Giuseppe Verdi

MAKBET

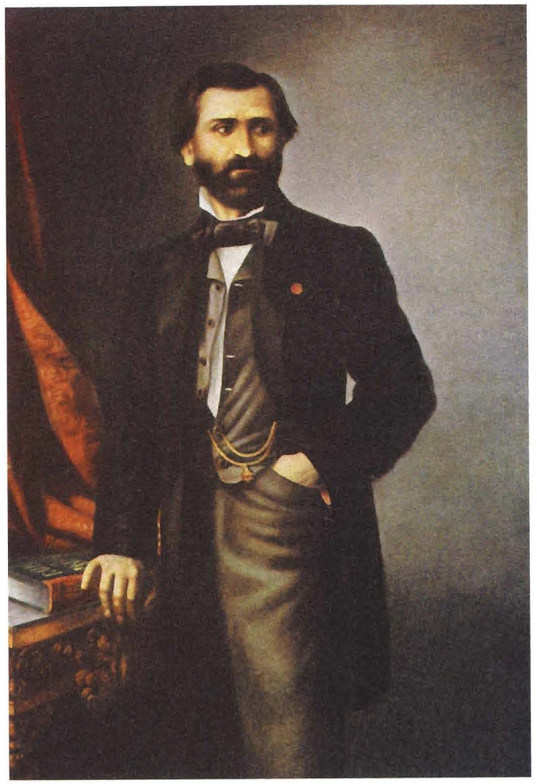
Macbeth

Teatr Wielki w Łodzi

TEATR WIELKI
W ŁODZI

Dyrektor naczelny
Marcin KRZYŻANOWSKI
Dyrektor artystyczny
Tadeusz KOZŁOWSKI

Plac Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (0-42) 633 99 60
fax 631 95 52



Giuseppe Verdi

MAKBET

Macbeth

opera w czterech aktach

Libretto - Francesco Maria Piave według Williama Szekspira

Przedstawienie wykonywane jest w języku włoskim
z napisami w języku polskim.

Realizatorzy

kierownictwo muzyczne
TADEUSZ KOZŁOWSKI

reżyseria
LACO ADAMIK

scenografia
BARBARA KĘDZIERSKA

kierownictwo chóru
MAREK JASZCZAK

współpraca muzyczna
BOGDAN OLĘDZKI

asystenci reżysera
MARIA SZCZUCKA
BARTŁOMIEJ MAJCHRZAK

asystenci scenografa
BOŻENA SMOLEC-BŁASZCZYK
WANDA ZALASA

dyrygenci chóru
ELŻBIETA KWIECIEŃ
MAREK JASZCZAK

inspicjenci
URSZULA RYBICKA
ZBIGNIEW PAWEŁCZYK

sufler
DOROTA ZDOLIŃSKA

pianiści - korepetytorzy
DANUTA ANTOSZEWSKA
MARIA CZERKAWSKA
HANNA GAJECKA

Obsada

Makbet - dowódca armii króla Dunkana	WIESŁAW BEDNAREK (gościnnie) RAFAŁ SONGAN
Lady Makbet - żona Makbeta	JOANNA CORTÉS (gościnnie) IRENA MILKEVIČIUTE (gościnnie) ROMA OWSIŃSKA KRYSTYNA RORBACH
Banko - dowódca armii króla Dunkana	TOMASZ FITAS ANDRZEJ MALINOWSKI WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
Makduf - szlachcic szkocki	KRZYSZTOF BEDNAREK ANDRZEJ M. JURKIEWICZ
Malkolm - syn króla Dunkana	TOMASZ JEDZ KRZYSZTOF MARCINIAK
Dama dworu	MONIKA BARANOWSKA (gościnnie) DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK AGNIESZKA MAKÓWKA
Medyk	TOMASZ RAKOCZ ZBIGNIEW KUŹNIK
Służący	ROMAN KISIELEWSKI ZBIGNIEW KUŹNIK
Zbir	JÓZEF MITUTA TADEUSZ SOBIERAŃSKI
Herold	HENRYK RZEPA
Zjawa I	TOMASZ RAKOCZ ZBIGNIEW KUŹNIK
Zjawa II	Adrian Cygan Dawid Spryszyński
Zjawa III	Wojciech Trawiński Wojciech Węgliński *uczniowie PPSM w Łodzi*
Dunkan - król Szkocji (rola niema)	JAROSŁAW BIERNACKI
Czarownice, posłańcy króla, szlachta szkocka, uchodźcy szkoccy, zbójcy, żołnierze angielscy, zjawy	

CHÓR • ORKIESTRA — **dyrygent - TADEUSZ KOZŁOWSKI**
BOGDAN OLĘDZKI

Streszczenie libretta

Projekty kostiumów
Barbary Kędzierskiej

Rzecz dzieje się około połowy XI w. w Szkocji w zamku Makbeta. Na początku czwartego aktu akcja rozgrywa się na granicy Szkocji i Anglii.

Akt I. Odsłona 1.
Wódz Makbet i jego przyjaciel Banko, wracając po zwycięskiej bitwie stoczonej ze zbuntowanymi przeciw królowi Szkocji Dunkanowi wojskami tana Kawdoru, spotykają na pobojowisku dziwaczne postacie - czarownice, od których słyszy Makbet przepowiednię, iż wkrótce jemu przypadnie w udziale tytuł tana Kawdoru, a w ślad za nim - korona królewska. Bankowi natomiast przepowiadają wiedźmy, że wprawdzie nie on sam, ale jego potomkowie nosić będą koronę Szkocji. Pierwsza część proroctwa spełnia się od razu: posłowie przynoszą wiadomość, że król Dunkan postanowił stracić zdrajcę, a w nagrodę za odniesione zwycięstwo obdarzyć Makbeta tytułem tana Kawdoru.

Odsłona 2.
W zamku Makbeta czeka na niego żona. Gdy Makbet donosi jej listownie o ostatnich wydarzeniach i o dziwnej przepowiedni czarownic, Lady Makbet od razu postanawia, że losowi trzeba dopomóc. Po powrocie Makbeta zasiewa myśl o zbrodni w duszy swego rycerskiego i szlachetnego dotąd męża. Makbet jest już tanem Kawdoru, jednak do korony królów Szkocji droga wciąż jeszcze daleka. Ale oto właśnie król Dunkan ze swym orszakiem ma zajechać do zamku Makbeta na nocny spoczynek. Gdyby król zginął, Makbeta obwołano by władcą Szkocji... Makbet, którego też nurtowała myśl o zbrodni, daje się namówić. Przybywa król Dunkan wraz z synem Malkolmem i całym rycerskim orszakiem. Makbet z małżonką witają dostojnego gościa i prowadzą go do przeznaczonych dlań komnat. Makbet przeżywa rozterki, jednak nie cofa się przed raz powziętym postanowieniem i w nocy morduje swego króla. O świcie Makduf i Banko odkrywają zbrodnię. Razem z Malkolmem przysięgają odkryć i ukarać winowajcę. Przyłącza się do nich Makbet i jego żona.

Akt II. Odsłona 1.
Lady Makbet zaaranżowała wszystko tak, by posądzenie padło na królewskiego syna, młodego Malkolma. Podejrzany o królobójstwo Malkolm musi uciekać z kraju, zaś Makbet zostaje królem Szkocji.

Odsłona 2.
Pierwsza zbrodnia popycha Makbeta na drogę dalszych. Na jego rozkaz zbiry napadają Banka i jego syna Fleance'a. Banko ginie, Fleance'owi udaje się uciec.

Odsłona 3.
Na zamku królewskim Makbet z małżonką podejmują gości przybyłych na uroczystość koronacyjną. Jednak przywieziona przez zbójcę wiadomość o ucieczce Fleance'a odbiera Makbetowi dobry nastrój. Zupełnie wytrąca go zaś z równowagi pojawienie się ducha Banka. Jest on wprawdzie dostrzegalny tylko dla Makbeta, ale nagłe zmieszanie króla i jego dziwne zachowanie nie uchodzą uwagi zebranych. Przerażeni goście opuszczają pośpiesznie zamek; wśród nich również Makduf, którego od dawna już dręczy nieokreślone podejrzenie co do udziału Makbeta w dokonanych ostatnio zbrodniach.

Akt III.
Dręczony obawą, że synowie Dunkana i syn Banka mogą się na nim zemścić Makbet udaje się do czarownic, by ponownie przepowiedziały mu jego przyszłe losy. Widma wywołane przez czarownice wprawdzie zalecają Makbetowi mieć się na baczności przed Makdufem, lecz równocześnie utwierdzają go w przekonaniu, iż może nie obawiać się nikogo i niczego; Makbeta nie zwycięży żaden mężczyzna zrodzony przez kobietę, a panowanie jego trwać ma tak długo, póki Las Birnamski nie podejdzie pod mury jego zamku. Zarazem jednak wiedźmy pokazują Makbetowi poczet siedmiu królów, potomków Banka. Przerażony Makbet mdleje. Na pustkowiu odnajduje go Lady Makbet, która doradza mężowi energiczniejsze zwalczanie nieprzyjaciół, przede

wszystkim zaś wymordowanie pozostałej w Szkocji rodziny Makdufa, który uciekł do Anglii, by pomagać królewiczowi Malkolmowi w walce o odzyskanie tronu Szkocji.

Akt IV. Odsłona 1.
W obozie Malkolma na pograniczu Anglii i Szkocji dosięga Makdufa wieść o zamordowaniu żony i syna na rozkaz Makbeta. Malkolm pociesza go i obaj wzywają rodaków do walki przeciw tyranowi.

Odsłona 2.
Makbet sprawuje coraz krwawsze, coraz bardziej tyrańskie rządy. Z wolna odstępują go wszyscy, przechodząc pod sztandary Malkolma, dążącego do odzyskania ojcowskiego tronu. Również Lady Makbet nie wytrzymała świadomości potwornych zbrodni. Obłąkana, pogrążona w dziwnym lunatycznym śnie, krąży nocą po pustych zamkowych pokojach, rozmawiając z urojonymi duchami pomordowanych ofiar, i daremnie próbuje zetrzeć z dłoni występujące na nich wciąż krwawe plamy.

Wszystkie dziwaczne na pozór proroctwa czarownic sprawdzają się w nieoczekiwany sposób. Oto bowiem królewicz Malkolm wydaje rozkaz, by każdy z jego żołnierzy przed wyruszeniem do szturmu na zamek Makbeta wyciął sobie dla osłony gałąź z Lasu Birnamskiego. Tak więc ku przerażeniu Makbeta - „las podchodzi pod mury jego zamku". Widząc tak nieszczęśliwie spełnioną część proroctwa, Makbet rzuca się w wir walki i ginie z ręki Makdufa, który nie urodził się w naturalny sposób, lecz został przedwcześnie wydobyty z łona matki. Malkolm, prawy dziedzic tronu, zostaje obwołany królem Szkocji.

Wiktor A. Brégy

Makbet - człowiek

(...) natura stworzyła ludzi w taki sposób,
iż mogą wszystkiego pragnąć,
a nie mogą wszystkiego otrzymać.

Niccolo Machiavelli
KSIĄŻĘ

William Szekspir

1. Niewiele jest w dziejach sztuki europejskiej spraw tak oczywistych, jak świadomość i powszechna akceptacja geniuszu Williama Szekspira. Ranga jego dokonań nie podlega dyskusji. Odczucie to wydaje się oczywiste, choć z drugiej strony przecież nie podobna ogarnąć jednym spojrzeniem bezmiaru bogactwa szekspirowskiej dramaturgii. Jakże pięknie obawy te wyraził Henri Fluchére w swojej książce poświęconej wielkiemu poecie elżbietańskiej Anglii: *Teatr Szekspira (..) jest głosem całej epoki, która przemawia na wszelkie możliwe tony i sposoby, a za pośrednictwem fikcyjnych postaci wyraża sumę wiedzy, trosk, wzruszeń oraz idei (...) stanowiących to, co się zwykło nazywać duchem czasu (...) Gdyby można było dostrzec dramat poza czasem - ale czy można tak postąpić z fugą lub katedrą, którą przynajmniej trzeba obejść dookoła?...*

A jednak dzisiaj, u progu XXI stulecia, nikt już nie ma wątpliwości, że dzieło Szekspira wymknęło się ostatecznie spod kontroli czasu i w niczym nie krępuje naszej wyobraźni. Jest natomiast zdolne ciągle na nowo zapładniać nasz intelekt i naszą wrażliwość nie tylko poprzez swą ponadczasową mądrość, ale w równym stopniu poprzez otwartą formę teatralną, która od ponad trzystu lat z łatwością dopasowuje się do wszelkich przemian naszej wyobraźni artystycznej i naszej wiedzy o życiu człowieka, wzbogacanej o doświadczenia wszystkich kolejnych epok. Można więc niekiedy zadawać sobie pytanie, czy rzeczywiście dzieje się tak za sprawą jakiejś nieuchwytnej siły tkwiącej w strofach szekspirowskiej poezji, za sprawą niepojętej logiki jego myślenia? A może jest inaczej, może bezsilni wobec odwiecznych mechanizmów decydujących o ludzkich czynach, zupełnie niezależnie od naszej woli wszyscy stajemy się bezwiednie postaciami tego samego dramatu, którego początku nikt z nas nie pamięta, a zakończenia przewidzieć nie umie... Czym bowiem w swej istocie różni się szaleństwo Makbeta, rozgrywające się w ponurej, o odległej scenerii średniowiecznej Szkocji, od okrutnych czynów popełnianych w pełnym świetle dziś, na oczach całego, kompletnie bezsilnego świata, przez ludzi działających obok nas, niemal na wyciągnięcie ręki. Mimo zmieniającej się scenerii i kostiumu istota dramatu pozostaje wciąż ta sama. Jakiś potworny, bezsensowny mechanizm zbrodni, okrutna spirala śmierci wyznacza od wieków linię naszej egzystencji... To tylko jedna z możliwych, bardzo pesymistyczna refleksja, do której skłonić nas może opowieść o życiu i śmierci szkockiego władcy, któremu historia i Szekspir nadali imię Makbet, a tak naprawdę nazywał się on po prostu... Człowiek.

Teatr muzyczny Giuseppe Verdiego nie posiada z pewnością aż tak bogatych i skomplikowanych uwarunkowań psychologicznych i historycznych. Wynika to jednak nie tyle z cech osobowości samego kompozytora i jego postawy wobec szekspirowskiego arcydzieła, co raczej z samej istoty operowego tworzywa - naturalnej czystości i klarowności ekspresji muzycznej. Mimo to, w przypadku twórczości Verdiego, wbrew utartym poglądom, właśnie określenie „teatr muzyczny" jest wyjątkowo precyzyjne i bliskie rzeczywistości.

Francesco Maria Piave

Historia dramatu poucza nas, że muzyka towarzyszyła teatrowi zawsze, od najstarszych form widowiskowych (związanych np. z obrzędami religijnymi), aż po dzień dzisiejszy. Ale muzyka jedynie towarzyszyła temu, co rozgrywało się na scenie, stanowiąc efektowną oprawę widowiska, czasami precyzując lub potęgując napięcie dramatyczne, czasami po prostu ilustrując określone sytuacje sceniczne, nigdy jednak nie pretendując do roli wiodącej. Dopiero po narodzinach opery sytuacja się całkowicie odmieniła - muzyka przejęła podstawową, narracyjną funkcję, którą dotąd w teatrze pełniło słowo. Historia opery uświadamia nam zatem fakt, że jej pojawienie się oznacza powstanie zupełnie nowego rodzaju ekspresji dramatycznej, opartej na zasadniczej dominacji elementu muzycznego - dominacji na tyle ilościowej, co właśnie jakościowej. Wzajemne relacje pomiędzy słowem i muzyką stały się więc dla nowego gatunku problemem centralnym i w zasadniczy sposób decydowały o jego ewolucji. To właśnie na bezpośrednim styku muzyki i słowa operowa forma wypracowała swoją odrębność. Warto jednak pamiętać, że mimo dominacji muzyki, słowo nie przestało współdecydować o wyrazie dramatycznym opery, która nie jest przecież formą li tylko muzyczną, lecz tworem przeznaczonym dla teatru - to pierwsza podstawowa konstatacja.

2. Wśród dzieł scenicznych Szekspira *Makbet* sprawia wrażenie utworu szczególnego. Wydaje się, jakby ześrodkowały się w nim wszelkie możliwości i znamiona szekspirowskiego stylu obrazowania wydarzeń, modelowania wizerunków poszczególnych postaci poprzez nieprawdopodobną gmatwaninę sytuacji już to realnych, już to metaforycznych lub zgoła fantastycznych, zawsze jednak układających się w ciąg myślowy nadzwyczaj sugestywny i precyzyjny. To wszystko jednak dokonywać się może jedynie dzięki wyrazistości stylu poetyckiego - niespotykanego bogactwa i giętkości poetyckiej frazy, bogactwa i klarowności przekazywanych myśli. Jak stwierdza w innym miejscu cytowany już Henri Fluchére - *spośród wszelkich sposobów wypowiadania się mowa jest najbardziej pełna, najbardziej subtelna, ale i najbardziej wymagająca. Jest tak dlatego, że podejmuje się ona przekazać nie tylko myśli, ale i wzruszenie pod formą, która stara się być piękna i zrozumiała zarazem* (...) Jakież więc pozostaje pole do działania dla muzyki wobec tak zachłannej dominacji słowa?

Giuseppe Verdi był przede wszystkim muzykiem, ale był także człowiekiem teatru z krwi i kości, jego wyobraźnia musiała więc wcześniej czy później ulec geniuszowi Szekspira i rozsadzić zbyt ciasny schemat ówczesnej operowej formy, która ukształtowała jego muzyczne myślenie. Jako rodowity Włoch nie mógł się także wyzbyć przywiązania do tradycji bel canta. Nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie na tle nieprzebranego bogactwa szekspirowskiego *Makbeta* myślenie dramaturgiczne Verdiego - myślenie poprzez muzykę - uwidacznia się w sposób szczególnie przekonujący. Jako kompozytor obdarzony wyjątkowo silnym instynktem teatralnym, Verdi bezbłędnie "wypreparował" z szekspirowskiej tkanki poetyckiej te wszystkie elementy, które przeszczepione na grunt muzyki nie tylko nie utraciły swego oddziaływania, ale przeciwnie - urosły w siłę i nabrały intensywności poprzez grę ludzkich namiętności. Namiętności te musiały jednak zostać przedstawione w kształcie niejako najprostszym, najbardziej skondensowanym, wręcz biologicznym, sprowadzone do

Giuseppe Verdi

postaci archetypu zachowań i postaw ludzkich w danej sytuacji, gdyż tylko w takiej formie mogły być odwzorowane przez muzykę. Scenariusz verdiowskiego *Makbeta* ogranicza się więc w zasadzie do tego, co jest również jądrem szekspirowskiego oryginału - do fascynującego studium ludzkiego losu i ludzkich namiętności. W operze - mimo konkretnych sytuacji - owe namiętności i uczucia pozbawione są niejako wszelkiej motywacji intelektualnej, lecz jedynie przedstawione jako emocje czyste, spotęgowane do maksimum ekspresją muzyczną tworzywa. Tekst operowego libretta wprawdzie opisuje wydarzenia, ale nie drąży ich w głąb, nie stara się ich analizować. Wielkie monologi szekspirowskie - w operze zredukowane do muzycznej formy arii, wbrew pozorom, nie tracą również swej ekspresyjnej siły, nabierają jednak zgoła odmiennego sensu, wpisując się bardziej w metaforyczny klimat opery, niż ma to miejsce w oryginalnym dramacie.

Aby na moment nie osłabić napięcia, Verdi świadomie rezygnuje z tych wszystkich scen szekspirowskiego dramatu, które bezpośrednio nie dotyczą samego jądra tragedii. Nieoczekiwanie jednak, do tak zdawałoby się jednorodnie zaplanowanej konstrukcji, wprowadzi kompozytor element całkowicie obcy dramatowi Szekspira, który - jeśli się go rozszyfruje - naruszy nieco nastrój i zabrzmi trochę fałszywym tonem końcowej apoteozy. To wielka scena chóralna na początku czwartego aktu oraz finałowy hymn zwycięstwa, będący jednoznaczną aluzją do realnej sytuacji politycznej ówczesnych Włoch. Teatr muzyczny Vediego daje nam zawsze poczucie obcowania z wielką sztuką, ale jednocześnie świadomość, że jego formuła artystyczna, choć wyniesiona na najwyższe wyżyny artyzmu, związana ma być nierozerwalnie z realiami swojej epoki. W tym sensie - w odróżnieniu od dramatu Szekspira, opera Verdiego jest sprawą niejako zamkniętą, dokonaną.

3. Interesujące światło na metodę kompozytorską i styl pracy twórczej Verdiego rzucają szczegóły, dotyczące jego stosunków z librecistami. Mimo istniejącego dość rozpowszechnionego poglądu, że był on w istocie sam głównym librecistą swych oper (pisze o tym wyraźnie choćby P.J.Smith w swej książce *The tenth Muse - (Dziesiąta Muza)*, a także oczywistych faktów, iż Verdi rzeczywiście opracowywał obszerne fragmenty tekstów (np. właśnie *Makbeta*), chciałoby się jednak zadać zasadnicze pytanie: dlaczego w takim razie nie pokusił się nigdy, aby stworzyć choć jedno, w pełni autorskie dzieło?

Jak wiadomo Verdi w ciągu całego okresu twórczości współpracował przede wszystkim z czterema autorami: Temistocle Solera napisał dla niego teksty do pięciu oper, Salvatore Cammarano cztery (największą popularność osiągnął *Trubadur*), Francesco Maria Piave aż dziewięć (wśród nich *Makbeta, Rigoletto* i *Traviatę*) i wreszcie Arrigo Boito (*Otella* i *Falstaffa*). Stosunki Verdiego z librecistami bywały bardzo różne i wahały się od ściśle profesjonalnych, bez cienia jakiejkolwiek zażyłości (jak choćby w przypadku Antonia Sommy - autora tekstu do *Balu maskowego*), aż do prawdziwej przyjaźni, która łączyła go np. z Boitem. Co do Francesco Marii Piavego - autora libretta do *Makbeta* - stosunki były dość bliskie, dzięki wieloletniej współpracy. Przymioty charakteru nie mogły go jednak równać z Boitem, który wyposażony w ogromną kulturę i otwartość ducha, inteligencję i zacięcie intelektualisty, był z pewnością niezastąpionym partnerem dla Verdiego, szczególnie w ostatnich latach

jego życia i twórczości. W stosunkach z Franceskiem Marią Piave Verdi nigdy nie wyzbył się wprawdzie ciepłego, ale dominującego stosunku. W jednym z listów skierowanych do Piavego w roku 1846, w trakcie początkowej fazy pracy nad pierwszą wersją *Makbeta* Verdi pisał: *Oto szkic Makbeta. Tragedia ta jest jedną z największych kreacji ludzkich! Jeśli my nie możemy zrobić rzeczy wielkiej, spróbujmy przynajmniej uczynić coś dalekiego od pospolitości. Szkic jest dokładny: bez konwencji, bez wymuszenia i krótki. Polecam ci wiersze, które jednak powinny być krótsze - im będą krótsze, tym więcej zrobią efektu. (...) Zapamiętaj sobie dobrze, że w wierszach nie powinno być ani jednego zbędnego słowa; każde z nich powinno coś mówić, trzeba także używać języka wzniosłego z wyjątkiem chóru czarownic, który powinien być dziwaczny i oryginalny, a nawet trywialny. (...) Błagam cię na kolanach, nie zaniedbuj Makbeta, jeśli nie z innych powodów, to przynajmniej dbając o moje zdrowie, które teraz jest doskonałe, ale może się nagle pogorszyć jeśli sprawisz, że będę niespokojny... Krótkość i wzniosłość (...)*

Ogólnie rzecz biorąc, metoda pracy twórczej Verdiego polegała więc na podporządkowaniu wszystkiego i wszystkich jego własnej wyobraźni. Jeśli nawet dostrzegał indywidualność librecistów, w praktyce nie pozostawiał im wiele swobody. Bronił do upadłego swoich racji dramaturgicznych i co najważniejsze - egzekwował je. Rozpracowywał bardzo powoli i dokładnie każdy z podejmowanych tematów, mając w tej fazie pracy zawsze mnóstwo wątpliwości. Kiedy jednak w jego umyśle zaistniała ostateczna koncepcja dzieła, był natychmiast gotów do szybkiej pracy i wtedy nie pozwalał już sprowadzić się z raz wybranej drogi. Sprawą podstawową był zaś fakt, że od tekstu poetyckiego nie wymagał wielkich walorów językowych, ale przede wszystkim zwięzłości, celności oraz intensywności wyrazu. Nie pozostawiał więc miejsca na jakąkolwiek autonomię literacką libretta - musiało być ono całkowicie podporządkowane dramatowi, który rozgrywał się poprzez muzykę i tylko poprzez muzykę. Tego wymagał bezwzględnie.

4. Oryginał i adaptacja, pierwowzór i jego twórcza replika. Logiczna współzależność zawsze prowokująca, rodząca tym silniejsze wątpliwości, im większa jest artystyczna ranga oryginału. W przypadku *Makbeta* mamy do czynienia z materiałem wyjątkowo pasjonującym, zachęcającym do rozleglejszych przemyśleń. Z jednej bowiem strony genialny dramat Szekspira, dzieło przebogate w swojej strukturze teatralnej, poetyckiej i myślowej; z drugiej - opera Verdiego, a więc utwór sceniczny wywiedziony niemal całkowicie z ducha muzyki, podlegający zatem odmiennemu systemowi ocen i wartości. Jeśli zapragniemy dotrzeć do sedna sprawy, zechcemy podjąć trud odnalezienia elementów współtworzących specyfikę operowej formy, dzieło Verdiego stworzy nam ku temu wyjątkową okazję. Porównując verdiowskiego *Makbeta* z pierwowzorem literackim musimy jednak nieustannie pamiętać, że mamy przed sobą dwa niezależne, estetycznie całkowicie autonomiczne dzieła - i to jest druga podstawowa konstatacja.

WIKTOR A. BRÉGY

1) Henri Fluchére, *Szekspir, dramaturg elżbietański*, tłumaczenie Violetty Komorowskiej

Aleksander Orłowski, *Spotkanie Makbeta i Banko z czarownicami*, rysunek, ok. 1802r.

Okładka wyciągu fortepianowego *Makbeta*

Ktoś twierdził, że nie znałem Szekspira, gdy komponowałem „Makbeta" - myli się zdecydowanie. Może być, że nie ująłem „Makbeta" właściwie, ale żebym miał nie znać, nie rozumieć i nie czcić Szekspira! Nie, na miły Bóg, nie! To uwielbiany przeze mnie poeta, którego mam w ręku od pierwszej młodości, którego czytam stale i wciąż od nowa.[1]

Wczytując się w Szekspira w dobrych włoskich tłumaczeniach, wyczuwał w nim Verdi poetę i głębokiego znawcę duszy ludzkiej. Wyczuwał w nim jednak przede wszystkim mistrza teatru. Szekspir stawał mu się coraz bliższy w miarę, jak i sam Verdi stawał się w coraz większym stopniu człowiekiem teatru. Trudno orzec, czy o wyborze *Makbeta* zdecydowało pragnienie *„zmierzenia się z Szekspirem"*. Chyba nie. Chodziło - być może - tylko o uzyskanie libretta opartego o dramat, którego sceniczne, właśnie sceniczne walory nie mogły budzić wątpliwości. Choć z drugiej strony, obserwując z górą pięćdziesięcioletni okres twórczej aktywności Verdiego, śledząc jego ustawiczne poszukiwanie odpowiedniego tematu i dobrego libretta (właściwie tylko to było dla niego problemem, bo już nie pisanie muzyki), stwierdzić można towarzyszącą tym zmaganiom stale i nieodmiennie tęsknotę do Szekspira. Potwierdza to korespondencja, potwierdza zwracanie się do coraz to innych dramatów Szekspirowskich, zmaganie się przez wiele lat z dostarczonym już w zasadzie na zamówienie kompozytora librettem do *Króla Leara* (ten dramat Szekspira cenił Verdi najwyżej), potwierdza wreszcie złamanie powziętej po napisaniu *Aidy* decyzji niekomponowania więcej oper właśnie dla dwóch tematów Szekspirowskich: *Otella* i *Falstaffa*.

Być może teraz, w pierwszym okresie twórczości, mimo sukcesów „patriotycznych" oper, nie wybiła jeszcze dla Verdiego godzina „zmierzenia się" już nie z samym Szekspirem, lecz nawet z tematem Szekspirowskim. A jednak postanowił podjąć - rzuconą zresztą samemu sobie - rękawicę. Skorzystał z pretekstu, że w zespole florenckiego teatru La Pergola mógł liczyć na dobrego barytona, Varesiego (bo w partii Makbeta widział barytona), i postanowił dać Florencji pierwszeństwo przed Londynem, z którego impresario Lumley na próżno molestował go o przyobiecanych *Zbójców* według tragedii Schillera. Kto wie, czy nie odegrała tu też pewnej roli chęć sięgnięcia wreszcie po niepatriotyczny temat?

(...)

Decydując się na *Makbeta*, wykazał Verdi sporo odwagi: zaprezentowanie włoskiej publiczności tragedii niepohamowanej żądzy władzy, w której wszystko było mroczne i ponure, a brakowało - i to najzupełniej! - miłości, stanowiło duże ryzyko. Opera bez wątku miłosnego z jego nieodzownymi atrybutami: miłosnym zapałem, upojeniem, zazdrością i nienawiścią, to w czasach, kiedy do niedawna jeszcze królowało bel canto, rzecz równie niesłychana, jak niepewna. Kto wie, czy nie było to ryzykiem i dla samego Verdiego, którego temperament twórczy wyżywał się najpełniej właśnie w tematyce miłosnej? Kto wie, czy na muzyce *Makbeta*, przy całym jej pięknie, szla-

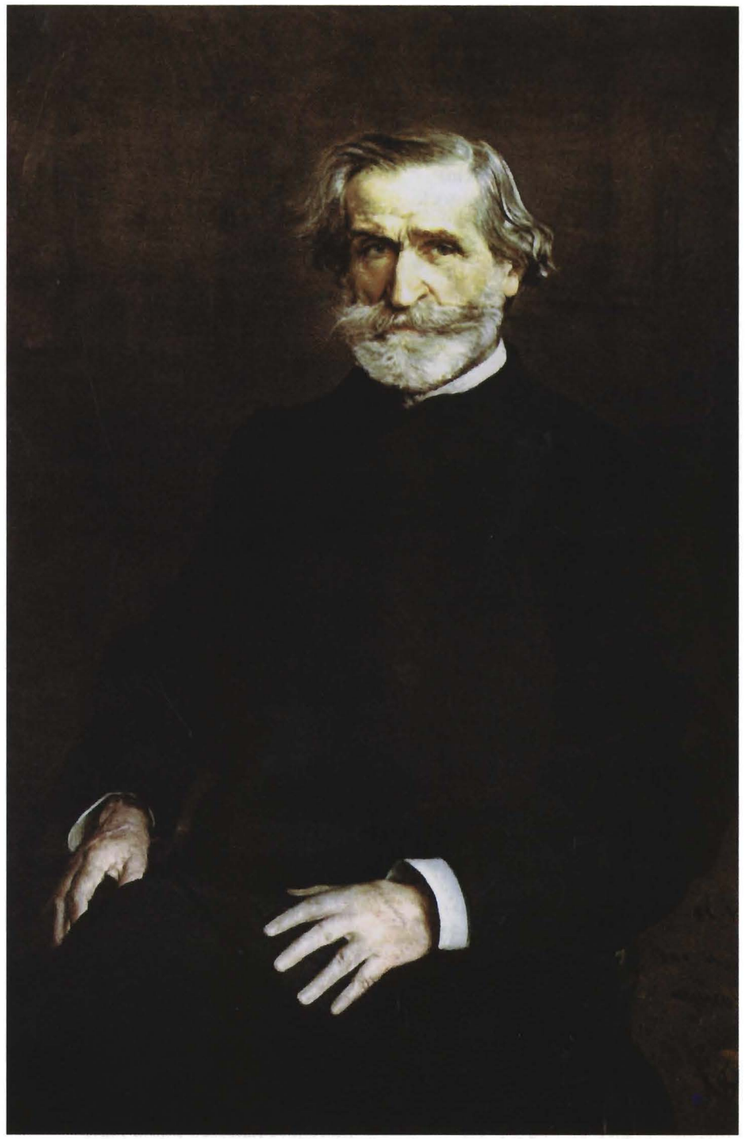
chetności stylu, śmiałości pomysłów, nie zaciążył nadmiar - powiedziałoby się - rozsądku nad uczuciem, wybuchającym przy wątkach miłosnych z nie skrępowaną siłą?

Na premierze 14 marca 1847 *Makbet* przyjęty został życzliwie. Był to jednak raczej succés d'estime obecnego na sali kompozytora, ogólnie szanowanego i lubianego. Wywołano go dwadzieścia razy. Jak łatwo można było przewidzieć, publiczność uderzona została zbyt mocno nie tyle nowością samej muzyki, ile nowością koncepcji opery. Na premierze nie brakło jednak oklasków, a Verdiemu w imieniu dyrekcji teatru wręczono nawet laurowy wieniec ze złotymi liśćmi, przy czym na każdym z nich wypisany był tytuł jednej z jego oper.
Oprócz braku intrygi miłosnej w akcji - operze brakowało niewybrednych efektów, do których zresztą przyzwyczaił swoją publiczność sam Verdi, a które - powiedzmy to otwarcie - jednały szerszych wielbicieli takim operom jak *Nabucco*, *Lombardczycy* czy *Ernani*. Mimo wszystkich swoich nowości *Makbet* nie odbiegał zbyt daleko od stylu tradycyjnej opery z jej recytatywami, ariami, kawatinami, scenami chóralnymi czy ansamblami. Verdi zdołał tylko uwolnić się tu od niektórych konwencji i schematycznych chwytów, uszlachetnić tematykę melodyczną, uzyskać daleko idącą jedność stylu, większą intymność wyrazu, wypracować staranniej partię orkiestrową. W ciągu następnych pięciu lat *Makbet* przeszedł przez wszystkie sceny włoskie i wiele obcych, nie wyłączając Warszawy.
(...)
W osiemnaście lat po florenckiej premierze, w roku 1865, doszło do wystawienia *Makbeta* w Paryżu. Verdi, który - jak sam pisał - odnajdywał w swej operze „miejsca słabe lub - co jeszcze gorsze - zupełnie bez charakteru", dokonał daleko idących przeróbek, nie zaniedbując dokomponowania nieodzownej dla Paryża sceny baletowej. Dopisał ponadto wspaniałą arię Lady Makbet na początku II aktu, duet Makbeta i Lady Makbet przy końcu III aktu, chór uchodźców szkockich oraz zmienił scenę bitwy i zakończenie opery.
Publiczność paryska, podobnie jak przed laty florencka, przyjęła *Makbeta* Verdiego jeśli nie z entuzjazmem, to w każdym razie z szacunkiem. (Tym razem kompozytora na widowni nie było).
„*Makbet* - sukces olbrzymi. Finał I aktu i toast - bisowane. Wykonanie godne podziwu, wystawienie cudowne, powszechny entuzjazm..." - donosił w pierwszym telegramie Escudier. A jednak nie był to sukces trwały i *Makbet* nigdy nie uzyskał popularności innych „kasowych" oper Verdiego.

HENRYK SWOLKIEŃ, *Verdi (fragment)*

Shirley Verrett - Lady Makbet
Piero Cappuccilli - Makbet
La Scala, 1976

1) Z listu do L.Escudiera, 28 IV 1865.



Giuseppe Verdi
Portret Giovanniego Boldiniego, 1886

Opery Giuseppe Verdiego

Oberto, hrabia San Bonifacio (Oberto, conte di San Bonifacio)
Libretto: Antonio Piazza i Temistocle Solera, Mediolan, La Scala - 1839

Dzień królowania (Un giorno di regno) albo **Rzekomy Stanisław (Il finto Stanislao),**
Libretto: Felice Romani. - Mediolan, La Scala - 1840

Nabuchodonozor (Nabucco)
Libretto: Temistocle Solera
Mediolan, La Scala - 1842

Lombardczycy na pierwszej krucjacie (I Lombardi alla prima crociata)
Libretto: Temistocle Solera
Mediolan, La Scala - 1843

Ernani
Libretto: Francesco Maria Piave (wg Wiktora Hugo)
Wenecja, La Fenice - 1844

Dwaj Foscari (I due Foscari)
Libretto: Francesco Maria Piave (wg Byrona), Rzym, Argentina - 1844

Joanna d'Arc (Giovanna d'Arco)
Libretto: Temistocle Solera (wg Schillera), Mediolan, La Scala - 1845

Alzira
Libretto: Salvatore Cammarano (wg Woltera), Neapol, San Carlo - 1845

Attyla (Attila)
Libretto: Temistocle Solera
Wenecja, La Fenice - 1846

Makbet (Macbeth)
Libretto: Francesco Maria Piave (wg Szekspira), Florencja, Pergola - 1847 nowa wersja dla Paryża, Théâtre Lyrique - 1865

Zbójcy (I masnadieri)
Libretto: Andrea Maffei (wg Schillera)
Londyn, Queen's Theatre - 1847

Jerusalem
(przeróbka *Lombardczyków* wg nowego libretta A.Royera i G.Vaëza)
Paryż, Akademia Królewska - 1847

Korsarz (Il corsaro)
Libretto: Francesco Maria Piave (wg Byrona), Triest, Grande - 1848

Bitwa pod Legnano (La battaglia di Legnano)
Libretto: Salvatore Cammarano
Rzym, Argentina - 1849

Luiza Miller (Luisa Miller)
Libretto: Salvatore Cammarano (wg *Intrygi i miłości* Schillera)
Neapol, San Carlo - 1849

Stiffelio
Libretto: Francesco Maria Piave
Triest, Grande - 1850

Rigoletto
Libretto: Francesco Maria Piave (wg *Król się bawi* Wiktora Hugo)
Wenecja, La Fenice - 1851

Trubadur (Il Trovatore)
Libretto: Salvatore Cammarano
Rzym, Apollo - 1853

Traviata (La Traviata)
Libretto: Francesco Maria Piave (wg *Damy Kameliowej* A.Dumasa-syna)
Wenecja, La Fenice - 1853

Nieszpory sycylijskie (Les Vepres siciliennes)
Libretto: Eugéne Scribe i Charles Duveyrier, Paryż, Grand Opéra - 1855

Simone Boccanegra
Libretto: Franscesco Maria Piave
Wenecja, La Fenice - 1857
nowa wersja libretta z poprawkami Arrigo Boita - Mediolan, La Scala - 1881

Aroldo (przeróbka **Stiffelia**),
Libretto: Francesco Maria Piave
Rimini, Nuovo - 1857

Bal maskowy (Un ballo in maschera)
Libretto: Antonio Somma
Rzym, Apollo - 1859

Moc przeznaczenia (La forza del destino)
Libretto: Francesco Maria Piave
Petersburg, Cesarski Teatr Włoski - 1862

Don Carlos
Libretto: Joseph Méry i Camille du Locle (wg Schillera), Paryż, Grand Opéra - 1867

Aida
Libretto: Antonio Ghislanzoni
Kair, Opera - 1871

Otello
Libretto: Arrigo Boito (wg Szekspira)
Mediolan, La Scala - 1887

Falstaff
Libretto: Arrigo Boito (wg Szekspira)
Mediolan, La Scala - 1893

Realizacje Makbeta w Polsce i na świecie (wybór)

Scena z *Makbeta*, La Scala, 1952

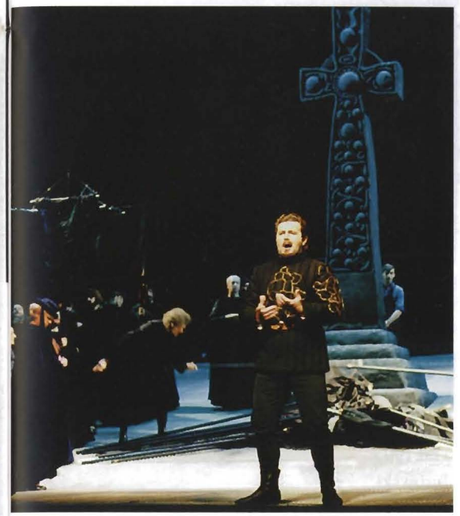
Jerzy Artysz jako Makbet, Teatr Wielki w Warszawie, 1985

1847 14 marca - *Florencja*, Teatro della Pergola, prapremiera pierwszej wersji
wykonawcy: Felice Varesi, Marianna Barbieri-Nini
1848 *Madryt*
1849 1 stycznia, *Warszawa*, Teatr Wielki, w języku polskim (przekład J.Jasińskiego)
wykonawcy: Ludwika Rywacka, 27 kwietnia - Paulina Rivoli, 15 lipca - Cecylia Mansui, dyrygent: Quattrini
Lizbona, Hawana, Malta, Wiedeń
1850 *Nowy Jork* - Metropolitan Opera, *Konstantynopol, Budapeszt, Hanower*
1851 *Wiedeń*
1852 *Sztokholm*
1854 *Buenos Aires, Petersburg*
1855 *Santiago de Chile*
1856 *Ateny, Pressburg, Graz*
1857 *Mexico*
1858 *Bukareszt*
1859 *Dublin*
1860 *Amsterdam*
1865 21 kwietnia, *Paryż*, Théâtre-Lyrique, pierwsze wykonanie nowej wersji w języku francuskim (przekład: C.Nuitter i A.Beaumont)
1872 *Sydney*
1886 *Zagrzeb*
1921 *Sztokholm*
1928 *Drezno, Zurich*
1931 *Berlin*
1932 *Rzym*
1933 *Wiedeń*
1935 *Praga*
1938 *Glyndebourne* (pierwsze wykonanie w Anglii)
wykonawcy:Valentino, Vera Schwarz, Franklin, David Lloyd, dyrygent: F.Busch
Mediolan, La Scala, wykonawcy: Jacobo, G.Cigna, Sved, T.Pasero, Parmeggiani, dyrygent: Marinuzzi
1939 *Buenos Aires*, wykonawcy: Sved, Spani, Vaghi..., dyrygent: Panizza
1947 *Edynburg*, International Festival
wykonawcy: Valentino, Grandi, Tajo, Midgley, dyrygent: Goldschmidt

Maria Callas jako Lady Makbet
Teatro alla Scala, 1952

Banko - Piotr Ikowski,
Makbet - Włodzimierz Denysenko
Państwowa Opera we Wrocławiu
1964

1949 *Zurich*
1950 *Berlin*, wykonawcy: A.Metternich, M.Mödl... dyrygent: J.Keilberth
1951 *Florencja* - Maggio Fiorentino, wykonawcy: J.Petrov, A.Varnay, I.Tajo, G.Penno... dyrygent: V.Gui
1952 *Mediolan*, La Scala, wykonawcy: Mascherini, M.Callas... dyrygent: V. de Sabata
1958 *Nowy Jork*, Metropolitan Opera, wykonawcy: L.Warren, L.Rysanek
1960 *Londyn* - Covent Garden, wykonawcy: T.Gobbi, A.Shuard
1964 27 czerwca, *Wrocław*, dyrygent: Adam Kopyciński, reżyseria: Lia Rotbaumówna, scenografia: Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka, wykonawcy: Włodzimierz Denysenko, Zofia Konrad, Piotr Ikowski, Janusz Zipser
1976 *Mediolan*, La Scala, dyrygent: C.Abbado, wykonawcy: P.Cappuccilli, S.Verrett, N.Ghiaurow
1977 *Seattle*, wykonawcy: S.Björling, G.Bumbry, dyrygent: Holt
1980 *Berlin*, dyrygent: G.Sinopoli, reżyseria: L.Ronconi, wykonawcy: R.Bruson, O.Stapp, V. van Halem, V.Luchetti
1981 *Londyn*, Covent Garden, dyrygent: R.Muti, reżyseria: E.Moshinsky, wykonawcy: R.Bruson, R.Scotto, R.Lloyd, N.Shicoff
Ravenna, dyrygent: B.Rigacci, reżyseria: G.Zennaro, wykonawcy: R.Bruson, O.Stapp
Parma, Teatro Regio, dyrygent: M.Veltri, reżyseria: L.Damiani, wykonawcy: R.Bruson, G.Dimitrowa, L.Roni, V.Luchetti
1982 *Verona*, wykonawcy: R.Bruson, G.Dimitrowa, Tinsley, Veronelli
1983 *Berlin*, Deutsche Oper, dyrygent: G.Sinopoli, wykonawcy: R.Bruson, M.Zampieri...
1984 *Salzburg*, Festspiele, dyrygent: R.Chailly, reżyseria: P.Faggioni, wykonawcy: P.Cappuccilli, G.Dimitrowa. N.Ghiaurow, L.Lima, T.Ichihara
1985 *Monachium*, Bayerische Staatsoper, dyrygent: R.Muti, reżyseria: Roberto De Simone, wykonawcy: R.Bruson, E.Connell, J.H.Rootering, V.Luchetti
Mediolan, La Scala, dyrygent: C.Abbado, reżyseria: G.Strehler, wykonawcy: P.Cappuccilli, G.Dimitrowa, N.Ghiaurow, P.Dvorsky
Santiago de Chile, dyrygent: N.Rescigno, reżyseria: P.L.Samaritani, wykonawcy: G.Boyagian, S.Sass, F.Federici, R.Mettre
***Warszawa*. Teatr Wielki,**
dyrygent: Andrzej Straszyński, reżyseria: Marek Grzesiński, dekoracje: Wiesław Olko, kostiumy: Irena Biegańska



Joanna Cortés jako Lady Makbet
Teatr Wielki w Warszawie, 1992

Stanisław Kowalski jako Makduf
Teatr Wielki w Warszawie, 1985

Projekt dekoracji Barbary Kędzierskiej

wykonawcy: Jerzy Artysz, Krystyna Szostek-Radkowa, Czesław Gałka, Stanisław Kowalski
1986 *Melbourne*, The Australian Opera
Melbourne Victorian Arts Center - premiera 25.04.1986
Sydney Opera House - premiera 14.08.1986
kierownictwo muzyczne: Carlo Felice Cillario, reżyseria: John Copley, wykonawcy: John Shav, Rita Hunter, Clifford Grant, Alberto Remedios
1988 ***Gdańsk*, Opera Bałtycka - premiera 29.10.1988**
kierownictwo muzyczne: Janusz Przybylski,
reżyseria: Kari Vilenius, scenografia: Marian Kołodziej
wykonawcy: Andrzej Kijewski, Barbara Sanejko, Kazimierz Sergiel, Marek Kalisz
Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein - premiera 16.11.1988
kierownictwo muzyczne: Hans Wallat, reżyseria: Günter Krämer, wykonawcy: Frederick Burchinal, Gabriele Schnaut, Harry Peeters, Janos B.Nagy
1989 *Bratysława*, Slovenske Narodne Divadlo - premiera 18.05.1989
kierownictwo muzyczne: Dušan Štefanek,
reżyseria: Julius Gyermek,
wykonawcy: František Caban, Magdalena Blahušiakova, Sergiej Kopček, Jozef Ábel
1993 *Neapol*, Teatro San Carlo - premiera 25.02.1993
kierownictwo muzyczne: Gustav Kuhn, reżyseria: Glauco Mauri,

Renato Bruson jako Makbet
Deutsche Oper, 1983

Wiesław Bednarek - Makbet
Robert Dymowski - Zbir
Teatr Wielki w Warszawie, 1985

wykonawcy: Paolo Coni, Rosalind Plowright, Carlo Colombara, Ignacio Encinas

1995 *Bolonia*, Teatro Comunale - premiera 28.01.1995
kierownictwo muzyczne: Gary Bertini, reżyseria: Luca Ronconi,
wykonawcy: Paolo Gavanelli, Deborah Voigt, Carlo Colombara, Keith Olsen
Stuttgart, Staatstheater - premiera 28.01.1995
kierownictwo muzyczne: Gabriele Ferro,
reżyseria: Ruth Berghaus

1997 *Monaco*, Opera Monte Carlo - premiera 29.01.1997
kierownictwo muzyczne: Lucas Karytinos,
reżyseria: Vincenzo Grisostomi,
wykonawcy: Renato Bruson, Maria Guleghina, Giacomo Prestia, Paul Charles Clarke
Monachium, Bayerische Staatsoper - premiera 27.02.1997
kierownictwo muzyczne: Mark Elder, reżyseria: Hary Kupfer,
Hamburg, Staatsoper - premiera 7.09.1997
kierownictwo muzyczne: Ingo Metzmacher,
reżyseria: Steven Pimlott,
wykonawcy: Franz Grundheber, Dolora Zajick, Paata Burchuladze, Walter Fraccaro
Berlin, Komische Oper - premiera 7.09.1997
kierownictwo muzyczne: Vladimir Jurowski,
reżyseria: Christine Mielitz,
wykonawcy: David Wakeham, Vlatka Orsanic, Arutjun Kotchinian, Frank von Aken
Londyn - Covent Garden - premiera 27.06.1997
(wykonanie koncertowe w ramach Festiwalu Verdiowskiego)
kierownictwo muzyczne: Edward Downes,
wykonawcy: Anthony Michaels-Moore, Georgina Lukacs, Roberto Scandiuzzi, Robin Leggate
Karlsruhe, Badisches Staatstheater - premiera 18.10.1997
kierownictwo muzyczne: Kazushi Ono, reżyseria: Thomas Schulte-Michels,
wykonawcy: Valeri Alexiejev, Ines Salazar, Konstantin Gorny, Marco Berti
Mediolan, Teatro alla Scala - premiera 7.12.1997
kierownictwo muzyczne: Riccardo Muti,
reżyseria: Graham Vick,
wykonawcy: Renato Bruson, Maria Guleghina, Carlo Colombara, Roberto Alagna

Zofia Konrad - Lady Makbet,
Włodzimierz Denysenko - Makbet
Państwowa Opera we Wrocławiu
1964

Jerzy Artysz - Makbet,
Krystyna Szostek-Radkowa - Lady Makbet
Teatr Wielki w Warszawie, 1985

1998 *Kolonia*, Staatsoper - premiera 5.04.1998
kierownictwo muzyczne: Greame Jenkins, reżyseria: Robert Carsen,
wykonawcy: Alan Titus, Iano Tamar, Franz-Josef Selig, Alexej Stieblianko

1999 *Paryż*, Opera Bastille - premiera 3.02.1999
kierownictwo muzyczne: Gary Bertini,
reżyseria: Phillida Lloyd,
wykonawcy: Jean-Philippe Lafont, Maria Guleghina, Carlo Colombara, Franco Farina
Wiedeń, Staatsoper - premiera 30.03.1999
kierownictwo muzyczne: Simone Young,
reżyseria: Peter Wood,
wykonawcy: Leo Nucci, Eliane Coelho, Eglis Silins, Keith Ikaia-Purdy

Soliści są wymieniani w kolejności: Makbet, Lady Makbet, Banko, Makduf.

Lata 1985 - 1999 opracował Adam Czopek

Wokół Makbeta Szekspira

Szekspir

Everything and nothing[1]

William Szekspir

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

Dwadzieścia lat przetrwał w tej skromnej halucynacji, lecz pewnego dnia ogarnął go przesyt i wstręt na myśl, że był tyloma królami ginącymi od szpady, tyloma kochankami, którzy schodzą się, rozchodzą, melodyjnie konają. Tego samego dnia postanowił sprzedać swój teatr. Nim minął tydzień, wrócił do rodzinnego miasteczka, gdzie odnalazł drzewa i rzekę dzieciństwa i nie połączył ich z tymi, które zdobne w mitologiczne aluzje i łacińskie zwroty wysławiła jego muza. Musiał być kimś, stał się więc człowiekiem interesu, który wycofał się po zrobieniu majątku i obecnie zajmuje się

pożyczaniem pieniędzy, procesami i umiarkowaną lichwą. W tym charakterze podyktował oschły testament, z którego świadomie wykluczył wszystko, co zatrącało o patos czy też literaturę. Odwiedzali go czasem londyńscy przyjaciele, dla których powracał do roli poety.
Historia dodaje, że przed czy po śmierci, czując obecność Boga, powiedział: „Ja, który nadaremnie byłem tyloma ludźmi, chcę być jednym i sobą". Głos Boga odpowiedział mu z wichru: „Mnie także nie ma. Wyśniłem świat, tak jak ty wyśniłeś twoje dzieło, mój Szekspirze, a pośród rozlicznych kształtów moich snów byłeś i ty, który, tak jak ja, jesteś wieloma i nikim".

JORGE LUIS BORGES, *Twórca*
przełożyły: Zofia Chądzyńska, Krystyna Rodowska-Wiesiołowska

1) Wszystko i nic

Scena z *Makbeta*
Państwowa Opera we Wrocławiu, 1964

Heptarchia anglosaska.
Mapa współczesna.

Z historii Szkocji

Królestwo Piktów i Szkotów

W epoce najazdów Wikingów rozpoczął się proces powstawania jednolitego państwa szkockiego.[1] Co prawda, kontakty między Piktami i Szkotami istniały już wcześniej i nieraz dochodziło do unii personalnych, czy to w wyniku wojen czy też mariaży. (...) W 834r. król Szkotów Alpin prowadził wojnę z Piktami i poległ w jednej z bitew. Jego syn i sukcesor, Kenneth, kilka lat później zapoczątkował zjednoczenie obu narodów. Być może nastąpiło ono na drodze pokojowej, a niebagatelną rolę mogło odegrać zagrożenie ze strony Wikingów. (...) W każdym bądź razie, powszechnie przyjmuje się, że około 843r. król Szkotów Kenneth mac Alpin objął tron południowych Piktów. (...)

Jako Kenneth I (843 - 859) rozpoczyna on pierwszą dynastię królów szkockich. Władca ten próbował wypraw zbrojnych na południe, ale nie udało mu się podporządkować wszystkich północnych Piktów. Następcą Kennetha I na tronie zjednoczonego królestwa Piktów i Szkotów został w 859r. jego brat Donald (859 - 863), po którym władali kolejno dwaj synowie Kennetha I, Konstantyn I (863 - 877) i Aed (877 - 878).

Należy zarazem podkreślić, że to nowe królestwo, rozpościerające się między Zatoką Moray, a linią Clyde-Forth, jest określane przez kronikarzy średniowiecznych początkowo terminem Pictavia, a od panowania Donalda II (889 - 900) jako Alba (piktyjskie Albyn). Nazwa „Szkocja" weszła w użycie nieco później; jeszcze w XI w. autorzy łacińscy, gdy piszą Scotia, mają na myśli Irlandię, a miano „Szkot" utrzymywało się prawie przez całe wieki średnie jako synonim Irlandczyka. Bojowy okrzyk *Albannaich! (Albańczycy!)* przetrwał w armii królestwa szkockiego przez kilka wieków.

Pierwsi następcy Kennetha I tytułowani są przez kronikarzy jeszcze jako „królowie Piktów", dopiero Donald II (889 - 900) został określony jako ri Alban, czyli „król Alby". (...)

W X w. wyróżniającym sie władcą Alby był Konstantyn II (900 - 943). Odpierał on dość skutecznie najazdy duńskich Wikingów i przez pewien czas kontrolował znaczne obszary południowej Szkocji. W tym okresie pojawiło się jednak nowe zagrożenie ze strony anglosaskiego królestwa Wessex, które (podporządkowawszy sobie inne królestwa na wyspie) stworzyło podstawy dla przyszłego państwa angielskiego. Po ustąpieniu najazdów Wikingów, przez kilka stuleci dzieje Szkocji zdominowane będą przez jej stosunki z tym potężnym południowym sąsiadem.

Za panowania Malcolma II (1005 - 1034) królestwo Alba poszerzyło swe granice na południu poprzez przyłączenie północnych rejonów królestwa Northumbrii[2], określanych później mianem Lothian. (...) Znacznym osiągnięciem Malcolma II było też podporządkowanie, głównie poprzez mariaże, północnej Szkocji, której udzielni

Mapa Anglii, ok. 1250r.
British Museum, Londyn

panowie (Norwegowie lub sprzymierzeni z nimi rodzimi książęta) stanowili jeszcze w następnych stuleciach poważny problem dla władzy centralnej. Gdy w 1018r. tamtejszy król zmarł nie pozostawiwszy po sobie potomka, Malcolm II osadził na tronie swego wnuka Duncana.

Przyjęło się uważać, że właśnie Duncan I (1034 - 1040) zakończył ów dość długi proces jednoczenia państwa szkockiego. Aby utorować mu drogę do tronu Alby, jego dziadek zgładził dwóch wnuków Kennetha III (997 - 1005), kładąc tym samym kres pierwszej szkockiej dynastii wywodzącej się od Alpina. Gdy Duncan I zasiadał na tronie w Scone, jego królestwo rozciągało się już od rzeki Tweed do Zatoki Moray. Tak więc, władał on państwem większym niż którykolwiek z jego poprzedników. Warto też zauważyć, że południowa granica jego królestwa niewiele odbiegała od dzisiejszej linii rozgraniczającej Szkocję i Anglię. Panowanie Duncana I było jednak krótkie: objął tron w 33 roku życia, a w sześć lat później został zabity. Pozostawił po sobie dwóch synów: Malcolma i Donalda. (...)

Jak widać na przykładzie Malcolma II i Duncana I, proces jednoczenia państwa szkockiego obfitował w liczne konflikty wewnętrzne. Zasada primogenitury nie miała jeszcze wtedy pełnego zastosowania. Sukcesję regulowało zwyczajowe prawo tanistry, zgodnie z którym władza mogła przejść na jednego z najbliższych potomków panującego. (...)

System ten wydaje nam się dziś całkiem racjonalny, wówczas jednak prowadził często do krwawych sporów. Toteż dla ich zażegnania panujący wyznaczał zazwyczaj swego następcę. Tak też właśnie postąpił Malcolm II, który - chcąc ułatwić swemu wnukowi przejęcie tronu - uśmiercił jego potencjalnych konkurentów. Praktyki te nie były jednak, na ogół, skuteczne. Dość powiedzieć, że z czternastu królów Alby panujących w latach 943 - 1097 dziesięciu zostało zamordowanych. Dopiero pod koniec XI wieku zaczęła utrwalać się zasada primogenitury, zgodnie z którą prawo do tronu posiada najstarszy (i pełnoprawny) syn władcy.

Ponieważ osoba Duncana I i sprawa przejęcia po nim tronu jest powszechnie znana w wersji podanej przez W.Szekspira, ten fragment dziejów Szkocji wymaga pełniejszego omówienia. Genialny dramaturg niezbyt bowiem wiernie przedstawił fakty historyczne.

Urodzony ok. 1005r. Makbet był, podobnie jak Duncan I, wnukiem (po kądzieli) Malcolma II, a jego żona Gruoch - wnuczką Kennetha III. Za panowania Duncana I władał on północną prowincją Moray jako jej mormaer (piktyjski odpowiednik późniejszego hrabiego). Ponieważ Malcolm II miał jedynie trzy córki, otwierało to drogę do sporów sukcesyjnych. Jak wiadomo, wybrał on na swego dziedzica syna swej najstarszej córki Bethoc, która poślubiła Crinana, świeckiego opata Dunkeld. Gdy Duncan I postanowił podporządkować sobie swego kuzyna Thorfinna (wnuk Malcolma II i syn Sigurda, pana Orkad), który sprawował udzielną władzę w Caithness, poniósł porażkę.

Mapa Anglii, ok. 1250r.
British Museum, Londyn

Makbet wykorzystał tę sytuację i 14 sierpnia 1040 r. pokonał go w bitwie pod Elgin. Nie ma jednak pewności, że Duncan poniósł śmierć z ręki samego Makbeta. W każdym bądź razie, dla tego ostatniego droga do tronu szkockiego stała teraz otworem. Synowie Duncana I udali się na wygnanie. 7-letni Donald wysłany został na Hebrydy, gdzie wychowywał się w atmosferze kultury gaelickiej, 9-letniego Malcolma przewieziono natomiast do Northumbrii (...).

W 1045r. król Makbet (1040 - 1057) zabił Crinana, ojca Duncana. (...) W 1054 r. Siward z Northumbrii, zachęcany przez Edwarda Wyznawcę[3] i w asyście 23-letniego wówczas Malcolma, ruszył na północ; 27 lipca pokonał on Makbeta w bitwie niedaleko Scona. Ten ostatni, pomimo porażki, zachował jeszcze tron, choć zmuszony został do wycofania się na północ. Trzy lata później, 15 sierpnia 1057 r., zginął jednak w kolejnej bitwie z Northumbryjczykami w Lumphanan (w okolicach dzisiejszego Aberdeen).

Charakterystyczne, że po jego śmierci obwołano królem nie któregoś z synów Duncana I, ale pasierba Makbeta o imieniu Lulach (1057 - 1058), syna Gruoch z jej pierwszego małżeństwa. W marcu następnego roku poległ on jednak w bitwie z Malcolmem. Dopiero wtedy syn Duncana I został królem. Jako Malcolm III (1058 - 1093) panował on przez 35 lat, a jego małżeństwo z angielską księżniczką Małgorzatą (1046 - 1093), zawarte w 1069 r., doprowadziło do zasadniczego zwrotu w polityce wewnętrznej. Od tego czasu Szkocja, a ściślej jej nizinna część (Lowlands) zaczyna tracić coraz bardziej swe cechy celtyckie i wkracza na drogą feudalizmu wzorowanego na normańskiej już wtedy Anglii.

STEFAN ZABIEGAJLIK, *Zarys historii Szkocji do końca XVIII w.*

1) Tereny dzisiejszej Szkocji zamieszkiwały cztery główne grupy etniczne: krańce północne i północno-wschodnie zajmowali Piktowie, część środkową i zachodnią Szkoci, część południową Brytowie, zaś południowo-wschodnią Anglowie.
2) Nazwa królestwa, utworzonego przez Anglów.
3) Król anglosaski.

Makbet

Kim jest ten człowiek,
co tak broczy krwią?
(Makbet)

Helena Modrzejewska - Lady Makbet
Teatr Miejski w Krakowie, 1891r.

(...) Historia w *Makbecie* jest nieprzejrzysta jak koszmar. I jak w koszmarze wszyscy się w nią zapadają. Mechanizm puszcza się w ruch, potem można zostać przez niego zdruzgotanym. Przez koszmar brnie się i podchodzi on do gardła.
Mówi MAKBET:

Jestem pogrążony
We krwi tak głęboko, że gdybym nawet
Teraz zatrzymał się, to powrót byłby
Tak samo trudny jak brnięcie dalej.

Historia w *Makbecie* jest lepka i gęsta jak breja i krew. Po prologu z trzema wiedźmami - właściwa akcja *Makbeta* zaczyna się od słów Dunkana:

Kim jest ten człowiek, co tak broczy krwią?

Unurzani we krwi są tutaj wszyscy: mordercy i ofiary.
(...) Krew w Makbecie nie jest tylko przenośnią, jest materialna i fizyczna, wypływa z ciał pomordowanych. Osiada na rękach i twarzach, na sztyletach i mieczach.
Mówi LADY MAKBET:

Kilka kropel wody
Oczyści nas z plamy tego czynu.
Jakże on wtedy będzie lekkim!

Ale ta krew nie da się zmyć ani z rąk, ani z twarzy, ani ze sztyletów. *Makbet* zaczyna się i kończy rzezią. Krwi jest coraz więcej. Wszyscy w niej broczą. Zalewa scenę. Bez obrazu świata zalanego krwią teatralna inscenizacja *Makbeta* będzie zawsze fałszywa.
(...) Pisano, że *Makbet* jest tragedią ambicji, i pisano, że *Makbet* jest tragedią strachu. To nieprawda. W *Makbecie* jest tylko jeden temat, mono-temat. Tym tematem jest morderstwo. Historia zostaje zredukowana do swej najprostszej formy, do jednego obrazu i jedynego podziału: tych, którzy zabijają, i tych, którzy są zabijani.
Ambicja jest tutaj zamiarem morderstwa i planem morderstwa. Strach jest pamięcią o morderstwach, które były, i lękiem przed koniecznością nowej zbrodni. Wielkim morderstwem, prawdziwym morderstwem, morderstwem, od którego zaczyna się historia, jest zamordowanie króla. Potem już trzeba zabijać. Tak długo, aż ten, który zabijał, sam zostanie zabity. Nowym królem będzie ten, który zabił króla. (...) Ogromny walec historii puszczony został w ruch i miażdży po kolei wszystkich. Ale w *Makbecie* ten ciąg morderstw nie jest logiką mechanizmu, ma w sobie coś z przerażającego rozrastania się sennego koszmaru.
MAKBET

Czy bardzo późno? Jaka pora nocy?

LADY MAKBET

Noc sama nie wie, czy jest jeszcze nocą,
Czy już porankiem.

Halina Mikołajska - Lady Makbet
Jan Świderski - Makbet
Teatr Dramatyczny w Warszawie
1960

Większość scen dzieje się w nocy. Są wszystkie godziny nocy: późny wieczór, północ i blady świt. Noc jest tutaj ciągle obecna, przypominana i przywoływana nieustannie i natrętnie...
(...) Jest to noc, z której wygnano sen. W żadnej z tragedii Szekspira nie mówi się tyle o śnie. Makbet zamordował sen. Makbet nie może już zasnąć. W całej Szkocji nie może już nikt zasnąć. Nie ma już snu, są tylko koszmary.

A gdy w śnie bydlęcym legną jak w śmierci...

(...) Nie ma tragizmu bez świadomości. (...) Makbet ma świadomość koszmaru. W tym świecie, gdzie morderstwo narzuca się jako los, mus i wewnętrzna konieczność, istnieje tylko jedno marzenie: marzenie o morderstwie, które przerwie ciąg morderstw, które będzie wyjściem z koszmaru i wyzwoleniem. Od samego morderstwa gorsza bowiem jest myśl o morderstwie, które ciąży, którego trzeba dokonać, od którego nie sposób uciec.

Mówi MAKBET:

Jeżeli to się skończy, gdy się stanie -
Niechaj się stanie szybko. Gdyby zbrodnia
Ta mogła nie mieć następstw. (...)
Gdyby ten czyn mógł być
Sam w sobie wszystkim i końcem wszystkiego -
Tu, na tym brzegu, po tej stronie życia -
O przyszłe życie nie dbam.

(...) Makbet zabił, żeby zrównać się ze światem, w którym zabójstwo istnieje i zabójstwo jest możliwe. Makbet zabił nie tylko po to, żeby zostać królem. Makbet zabił, żeby potwierdzić samego siebie. Wybrał między Makbetem, który lęka się zabić, a Makbetem, który zabił. Ale Makbet, który zabił, jest już innym Makbetem. Już wie nie tylko, że można zabić, już wie, że zabijać się musi.
(...) Zbrodnia jest sprawą ludzką. Morderstwo jest sprawą ludzką. Co może człowiek? To nietzscheańskie pytanie postawione jest po raz pierwszy w *Makbecie*.
LADY MAKBET

Boisz się w czynie swoim być tym samym,
Kim w pożądaniach jesteś? (...)

MAKBET

Błagam cię, przestań. Gotów jestem zrobić
Wszystko, co może człowiek. Kto chce więcej,
Nie jest człowiekiem.

LADY MAKBET

Kim więc była bestia,
Która ten zamiar odkryła przede mną?

Ta rozmowa jest przed zabójstwem Dunkana. Po zabójstwie Makbet będzie już wiedział. Człowiek nie tylko może zabić. Człowiekiem jest ten, który zabija. Tylko ten. Tak jak zwierzę, które się łasi i szczeka, jest psem.
(...) To jest jeden z kresów doświadczenia, do jakiego dochodzi Makbet. Pierwsze dno. Można je nazywać doświadczeniem oświęcimskim. Przekroczony został pewien próg, potem wszystko jest łatwe. „Wszystko zabawką", "all is but toys". Ale jest to tylko część prawdy o Makbecie. Makbet zabił króla, bo nie mógł zgodzić się na Makbeta, który lęka się zabić króla. Ale Makbet, który zabił, nie może zgodzić się na Makbeta, który

zabił. Makbet zabił, żeby wyjść z koszmaru, żeby go zakończyć. Ale koszmarem jest właśnie konieczność morderstwa. Koszmarnością koszmaru jest właśnie to, że nie ma końca. „Straszna jest tylko taka noc, po której nie wstaje dzień". Noc, w którą zapada się Makbet, jest coraz głębsza. Makbet zamordował ze strachu i dalej morduje ze strachu. To jest druga część prawdy o Makbecie, ale to także nie jest jeszcze cała prawda. Makbet od pierwszych scen określa siebie przez negację; jest dla siebie tym, który nie jest; nie jest tym, który jest. Jest zanurzony w świecie jak w nicości, jest tylko tym, kim mógłby być. Makbet tylko wybiera siebie, ale po każdym z tych wyborów jest sam dla siebie coraz bardziej obcy i coraz bardziej przerażający. „Wszystko, co jest w nim, złorzeczy samemu sobie, że jest w nim".

(...) W złym śnie jednocześnie jesteśmy sobą i nie jesteśmy sobą; nie możemy zgodzić się na siebie, bo przyjąć siebie - znaczyłoby przyjąć rzeczywistość koszmaru, przyjąć, że poza koszmarem nie ma nic, że po nocy nie wstaje dzień.

Mówi Makbet po zamordowaniu Dunkana:

Lepiej mi było nigdy nie znać siebie niż znać czyn mój.

Makbet przeżywa pozorność własnej egzystencji, ponieważ nie chce uznać, że świat, w którym żyje, jest nieodwołalny. Ten świat jest dla niego koszmarem.

(...) Makbet marzy o świecie, w którym nie będzie już morderstw i wszystkie morderstwa zostaną zapomniane, w którym umarli raz na zawsze zostaną zagrzebani w ziemi i wszystko zacznie się od nowa. Makbet marzy o końcu koszmaru i coraz głębiej zapada się w koszmar. Makbet marzy o świecie bez zbrodni i coraz bardziej pogrąża się w zbrodnię. Ostatnią nadzieją Makbeta jest, że umarli nie wstaną.

LADY MAKBET

Natura dała im życie w dzierżawę,
A nie na wieczność.

MAKBET

Prawda, są śmiertelni.
Więc bądź wesoła.

Ale umarli wstają. Pojawienie się na uczcie ducha zamordowanego Banka należy do najbardziej zastanawiających scen w Makbecie. Ducha Banka dostrzega tylko Makbet. Nikt poza nim. Komentatorzy widzą w tej scenie ucieleśnienie strachu i przerażenia Makbeta. Ducha nie ma; duch jest przywidzeniem. Ale Szekspirowski *Makbet* nie jest dramatem psychologicznym z drugiej połowy XIX wieku. Makbet marzył o morderstwie ostatnim, o morderstwie, które będzie końcem morderstw. Teraz już wie: takiego morderstwa nie ma. I to jest trzecie i ostatnie z doświadczeń Makbeta. Umarli wracają.

(..) Makbet - wielokrotny morderca, Makbet - unurzany we krwi - nie mógł pogodzić się ze światem, w którym istnieje morderstwo. Na tym, być może, polega ponura wielkość tej postaci i prawdziwy tragizm historii Makbeta. Makbet długo nie chciał przyjąć rzeczywistości i nieodwołalności koszmaru, nie mógł pogodzić się z własną rolą. Odczuwał ją jako cudzą. Teraz już wie wszystko. Wie, że z koszmaru nie ma ucieczki, że jest losem i dolą ludzką albo - mówiąc językiem bardziej współczesnym - sytuacją człowieka. Innej nie ma.

Jak przywiązany łańcuchem do pala,
Nie mogę uciec. Niby niedźwiedź w cyrku
Muszę do końca walczyć na arenie.

Zofia Kucówna - Lady Makbet
Teatr Narodowy w Warszawie, 1984
fot: R.Dudley

Zofia Kucówna - Lady Makbet,
Wojciech Pszoniak - Makbet
Teatr Narodowy w Warszawie, 1984
fot: R.Dudley

Makbet przed pierwszą zbrodnią, Makbet, zanim zamordował Dunkana, wierzył, że śmierć może przyjść za wcześnie lub za późno.

Gdybym był umarł godzinę przed tym wypadkiem,
Zamknąłbym był piękny okres żywota.

Teraz Makbet już wie, że śmierć niczego nie zmienia, że nie może niczego zmienić, że jest równie absurdalna jak życie. Ani mniej, ani więcej. Makbet po raz pierwszy się nie boi.

Już zapomniałem, jak smakuje strach.

Nie ma się już czego bać. Może się nareszcie zgodzić na siebie, bo zrozumiał, że każdy wybór jest absurdalny - albo raczej - że nie ma żadnego wyboru.

Gaśnij, świeco.
Życie jest tylko wędrującym cieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada - powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą i nic nie znaczącą.

W pierwszych scenach tragedii mowa jest o tanie Kawdoru, który zdradził Dunkana i stanął po stronie króla Norwegii. Po zdławieniu buntu został schwytany i skazany na śmierć.

Nie było
Nic w jego życiu tak doskonałego
Jak pożegnanie ze światem. Umierał
Jak ktoś, co sobie dobrze wystudiował
Tę scenę. Cisnął najdroższy skarb życia,
Jakby to była fraszka bez znaczenia.

Tan Kawdoru nie występuje w *Makbecie*. Wiemy o nim tylko, że zdradził i że został stracony. Dlaczego jego śmierć zostaje tak gwałtownie wybita, tak dokładnie opisana? Po co była potrzebna Szekspirowi? Szekspir nie myli się w swoich ekspozycjach. Śmierć Kawdora, która otwiera dramat, jest konieczna. Będzie porównana ze śmiercią Makbeta. Śmierć tana Kawdoru jest senecjańska i stoicka, jest w niej zimna obojętność. Wobec zagłady Kawdor ratuje to, co można jeszcze uratować: gest i godność. Dla Makbeta gesty nie mają znaczenia, on nie wierzy w ludzką godność. Makbet przeszedł przez wszystkie doświadczenia do końca. Została mu tylko pogarda. Rozsypało się pojęcie człowieka i nie zostało nic. W zakończeniu *Makbeta*, podobnie jak w zakończeniu *Trilusa i Kresydy*, jak w końcu *Króla Leara*, nie ma katharsis. Samobójstwo jest protestem albo przyznaniem się do winy. Makbet nie czuje się winny i nie ma przeciwko czemu protestować. Może tylko przed własną śmiercią pociągnąć w nicość jak najwięcej żywych. Jest to ostatni wniosek z absurdalności świata. Makbet nie może jeszcze wysadzić świata w powietrze. Ale może aż do końca mordować.

Czemu grać miałbym rzymskiego szaleńca
I od własnego ginąć miecza? Póki
Widzę tu żywych - ich będę zabijać.

JAN KOTT, *Makbet albo zarażeni śmiercią (fragmenty)*

Zofia Kucówna - Lady Makbet,
Wojciech Pszoniak - Makbet
Teatr Narodowy w Warszawie, 1984
fot: R.Dudley

Lady Makbet

(...) Nie ma w świecie *Makbeta* żadnego luzu, nie ma miłości ani przyjaźni, nie ma nawet pożądania. Albo raczej pożądanie jest także zatrute myślą o morderstwie. Między Makbetem i Lady Makbet jest wiele spraw ciemnych. Każda z wielkich postaci Szekspirowskich ma wiele den. Szekspir nigdy nie jest jednoznaczny. Tutaj, w tym związku, który nie ma dzieci albo którego dzieci umarły, mężczyzną jest ona. Żąda od Makbeta dokonania morderstwa jako potwierdzenia męskości, niemal jako miłosnego aktu. We wszystkich odezwach Lady Makbet powraca ten sam temat - obsesja:

Od tej chwili
Będę tak samo myśleć o twojej miłości, (...)
Gdy chciałeś zrobić to - byłeś mężczyzną prawdziwym.

Między tymi dwojgiem jest zaczadzenie seksualne i wielka erotyczna klęska.
(...) *Makbet* jest może najgłębszą psychologicznie tragedią Szekspira. Ale sam Makbet nie jest charakterem. Nie jest charakterem przynajmniej w tym znaczeniu, w jakim charakter pojmował wiek XIX. Takim charakterem jest Lady Makbet. Wszystko jest w niej wypalone prócz żądzy władzy. Płonie dalej, pusta. Mści się za swoją klęskę kochanki i matki. Lady Makbet nie ma wyobraźni. Dlatego od początku zgadza się na siebie. I potem nie może uciec od siebie.

JAN KOTT, *Makbet albo zarażeni śmiercią (fragmenty)*

(...) Element nadprzyrodzony, który jak wydawałoby się na początku, wywodzi się z czystej konwencji - i mógłby również nadawać się do interpretacji symbolicznej - obejmuje władzę nad dramatem z chwilą, kiedy pojawia się Lady Makbet - nikną wówczas groteskowe rekwizyty (łachmany, szpetota i zarost czarownic) fantastyka przechodzi płaszczyznę ściśle pozaludzką. Lady Makbet przemawia bez ogródek i natychmiast rozpoczyna rządy nad przyszłością. Głosem władczyni rzuca proroctwa, jak gdyby losowi rzucała kości, sycząca od wzgardy kładzie kres niedomówieniom i z każdym kolejnym słowem wspina się po stopniach ascezy zła. Posępna inwokacja do duchów, „karmicieli zabójczych myśli", akt strzelisty z prośbą o okrucieństwo, apel do kobiety, by przeobraziła się w drapieżną bestię, apostrofa do nocy wspomagającej zbrodnię - oto etapy tego oczyszczenia na odwrót. Słowa działają tu jak zaklęcia czarnej magii - wypowiadane z absolutną jasnością umysłu. Lady Makbet eliminuje wszystko, co mogłoby odebrać złu swoistą szkodliwość; bez nienawiści, złorzeczeń, bez jakichkolwiek innych pobudek, wyjąwszy miraż złotego kręgu korony, wykuwa w sobie pancerz, dzięki któremu, z wyrachowaniem dopuszczając się gwałtów, będzie nieczuła, głucha na wszelkie prośby o litość.
(...) Pędząc bez opamiętania Makbet wpada w tryby maszyny piekielnej - zanim dokona wyboru i zanim utraci poczucie (nie utraci go zresztą nigdy) dwoistości świata, która nigdy nie przestanie mu być systemem odniesień ratując go przed nostalgią i trwogą. (...) W świadomości Makbeta jednak anioł z demonem walczą nadal. Scena siódma, piękny poemat „metafizyczny", rozpoczyna się niezdecydowaną grą abstrakcyj, wśród których Makbet przeprowadza spekulację myślową, biorąc za przedmiot kłopotliwą ideę sprawiedliwości i kary (...), a kończy się konkretną wizją, w której autor transponuje pewną formę nadwrażliwości. Tocząca się walka między ucieleśnionymi formami dobra i zła kończy się projekcją - o cechach majaku - uczucia litości. Zarówno w łańcuchu pojęć, jak obrazów występuje (...) pewna niedbała zdobność, gmatwanina idei i metafor (...), na koniec identyfikacja litości z jej przedmiotem, dokonana pod gorączkową presją pracującego umysłu - wszystko to nadaje tekstowi niepospolitą siłę uderzenia:

A potem - Dunkan tak skromnie piastował
Swą godność, tak był nieskalanie czystym
W pełnieniu swego wielkiego urzędu,
Że cnoty jego, jak anioły nieba,
Piorunującym głosem świadczyć będą
Przeciw wyrodnym sprawcom jego śmierci,
I litość, jako nowo narodzone,
Nagie niemowlę lub cherub siedzący
Na niewidzialnych, powietrznych rumakach,
Wiać będzie w oczy każdemu okropny
Obraz tej zbrodni, aż łzy wiatr zaleją.

Zwyciężają chwilowo wpędzające w gnuśność siły dobra, namiętna retoryka uwydatnia bowiem potworność przygotowywanego czynu. Sytuację odwraca niezłomna i tężejąca coraz bardziej wola Lady Makbet. Pada, zniszczony brutalnie, ostatni szaniec litości - czuły i wrażliwy zakątek serca, który długo nie chciał skapitulować. Magiczne zaklęcia Lady Makbet dały rezultat. Okrutniejsza od Klitajmestry, spokojniejsza od Medei, utraciła ostatnią kroplę "mleka dobroci", zamieniwszy je w żółć - a groza jej zimnych zapewnień:

Byłam karmicielką
I wiem, jak to jest słodko kochać dziecię,
Które się karmi; byłabym mu jednak
Wyrwała była pierś z ust nadstawionych,
Które się do mnie tkliwie uśmiechały,
I roztrzaskała czaszkę, gdybym była
Zobowiązała się do tego czynu,
Jak ty do tego.

przekracza wszystko, co mogłaby zrodzić imaginacja wielkich okrutnic znanych z historii dramatu. Agresywny realizm wskrzeszonej przeszłości brzmi tutaj straszliwym echem, ów zaś efekt potęguje język poetycki, który osiąga taki stopień precyzji, a dzięki gradowi spółgłosek i kadencji wiersza taką ostrość, że każde słowo rani do żywego. Makbet wołając z podziwem:

Ródź mi samych chłopców!

składa broń, pełen rezygnacji. Lady Makbet nie tylko przełamała w nim ostatnie skrupuły - wzniosła się na wyżyny czystego zła, skąd żadna bohaterka tragedii nie zdoła jej usunąć.

HENRI FLUCHÈRE, *Szekspir, dramaturg elżbietański*
Tłumaczenie Violetta Komorowska

Krystyna Janda - Lady Makbet
Janusz Gajos - Makbet
Teatr Powszechny w Warszawie
1996

Czarownice

(...) W *Makbecie* Czarownice prorokują, że Makbet zostanie królem. Gdyby wysłuchał ich tak, jak Grek słuchałby wyroczni, potrafiłby spokojnie siedzieć i czekać, aż to się nieuchronnie dopełni. Ale on przyjmuje to jako obietnicę, z którą musi współdziałać i która w konsekwencji przynosi jego upadek, jest więc usprawiedliwione takie stawianie sprawy, że Makbet nie powinien ich słuchać, dzięki czemu nie zostałby królem, a one okazałyby się tym, czym w istocie były, kłamliwymi głosami. (...)

W żadnym momencie greckiej tragedii Edyp nie stoi wobec takiego wyboru, żebyśmy mogli powiedzieć, że wybrał źle. Jeśli na przykład przyjmie radę Tejrezjasza i zaniecha badania, kim jest zbrodniarz będący przyczyną zarazy, to zaraza będzie dalej trwała. Makbet zaś nie tylko dokonuje kolejno złych wyborów, których nie powinien był dokonać, lecz trzeba także powiedzieć, że chociaż przeszłość wywiera tu coraz silniejszą presję na teraźniejszość, w żadnym momencie podejmowanie takich wyborów nie staje się koniecznością; jakkolwiek trudne na przykład byłoby po zamordowaniu Dunkana wybranie skruchy i powstrzymanie się od zamordowania Banka, było to jednak możliwe.

HUGH AUDEN, *Makbet i Edyp*

Parki
ze zbiorów British Museum, Londyn

(...) Termin „czarownica" (ang. Witch) pojawia się w *Makbecie* tylko w oddzielających kwestie, „nagłówkowych" nazwach postaci. W tekście głównym Szekspir konsekwentnie używa innego, bogatszego treściowo określenia „Weird Sisters", czyli - w przekładzie Macieja Słomczyńskiego - Siostry Rządzące Losem. Wyjątkowo Makbet po przybyciu do jaskini raz jeden nazywa je Wiedźmami (ang. Hags). Wygląd zewnętrzny napotkanych istot opisuje Banko. Są wychudzone, dziwacznie odziane, wydają się być

Leszek Herdegen - Makbet,
Irena Szramowska,
Maria Nowotarska,
Krystyna Królówna - Czarownice
Teatr im. Słowackiego w Krakowie
1966

kobietami, ale mają brody. Ten ostatni szczegół podkreśla nadnaturalność Czarownic, przynależność do innego niż ludzki świata. O tym samym dobitnie świadczą ich możliwości. Potrafią znikać, latać na sicie i zamieniać się w zwierzęta („szczur bez ogona"). Szkodzą ludziom: czarami uśmiercają świnie, posługują się wiatrami, wywołując burze morskie. Przede wszystkim zaś za pomocą magicznych praktyk (zaklęcia, „diabelska zupa") przepowiadają przyszłość - dwuznacznie i zwodniczo. Ich moc nie jest jednak nieograniczona, podlegają Hekate i jeszcze potężniejszym władcom. Mogą nękać żeglarza, ale nie są w stanie zatopić statku. Wyraźna dwoistość Czarownic, łączących mroczną powagę prorokiń-kusicielek ze swawolną, diabelską złośliwością odzwierciedla złożoność wykorzystanego przez Szekspira materiału.

Liczne dzieła literatury starożytnej, zawierające opisy czarownic i magii, znane już średniowiecznym uczonym, szerzej udostępnione zostały w epoce humanizmu. Pisarze zyskali nowe wątki, a równocześnie - o czym warto pamiętać - umocniła się powszechna wiarygodność świata demonicznego, wsparta dodatkowymi, szacownymi argumentami. Od czasów średniowiecza popularnością cieszyła się między innymi epopeja rzymskiego autora Lukana, zatytułowana *Pharsalia*. Spośród wielu praktyk występującej tam

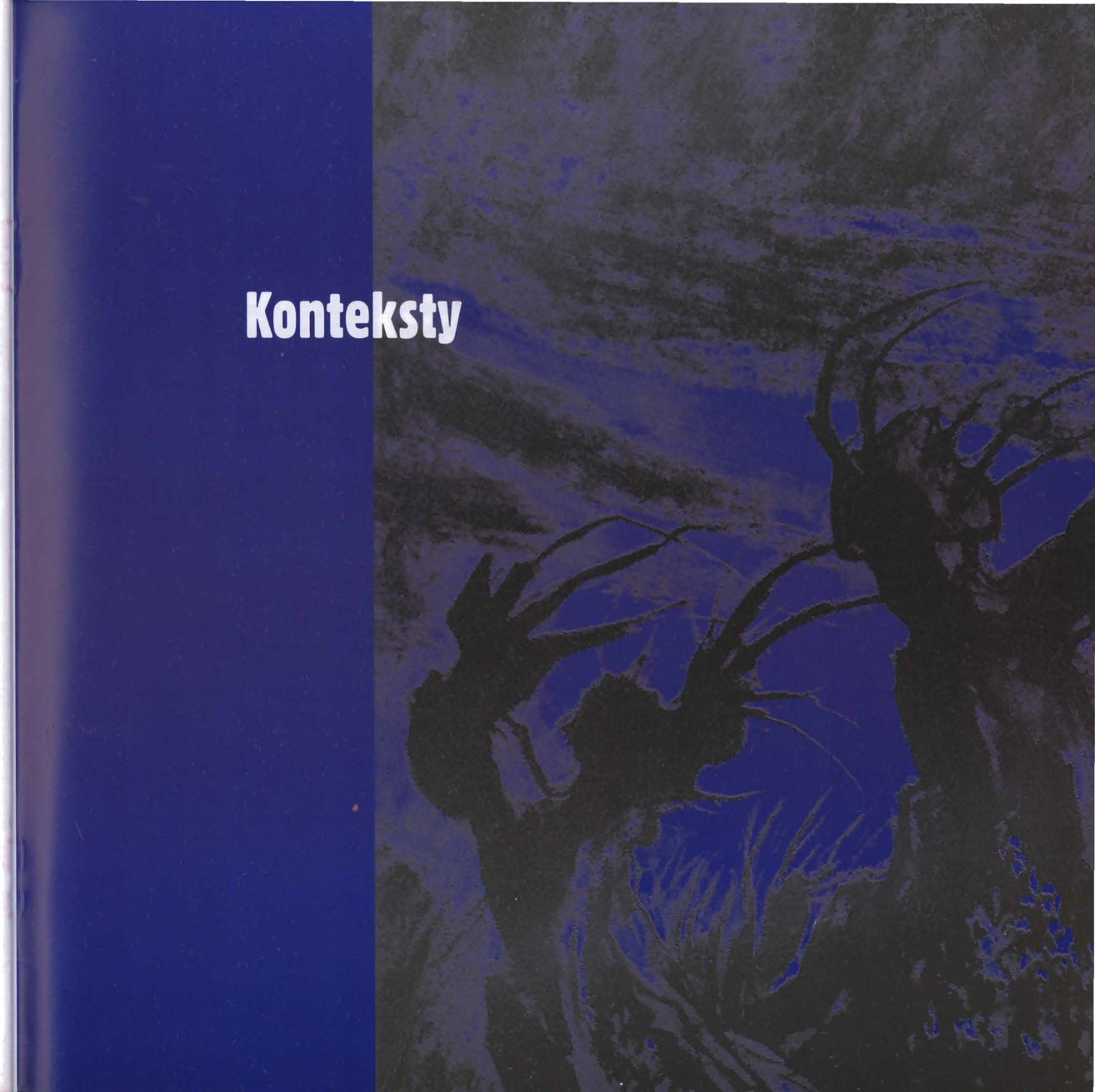
czarownicy Erictho zwraca uwagę wywoływanie potężnych duchów w celu przepowiadania przyszłości. Oczywiście nie ma pewności, czy Szekspir czytał ten właśnie utwór, mógł natomiast znać motyw, funkcjonujący w literackim obiegu. Bardziej chyba bezpośrednie źródło inspiracji odnajdujemy w tragedii Seneki *Medea*. Jej bohaterka przygotowuje truciznę, mieszając - jak Czarownice z *Makbeta* - niesamowite składniki: trujące zioła, jad wężów, serce puchacza, wnętrzności wyrwane żywemu puszczykowi i inne. Modli się przy tym do Hekate, opiekunki złych mocy. Natomiast miano „Sióstr Rządzących Losem", zaczerpnięte przez Szekspira z Kronik Holinsheda[1], wiąże się ze starożytnością jako odległe echo mitu o trzech władających ludzkim losem siostrach - boginiach, zwanych Parkami.

Holinshed użył wobec kusicielek Makbeta innego, z odmiennej tradycji wywodzącego się określenia „nimfy lub wieszczki". (...) Rozpowszechniona w średniowiecznej Anglii wiara w istnienie specjalnej kategorii istot, nazywanych właśnie elfami lub wieszczkami, początek swój wzięła w mitologii Celtów, pierwotnych mieszkańców Wysp Brytyjskich. Początkowo elfy uchodziły za trzeci, obok ludzi i aniołów, gatunek rozumny, zwykle przyjazny, pełen dostojeństwa i splendoru. W takiej postaci przedstawił je Szekspir w *Śnie nocy letniej*, a w naszych czasach wskrzesił w swych powieściach Tolkien. W XVI wieku zaczęto oceniać elfy coraz mniej przychylnie, by w epoce elżbietańskiej ostatecznie uznać je za diabły przebywające na ziemi. Pogląd ten, poparty autorytetem króla Jakuba I, autora rozprawy *Demonologie* (1597), stał się niemal obowiązujący. Protektor aktorów, jeden z pierwszych widzów *Makbeta* pisał wyraźnie: „diabłów obcujących na ziemi można podzielić na cztery różne rodzaje (...), czwartym jest ten rodzaj duchów, który pospolicie nazywają wieszczkami". Można więc sądzić, że dla zebranej w *The Globe* publiczności demoniczna natura szekspirowskich wiedźm była równie oczywista, jak dla Banka. Tym bardziej, że czarownice stanowiły wówczas nie zjawisko mitologiczno - literackie, lecz realnie odczuwane zagrożenie.

Obawa przed kobietami rzekomo zaprzedanymi diabłu i w jego służbie szkodzącymi ludziom, wiązana dziś zwykle ze średniowieczem, w rzeczywistości spotęgowała się dopiero w epoce renesansu. Pierwsza fala ogólnoeuropejskiego polowania na czarownice przypada na lata 1486 - 1520, druga, w latach 1574 - 1621, niemal pokrywa się z datami życia mistrza ze Stratfordu. W Anglii prześladowania wzmogły się za panowania Elżbiety I, Szekspir zatem musiał sporo wiedzieć na ich temat. W ludowych opowieściach i obficie wydawanych „uczonych" księgach obciążano nieszczęsne kobiety winą za wszelkie rzeczywiste i urojone zło. Szczególne zdolności (np. lot na sicie) i złośliwe szkody wyrządzane przez Czarownice z *Makbeta* pochodzą z tego właśnie źródła. Uważano też, że szatan może za pośrednictwem swych ziemskich sług przepowiadać przyszłość, czasem nawet zgodnie z prawdą, ale zawsze w celu omamienia i zgubienia człowieka. Toteż czarownice nazywano niekiedy „niewiastami przynoszącymi zły los".

JAROSŁAW KOMOROWSKI, *Makbet Williama Shakespeare'a*

1) Raphael Holinshed: „Kroniki Anglii, Szkocji i Irlandii", wydane w roku 1577. Z tych to „Kronik" Szekspir zaczerpnął historię Makbeta. (red.)



Konteksty

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Wola mocy

Przeciw skrusze. - Nie lubię tego rodzaju tchórzostwa wobec własnego czynu; nie należy odstępować samego siebie pod nawałą niespodziewanej hańby i utrapienia. Krańcowa duma jest tam raczej na miejscu. Ostatecznie, cóż to pomoże! Żaden czyn przez to, iż się za niego żałuje, nie staje się niepopełnionym; nie staje się nim również i przez to, że został „przebaczony", lub „przebłagany". Trzeba by być teologiem, żeby wierzyć w moc, która gładzi winy; my immoraliści wolimy nie wierzyć w „winę". My jesteśmy za tym, że każdy postępek jest w zasadzie identycznym co do wartości - również, że postępki, które zwracają się przeciw nam samym, właśnie przez to, ekonomicznie biorąc, mogą być jeszcze pożytecznymi, ogólnie pożądanymi postępkami. - W poszczególnym wypadku przyznamy, że mógł był nam być łatwo oszczędzonym - tylko okoliczności sprzyjające zachęciły nas do niego. Któż z nas, zachęcony przez okoliczności sprzyjające nie byłby przeszedł już całej skali przestępstw? Przeto nigdy nie należy mówić: „tego a tego nie powinieneś był uczynić", lecz zawsze tylko: „jakże to dziwne, że nie uczyniłem tego już sto razy!" - Ostatecznie najmniejsza ilość postępków to postępki typowe i rzeczywiście streszczające daną osobę; a zważywszy, jak mało osobistego zawiera się w przeważnej ilości ludzi, rzadko kiedy jakiś człowiek zostaje scharakteryzowany przez czyn pojedynczy. Czyn, wynikający z okoliczności, czyn tylko naskórkowy, występujący odruchowo jako skutek podniety; zanim głąb naszej istoty została tym dotknięta, zanim zostanie o to zapytana. Gniew, napaść, pchnięcie nożem; cóż w tym jest z osobistości! - Czyn przynosi z sobą często pewien rodzaj osłupiałego wzroku i niewoli; tak iż sprawca czynu jest przez wspomnienie tegoż jakby zaklęty i sam czuje się jeszcze tylko częścią przynależną. To umysłowe zakłócenie, pewną formę zahipnotyzowania należy przede wszystkim zwalczać; pojedynczy czyn, niechaj będzie jaki chce, jest przecież w porównaniu ze wszystkim, co się czyni, równy zeru i może być pominięty w rachunku a mimo to rachunek nie będzie fałszywy. Niesłuszny interes, jaki społeczeństwo mieć może w tym, by całą naszą egzystencję sprawdzać w jednym tylko kierunku, jak gdyby zamiarem jego było wysuwać naprzód jakiś czyn pojedynczy, nie powinien zarażać sprawcy czynu, niestety dzieje się to prawie stale. Pochodzi to stąd, że po każdym czynie z niezwykłymi następstwami następuje zakłócenie umysłowe: obojętna, czy te następstwa są dobre, czy złe. Proszę przyjrzeć się zakochanemu, który otrzymał obietnicę; poecie, którego oklaskują w teatrze; nie różnią się oni, co się tyczy torpor intellectualis, w niczym od anarchisty, któremu znienacka robią rewizję w mieszkaniu. Istnieją postępki, które są nas niegodne: postępki, które, wzięte jako typowe, zepchnęłyby nas do najniższego gatunku. Tutaj należy unikać tylko jednego błędu, żeby nie uważać ich za typowe. Istnieje też odwrotny rodzaj postępków, których my nie jesteśmy godni: wyjątki, zrodzone ze szczególnej pełni szczęścia i zdrowia, przypływy naszych fal najwyższych, które burza, przypadek jeszcze raz tak wysoko wydęły: takie postępki i „dzieła" również nie są typowe. Artysty nigdy nie powinno się mierzyć miarą jego dzieła.

Przekład: S.Frycz, K.Drzewiecki

Fiodor Dostojewski

Zbrodnia i kara

Scena z *Makbeta* w La Scali, 1952

Raskolnikow obudził się cały w potach, z mokrymi włosami, zziajany. Uniósł się przerażony.

- Bogu dzięki, że to tylko sen! - rzekł siadając pod drzewem i głęboko zaczerpując powietrza. - Ale co to jest? Może początek gorączki? Taki ohydny sen!

Ciało miał jak pobite, w duszy zamęt i mrok. Oparł łokcie na kolanach i obydwiema rękoma ujął głowę.

- Boże! - zawołał - czyż ja naprawdę, rzeczywiście wezmę siekierę, zacznę walić po głowie, zmiażdżę jej czaszkę... będę ślizgał się w lepkiej, ciepłej krwi, wyłamywał zamek, kradł, dygotał? Czyż będę się ukrywał, cały zalany krwią... z siekierą?... Jezus Maria, czyżby? - mówiąc to drżał jak liść.

- Ale o czym ja bredzę! - ciągnął dalej, kładąc się znowu i jak gdyby w głębokim zdumieniu. - Wiedziałem przecie, że temu nie podołam, więc czemużem dotychczas siebie dręczył? Przecie już wczoraj, wczoraj, kiedym szedł robić tę... próbę, przecie już wczoraj zrozumiałem w pełni, że nie sprostam... Więc dlaczego teraz?... Czemu dotychczas miałem wątpliwości? Przecie już wczoraj zstępując ze schodów powiedziałem sobie, że to podłe, plugawe, nikczemne, nikczemne... Przecie sama myśl o tym na jawie przyprawiła mnie o mdłości i przejęła grozą...

Nie, nie podołam, nie podołam! Choćby nawet nie było najmniejszej wątpliwości w tej całej rachubie, choćby to wszystko, com sobie przez ten miesiąc umyślił, było jasne jak dzień i bezbłędne jak arytmetyka. Jezu! Toż ja i tak się nie zdecyduję! Przecie nie zniosę, nie zniosę!... Więc czemu, czemu dotychczas...

Wstał, rozejrzał się w osłupieniu, jakby się dziwił temu nawet, że tu przyszedł, i ruszył ku mostowi T-mu. Był blady, oczy go paliły, czuł słabość we wszystkich członkach, ale zaczął jakby lżej oddychać. Miał wrażenie, że zrzucił z siebie to okropne brzemię, które go gniotło od tak dawna, i na duszy zrobiło mu się nagle lekko i spokojnie. „Boże! - modlił się - ukaż mi moją drogę, a ja się wyrzeknę tego przeklętego ... marzenia".

Przekład: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski

André Malraux

Dola człowiecza

- Pierwsza kobieta, z którą spałeś, była prostytutką oczywiście? - zapytał łagodnie Gisors.
- Jestem Chińczykiem - odparł Czen z urazą.
„Nie" - pomyślał Gisors. Poza dziedziną seksualną Czen na pewno nie był Chińczykiem. Na przykładzie emigrantów ze wszystkich ktrajów, których połykał Szanghaj, Gisors przekonywał się nieraz, jak człowiek oddziela się od swego narodu na sposób również narodowy, ale Czen nie należał już do narodu chińskiego nawet ze względu na sposób, w jaki go porzucił: wolność całkowita oddawała go też całkowicie na pastwę myśli.
- Co czułeś potem? - spytał Gisors.
Czen zacisnął palce.
- Dumę.
- Że jesteś mężczyzną?
- Że nie jestem kobietą.
Nie było już w jego głosie urazy, tylko silna pogarda.
- Zdaje się, chciał pan powiedzieć, że powinienem czuć się... odseparowany?
Gisors nie kwapił się z odpowiedzią.
- Tak. Straszliwie. I miał pan rację, że mówił o kobietach. Może pogardza się tym, kogo się zabija. Ale nie tak silnie jak innymi.
Gisors wysilał się, nie był pewien, czy dobrze go rozumie.
- Tymi, którzy nie zabijają?
- Tymi, którzy nie zabijają: prawiczki!
Znów zaczął chodzić po pokoju. Ostatnie słowo padło jak zrzucony ciężar i nastało milczenie; Gisors już zaczął odczuwać, ku zasmuceniu, skutki tej separacji, o której mówił Czen. Ale zastanawiał się, czy nie było w Czenie jakiejś cząstki komedianctwa lub co najmniej rozlubowania. Daleki był od niewiedzy, że tego rodzaju komedie mogą zawierać coś śmiertelnego. Przypomniał sobie nagle, że Czen miał wstręt do polowania.
- Czy nie mierziła cię krew?
- Owszem. Ale nie tylko mierziła.
Nagle odwrócił się i wlepił spojrzenie w feniksa, jakby zatapiał je w oczach Gisorsa.
- Więc co? Z kobietami wiadomo, co robić, kiedy chcą cię zatrzymać przy sobie; żyje się z nimi. A co ze śmiercią?
Z jeszcze większą dozą goryczy, nie spuszczając z oczu feniksa:
- Łączyć się ze śmiercią?
Umysł Gisorsa przechylał się do każdego, z kimkolwiek rozmawiał, każdemu śpieszył z pomocą; do Czena zaś miał szczególną słabość. Ale już widział jasno: współdziałanie z bojówką nie wystarczało Czenowi, terror zaczął go fascynować.

Przekład: Adam Ważyk

Wiedźmy oczekują Makbeta
Państwowa Opera we Wrocławiu, 1963

Juliusz Słowacki

Balladyna

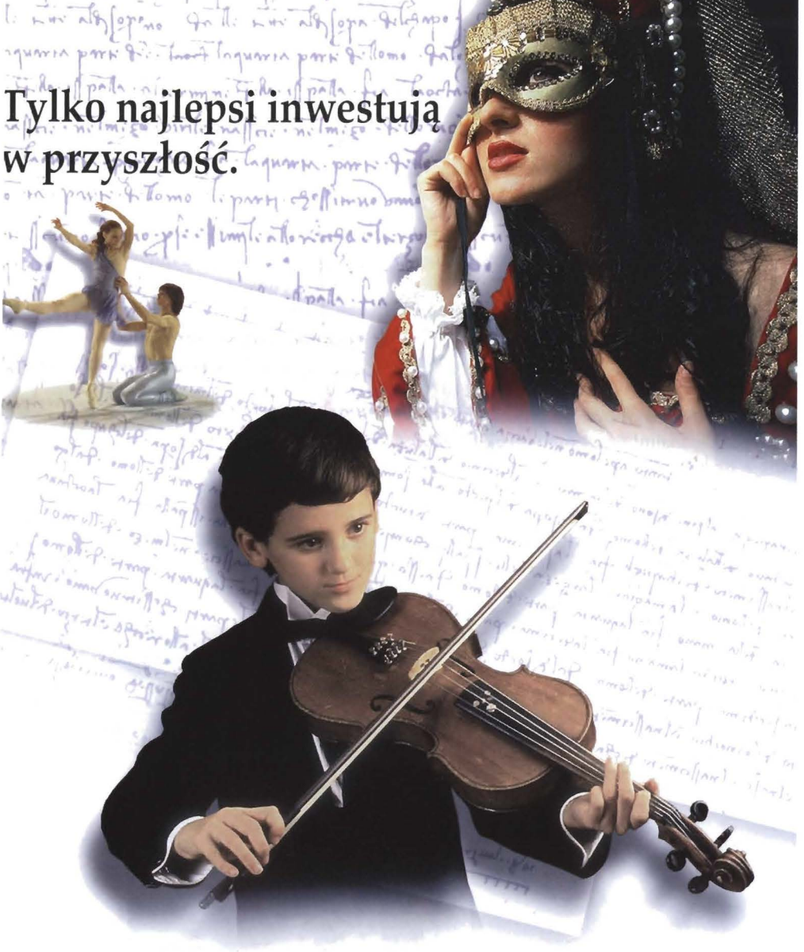
PUSTELNIK
Zdrowo mi wyglądasz.
Pokaż zranione miejsce.
BALLADYNA
Starcze!
PUSTELNIK
Lekarz
Powinien widzieć...
BALLADYNA
Czy ty mi przyrzekasz
Wyleczyć?
PUSTELNIK
Pokaż tę ranę!
BALLADYNA
Na czole.
Patrz! ha... co?
PUSTELNIK
Niby miesiąc w mglistym kole
Krwi... twoja rana... czerwona
i sina.
Powiedz mi, jaka, jaka
straszna wina
Przyczyną?
BALLADYNA
Żadna.
PUSTELNIK
Lekarz musi wiedzieć
Wprzód, nim wyleczy.
BALLADYNA
Czerwona malina
Splamiła czoło.

Balladyna, akt II

BALLADYNA
Odwagi!... nic się gorszego
nie stanie.
Słyszałam echa grobowych
rozwalin,
Ujrzę, czy więcej prócz słów
co wyrzucą
Wzruszone groby. - Malin!
dajcie malin!
Pokazuje się cień biały Aliny z dzbankiem malin na głowie.
Czułam cię dawno w powietrzu
- a teraz
Widzę. - Jak błyszczą oczy
twoje? Biała!
Ja się nie lękam - widzisz -
ale ty się
Nie zbliżaj do mnie...
PIERWSZY ZE SZLACHTY
O czym ona gada?
BALLADYNA
Mów ze mną przez stół.
- Niech mi jaki człowiek
Da rękę - ja się boję -
PIERWSZY ZE SZLACHTY
Czy słyszycie,
Jak ząb jej dzwoni o ząb
z przerażenia?
BALLADYNA
Idź... potępiona - odnieś,
skąd przyniosłaś
Ten dzbanek pełny czegoś,
co się rusza,
Jak to, co w grobie.
Czy powieszonego
Na zamku wieży przed latami
trupa
Cień padł do sali i stoi na nogach
Nie oddychając? - O! precz...
widmo białe
Zarżniętej - *Cień znika.*

Balladyna, akt IV

Daniel Chodowiecki
ilustracja do *Makbeta*
miedzioryt, 1778



Tylko najlepsi wspierają kulturę.

BANK PEKAO SA

Wszelkie informacje w Internecie: http://www.pekao.com.pl
oraz infolinia 0-800-32-32-32 - połączenie na koszt Banku.

Firma
H. SKRZYDLEWSKA
Łódź, ul.Dziewiarska 14
Tel. 72-33-33
Fax 72-30-25

Kwiatowe ogrody przez cały rok

KWIACIARNIE FIRMOWE

Ul. Lodowa 78, tel. 49-24-94 (godz. 7-19)
Ul. Piotrkowska 194, tel. 36-26-16 (7-22)
Ul. Lodowa 80 (9-17)
Ul. Przybyszewskiego 102 (7-20)
Ul. Przybyszewskiego 108 (9-20)
Ul. Przybyszewskiego 325 (8-18)
Ul. Zakładowa 50, bl. 102, tel. 70-88-62 (7-20)
Ul. Szczecińska 100 (7-19)
Ul. Zgierska 141, tel. 57-16-34 (7-20)
Ul. Północna 42, (7-19)
Ul. Dziewiarska 14, tel. 72-33-33 (7-20)
Ul. Pabianicka (Rondo Lotników Lwowskich)- (8-19)
Al.Przyjaźni (przy ul. Elsnera), tel. 73-70-00 (7-20)

PRACUJEMY SIEDEM DNI W TYGODNIU

Zapraszamy

JESTEŚ W DOBRYCH RĘKACH

Życie lubi płatać figle, na które często nie jesteś przygotowany. Wtedy najważniejsza jest pomoc kogoś, komu możesz zaufać. Kogoś, kto dzięki wieloletniemu doświadczeniu skutecznie rozwiąże Twoje problemy. Ubezpieczając się w Warcie, możesz mieć pewność, że jesteś w dobrych rękach.

TOWARZYSTWO UBEZPIECZEŃ i REASEKURACJI S.A.
WARTA
ROK ZAŁOŻENIA 1920

ODDZIAŁ W ŁODZI
ul. Piotrkowska 99
tel. 633-16-04, fax 636-78-10

Polskie Linie Lotnicze LOT
życzą Państwu
udanego wieczoru

POLSKIE LINIE LOTNICZE
Liczy się tylko doskonałość LOT

Informacja tel. 952, 953. INTERNET:http://www.lot.com

Hotel Grand

Uwielbiam czar minionej epoki,
a Hotel Grand właśnie to zapewnia
– napisał jeden z gości w Księdze Pamiątkowej Hotelu

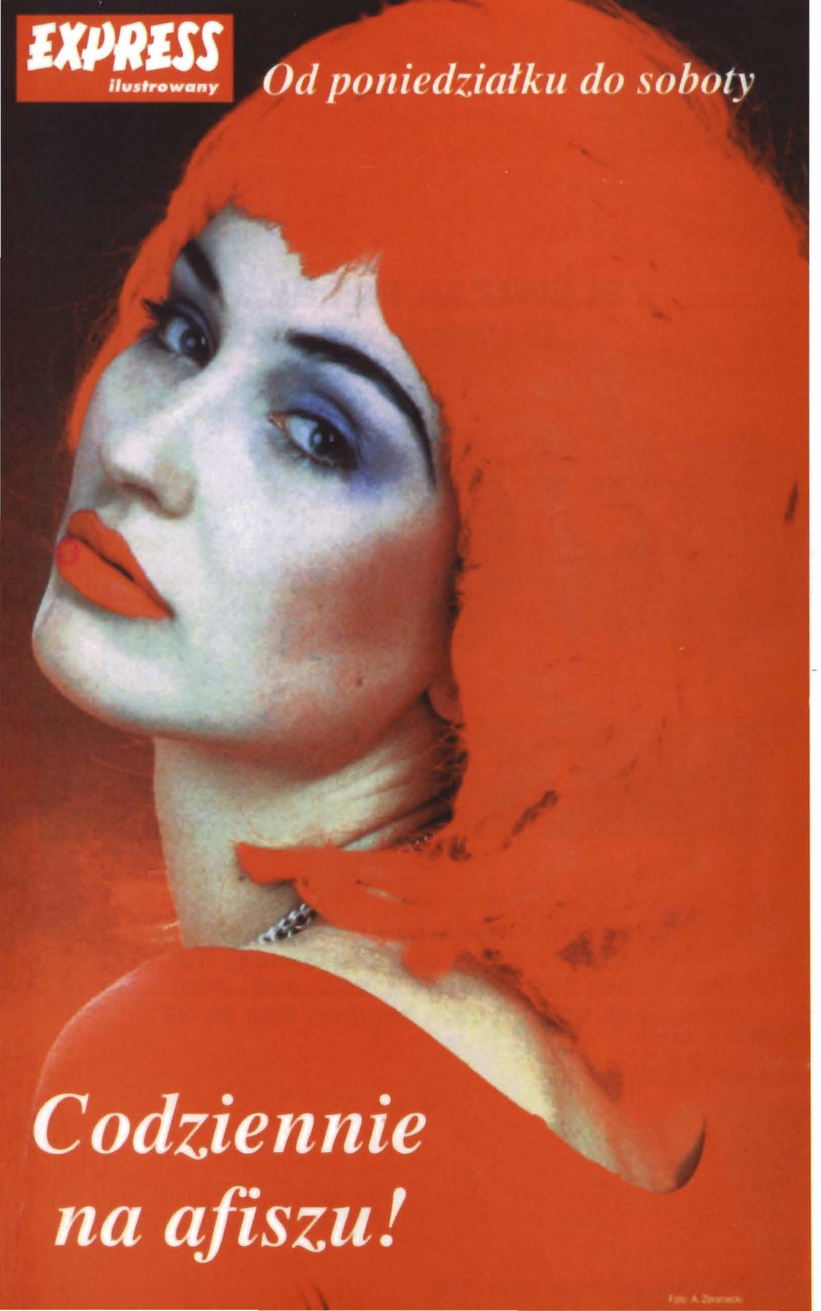
„ORBIS" S.A. Oddział Hotel „Grand"
90-102 Łódź, ul. Piotrkowska 72, tel. (48 42) 633 99 20, fax (48 42) 633 78 76

TELEWIZJA POLSKA S.A.
Oddział w Łodzi

TVP

ŁÓDŹ

Dział Reklamy i Marketingu
90-117 Łódź, ul. Narutowicza 13
tel: 359 (297, 272, 266, 295, 360)
tel: 632 72 03, • tel./fax: 632 48 77



Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Sezon 1999/2000

Premiera 25 września 1999r.

Bibliografia:

Henryk Swolkień	*Verdi*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1968
Jorge Luis Borges	*Twórca*, Czytelnik, Warszawa, 1974
Stefan Zabiegajlik	*Zarys historii Szkocji do końca XVIII w.*, Gdańsk, 1993
Jan Kott	*Szkice o Szekspirze,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1961
Henri Fluchére	*Szekspir, dramaturg elżbietański,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1965
Janusz Komorowski	*„Makbet" Williama Szekspira,* Warszawa, 1989
Friedrich Wilhelm Nietzsche	*Wyrazy europejskiego dekadentyzmu,* Wydawnictwo Sternik, 1996
Fiodor Dostojewski	*Zbrodnia i kara,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1978
André Malreaux	*Dola człowiecza,* Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972
Juliusz Słowacki	*Utwory wybrane,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970

W programie wykorzystano projekty dekoracji i kostiumów Barbary Kędzierskiej.

Ilustracje pochodzą z następujących źródeł:

	Verdi, Henschelverlag Berlin, 1980
Stanisław Helsztyński	Shakespeare, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1974
Andrzej Ryszkiewicz i Jan Dąbrowski	Szekspir w plastyce polskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965
Lia Rotbaumówna	Opera i jej kształt sceniczny, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969
Arthur Cotterell	Ilustrowana encyklopedia mitów i legend świata
Tadeusz Manteuffel	Historia powszechna. Średniowiecze.
Ivan Kupčik	Alte Landkarte (ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego)
Leo Bagrow, R.A.Skelton	Meister der Kartografie (ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego)
Diana Paskuta-Włodek	Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893 - 1993
	Archiwum Państwowej Opery we Wrocławiu
	Archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie
	Archiwum Teatru Narodowego w Warszawie

Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi
Projekt graficzny programu	Krzysztof Tyczkowski
Opracowanie programu	Agnieszka Smuga
Przygotowanie do druku	MediaLab Łódź
Druk	Polydruk