, reż. Aldona Figura, przeł. Piotr Kamiński, Szajlok – Andrzej Blumenfeld.

Teatr Polskiego Radia – premiera 29.10.2016, reż. Mariusz Malec, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Jerzy Stuhr.

Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku – premiera 16.02.2019, reż. Szymon Kaczmarek, przeł. Stanisław Barańczak, Szajlok – Igor Chmielnik.



# INDEKS NAZWISK

- Ackermann Zeno 13  
 Aldridge Ira 229  
 Alighieri Dante 23, 56  
 Ambroży święty 54, 188  
 Andrada Manuel de 221  
 Arystoteles 23, 84, 134  
 Augustyn święty 56
- Bacon Anthony 224–225  
 Bacon Francis 224–225  
 Barańczak Stanisław 55  
 Bloom Harold 16, 20, 28, 32  
 Boccaccio Giovanni 21, 77  
 Bolesław Pobożny 10  
 Brandstaetter Roman 14, 55, 248–249  
 Burbage Richard 216–217  
 Burdziej Bogdan 235
- Cecil William, Lord  
 Kanclerz, angielski polityk, doradca Elżbiety I 222–223  
 Cecyll Roth 220–221  
 Cetera Anna 21  
 Chaucer Geoffrey 184, 228  
 Chojka Joanna 32  
 Ciechowicz Jan 14, 229  
 Cromwell Olivier, lord protektor Anglii, Szkocji i Irlandii 17  
 Czajkowski Andrzej 10, 14
- Dawison Bogumił 230  
 Devereux Robert, hrabia Essex 204, 222  
 Dimock Arthur 220–221  
 Dom Antonio 220–222  
 Drakakis John 217, 238, 247  
 Drake Francis 221  
 Duniec Krystyna 14
- Edward I, król Anglii 17, 226  
 Edward II, król Anglii 15, 204  
 Elżbieta I, królowa Anglii i Irlandii 17, 22, 27, 164, 203, 219–220, 222–225
- Figura Aldona 259  
 Filip II, król Hiszpanii 220–223  
 Florio John 21
- Gierczyński Zbigniew 21  
 Gierymski Aleksander 233  
 Giovanni Ser 208–210  
 Girard René 32  
 Gomes Jolanta 220  
 Gosson Stephen 209, 212  
 Gottlieb Maurycy 235  
 Greenblatt Stephen 18, 22, 222  
 Gruszczyński Piotr 15

- Haake Michał 233  
 Henryk I Kardynał, król  
 Portugalii 220  
 Henryk VIII, król Anglii  
 i Irlandii 21–22  
 Henslowe Philip 206  
  
 Jakub I, król Szkocji  
 i Anglii 75, 216, 239  
 Jeske August 233  
  
 Kalwin Jan 24  
 Kamiński Piotr 21, 244,  
 247  
 Kazimierz Wielki 17  
 Kempe William 216  
 Komierowski Jan 232, 253  
 Kopeć-Umiastowska Barbara  
 18, 222  
 Kott Jan 14  
 Koźmian Stanisław 232  
 Kraszewski Józef Ignacy  
 235–236  
 Królikowski Jan 233–234  
 Kujawińska-Courtney  
 Krystyna 229, 233  
  
 Langley Francis 206  
 Lanier Emilia 21–22, 226  
 Lopez Ruy 17–18, 22, 48,  
 164, 203–204, 219–224  
 Luter Marcin 22, 24  
 Łukasz święty 23  
  
 Majchrowski Zbigniew 14,  
 229  
 Manuel I, król Portugalii 220  
 Marlowe Christopher 15, 18,  
 20, 114, 204, 212–213,  
 217–218, 223, 226, 228  
 Marshall Herbert 229  
 Matejko Jan 232  
 Meres Francis 29, 203, 216  
 Modrzejewska Helena 232  
 Moniuszko Stanisław 233  
 Montaigne Michel de 21  
 More Tomasz 22  
 Munday Antony 210–211  
  
 Ostrowski Krystyn 9,  
 230–231, 248  
  
 Palfrey Simon 218  
 Paszkowski Józef 55, 233,  
 248  
 Paweł święty 23, 25  
 Perez Antonio, sekretarz  
 Filipa II, króla Hiszpanii  
 221–222, 224–225  
 Platon 53, 134, 188  
 Polański Roman 14, 236  
  
 Raleigh Robert 205  
 Robinson Richard 212  
 Rudkiewicz Leon 229–230  
 Ryszard II, król Anglii,  
 Francji i Irlandii 15, 204,  
 206, 223

- 
- Ryszard III, król Anglii  
 i Szkocji 229
- Shakespeare John 22, 24  
 Shakespeare William (pol.  
 Szekspir William) 9–10,  
 12–23, 26–32, 35, 37,  
 41–42, 45, 50–51, 54,  
 75, 91, 114, 134, 162,  
 188, 203–204, 207–210,  
 212–214, 216–218, 223,  
 225–226, 228, 230–231,  
 235–245, 248–249
- Siemieński Lucjan 9
- Silvain Alexandre 210
- Słomczyński Maciej 55, 240
- Sosnowska Monika 233
- Stern Tiffany 218
- Szpilman Władysław  
 236–237
- Szujski Józef 232
- Tarnawski Władysław 230
- Taylor Gary 255
- Tomasz z Monmouth 227
- Tudor Maria 22, 220
- Turkowska Danuta 56
- Ulrich Leon (właśc. Ulrich  
 de Ulrichstal Leon) 55,  
 253
- Warlikowski Krzysztof 15,  
 236, 258
- Wells Stanley 255
- Wilhelm Zdobywca,  
 król Anglii i książę  
 Normandii 227
- Witwicki Władysław 53, 188
- Żeleński (Boy) Tadeusz 21
- Żurowski Andrzej 15, 229,  
 232

Redaktor naukowy serii

*Anna Cetera-Włodarczyk*

Redaktor naukowy tomu

*Anna Cetera-Włodarczyk*

Recenzenci

*Marta Gibińska-Marzec*

*Joanna Walaszek*

Redaktor prowadzący

*Katarzyna Bielawska-Drzewek*

Redakcja

*Jerzy Lewiński*

Korekta

*WUW*

Projekt okładki, obwoluty, stron tytułowych i wnętrza

*Maciej Buszewicz*

Skład i łamanie

*Marcin Szczęśniak*

Publikacja dofinansowana przez Instytut Anglistyki i Wydział Neofilologii  
Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021

Anna Cetera-Włodarczyk ORCID 0000-0001-5711-4867

ISBN 978-83-235-4965-9 (druk) ISBN 978-83-235-4973-4 (pdf online)

ISBN 978-83-235-4981-9 (e-pub) ISBN 978-83-235-4989-5 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

00-838 Warszawa, ul. Prosta 69

e-mail: [wuw@uw.edu.pl](mailto:wuw@uw.edu.pl)

księgarnia internetowa: [www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

Wydanie II rozszerzone, Warszawa 2021

Kto jest prawdziwym bohaterem *Kupca weneckiego*?  
Porcja – przebrana za prawnika, który ma rozstrzygnąć  
kluczowy spór dramatu – wchodząc na salę sądową,  
nie odróżnia stron: „Który z nich dwóch to Żyd,  
a który kupiec?” Wiele współczesnych interpretacji  
eksponuje ten moment, delektuje się nim teatr:  
Shylock jest obcy, inny, dźwiga potężny bagaż  
stygmatyzacji z wielu epok i miejsc,  
a zarazem jest całkowicie  
nierozpoznawalny.

(ze wstępu Anny Cetry-Włodarczyk)

