TEATR WIELKI
W ŁODZI

GIUSEPPE VERDI

MAKBET

Jest jeden, otaczający nas,
rzeczywisty świat zewnętrzny;
światów wewnętrznych – równie
realnych jak tamten – jest tyle,
ile doznających jednostek.

Bolesław Józef Gawecki

TEATR WIELKI W ŁODZI
pl. Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (42) 633 99 60
fax (42) 631 95 52
e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl
http://www.teatr-wielki.lodz.pl

Kasa biletowa: tel. (42) 633 77 77
Biuro Obsługi Widzów: tel. (42) 633 31 86

TEATR WIELKI W ŁODZI – INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

dyrektor naczelny
Wojciech Skupieński

dyrektor artystyczny
Tadeusz Kozłowski

TEATR WIELKI W ŁODZI

Giuseppe Verdi

MAKBET

(Macbeth)

opera w czterech aktach

libretto – Francesco Maria Piave
według Williama Szekspira

prapremiera – 14 marca 1847 roku, Teatro della Pergola we Florencji
premiera drugiej wersji – 21 kwietnia 1865 roku, Théâtre Lyrique w Paryżu
premiera – 5 lutego 2005 roku, Teatr Wielki w Łodzi

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

Koprodukcja Teatru Wielkiego w Łodzi i Supierz Artist Management

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne **Tadeusz Kozłowski**

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent-szef orkiestry), by w latach 1981–87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.

W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

W latach 1987–92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.

Po powrocie do kraju, w latach 1996–98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, a od roku 2000 pełni w nim funkcję pierwszego dyrygenta.

Dla tej sceny przygotował blisko 40 premier, w tym prapremiery polskie: opery Philipa Glassa *Echnaton*, opery Francisa Poulenca *Dialogi karmelitanek*, baletu Arama Chaczaturiana *Gajane* i musicalu Johna Kandera *Zorba*, premiery: *Mefistofelesa* Arriga Boita, *Walkirii* Richarda Wagnera (pierwsza powojenna realizacja w Polsce), *Normy* i *Purytanów* Vincenza Belliniego, *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, *Eugeniusza Oniegina* i *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego, *Halki* Stanisława Moniuszki, *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, *Traviaty*, *Makbeta*, *Trubadura* i *Mocy przeznaczenia* Giuseppe Verdiego, *Napoju miłosnego* i *Lukrecji Borgii* (pierwsza powojenna realizacja w Polsce) Gaetana Donizettiego, *Pajaców* Ruggiera Leoncavalla, *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego, *Adriany Lecouvreur* Francesca Cilèi (pierwsza powojenna realizacja w Polsce).

W latach 2001–2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. Obecnie jest dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Łodzi.

Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.

reżyseria i scenografia **Tomasz Konina**

Absolwent warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (1996 r.). Zadebiutował w Teatrze Ateneum w Warszawie, realizując tam *Wujaszka Wanię* Czechowa (1998 r.). Bardzo wysoko oceniona przez krytyków i publiczność premiera *Wesela Figara* Mozarta w Operze Wrocławskiej (1998 r.) była jego reżyserskim debiutem operowym.

W latach 1992–1998 współpracował z Wydziałem Aktorskim PWST (obecnie Akademii Teatralnej) w Warszawie, będąc asystentem Mai Komorowskiej, Zofii Kucówny, a od 1995 roku – Anny Seniuk.

Jego kolejne realizacje to: *Tankred* Rossiniego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie (styczeń 2000 roku), *Testament psa* Suassuny w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze w lutym 2001 roku (reżyseria i scenografia), *Mefistofeles* Boita w Operze Nova w Bydgoszczy w kwietniu 2001 roku (reżyseria, scenografia, ruch sceniczny, światła), polska premiera *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie i *Fidelio* Beethovena w Teatrze Wielkim w Poznaniu (reżyseria i scenografia). Oba spektakle miały premiery w kwietniu 2002 roku.

W 2002 roku był stypendystą Alberta Vilara w Royal Opera House Covent Garden w Londynie, gdzie między innymi asystował Keithowi Warnerowi przy realizacji *Wozzecka* Berga.

W kwietniu 2003 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie odbyła się polska premiera opery Rossiniego *Podróż do Reims* w jego reżyserii i scenografii, uznana przez wielu krytyków za największe wydarzenie sezonu operowego w Polsce.

W październiku 2004 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi miała miejsce premiera opery Cilèi *Adriana Lecouvreur* w jego reżyserii i scenografii (pierwsza powojenna realizacja w Polsce).

kostiumy **Lisa Karpińska-James**

Projektantka kostiumów, stylistka i malarka. Urodziła się w Londynie. Ukończyła wydział dekoracji wnętrz w London Guildhall University oraz projektowanie tkanin na Middlesex University, następnie odbyła staż w firmie Indygo w Paryżu, gdzie pracowała nad identyfikacją trendów w modzie.

Już podczas studiów zajmowała się projektowaniem wnętrz, doborem tkanin i aranżacją wystaw w Londynie i w Stanach Zjednoczonych.

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie współpracowała z kostiumologiem Izabelą Chełkowską przy realizacji *Wesołej wdówki* Lehára, z Lisą Lach-Nielsen przy *Podróży do Reims* Rossiniego w reżyserii Tomasza Koniny, pracowała przy realizacji projektów kostiumów Arkadiusa do *Don Giovanniego* Mozarta w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Współpracowała także z Jean-Markiem Puissantem przy projektowaniu kostiumów dla Pennsylvania Ballet w Filadelfii do *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego w choreografii Christophera Wheeldona.

Jest autorką projektów kostiumów do *Adriany Lecouvreur* Cilèi w reżyserii Tomasza Koniny, której premiera miała miejsce w Teatrze Wielkim w Łodzi w październiku 2004 roku.

projekcje filmowe **Marian Tarczyński**

Specjalista w zakresie elektroakustyki i teletechniki, realizator dźwięku, autor projekcji.

Uruchomił w odbudowanym Teatrze Narodowym w Warszawie najnowocześniejszy w latach dziewięćdziesiątych w Polsce teatralny system dźwiękowy.

Pracował m.in. w Teatrze Narodowym i Teatrze Ateneum w Warszawie. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie realizował projekcje między innymi do przedstawień reżyserowanych przez Krzysztofa Warlikowskiego: *The Music Programme* Panufnik, *Don Carlos* Verdiego, *Ubu Rex* Pendereckiego oraz *Ignorant i szaleniec* Mykietyna. Z Tomaszem Koniną pracował przy *Mefistofelesie* Boita w bydgoskiej Operze Nova, *Fideliu* Beethovena w poznańskim Teatrze Wielkim, *Peleasie i Melizandzie* Debussy'ego i *Podróży do Reims* Rossiniego w Operze Narodowej, *Adrianie Lecouvreur* Cilèi w Teatrze Wielkim w Łodzi.

kierownictwo chóru **Marek Jaszczak**

Jest absolwentem łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, w Filharmonii Łódzkiej, początkowo jako artysta chóru, a następnie jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru (jest nim do dziś). W dorobku artysty znaleźć można dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m.in. *Magnificat* Bacha, *Judę Machabeusza* Haendla, *IX Symfonię* Beethovena, *Pory roku* i *Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Raj i Peri* Schumanna czy *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego.

Od 1990 roku Marek Jaszczak jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi. Z zespołem chóru przygotował wiele pozycji z wielkiego repertuaru operowego, w tym m.in.: *Traviatę*, *Nabucca*, *Trubadura*, *Bal maskowy*, *Don Carlosa*, *Rigoletta*, *Aidę*, *Makbeta*, *Moc przeznaczenia* Verdiego, *Carmen* Bizeta, *Kniazia Igora* Borodina, *Pajace* Leoncavalla, *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego, *Normę* i *Purytanów* Belliniego, *Napój miłosny*, *Don Pasquale* i *Lukrecję Borgię* Donizettiego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Fausta* Gounoda, *Halkę* i *Straszny dwór* Moniuszki, a także *Carmina burana* Orffa, *Dialogi karmelitanek* Poulenca, *Porgy i Bess* Gershwina, *Adrianę Lecouvreur* Cilèi oraz *Echnatona* Glassa. Od ponad 10 lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m.in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie.

Drugą wielką pasją artysty jest komponowanie. Pisze głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek „Pinokio"), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

współpraca muzyczna **Bogdan Olędzki**

asystent reżysera **Maria Szczucka**

asystenci scenografa **Wanda Zalasa**
Zygmunt Dziubiński
Krystyna Kocay
Elżbieta Panek
Sylwester Borowski
Wiesław Suchcicki

realizacja światła **Jerzy Stachowiak**

pianiści korepetytorzy **Ewa Szpakowska**
Danuta Antoszewska
Maria Czerkawska
Nadieżda Pawlak
Małgorzata Zajączkowska

akompaniator chóru **Małgorzata Klimczak**

inspicjenci **Zbigniew Pawełczyk**
Stanisław Krawiec

sufler **Dorota Zdolińska**

przygotowanie tekstu na tablicę świetlną na podstawie tłumaczenia **Marii Kinderman**
Agnieszka Smuga
Tomasz Konina

obsługa tablicy świetlnej **Ryszard Czajka**

OBSADA

Makbet **ZENON KOWALSKI**
WOŁODYMYR OPENKO
RAFAŁ SONGAN

Banko **WIKTOR DUDAR**
TOMASZ FITAS
ANDRZEJ MALINOWSKI
RAFAŁ PIKAŁA

Lady Makbet **ELENA BARAMOVA**
MONIKA CICHOCKA
IWONA NOSZCZYK

Dama **DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK**
AGNIESZKA MAKÓWKA

Malkolm, syn króla Dunkana **TOMASZ JEDZ**
KRZYSZTOF MARCINIAK

Makduf, przyjaciel Malkolma **IRENEUSZ JAKUBOWSKI**
DARIUSZ PIETRZYKOWSKI

Sąsiad **ZBIGNIEW KUŹNIK**
RAFAŁ PIKAŁA

Zjawa **KATARZYNA NOWACKA**
XYMENA SKOWRON

CHÓR • ORKIESTRA
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

dyrygent **TADEUSZ KOZŁOWSKI**
BOGDAN OLĘDZKI

Boję się *Makbeta*...

Lękam się tego, o czym robię ten spektakl. Bo mój *Makbet* jest okrutny i porażający. Mimo że nie ma w nim pornografii czy też prowokacji obyczajowej. Jest przerażający, dlatego że mówi o tym, co siedzi w głowie człowieka. O obsesji władzy, przemocy, pieniędzy, zemsty... Jest opowieścią o chorobie. Nie tylko jednostki.

Nie interesują mnie szkoccy królowie i demoniczne czarownice z mrocznego lasu. Jeżeli podejmuję się jakiegoś teatralnego tematu, to szukam w nim tego, co jest mi bliskie. Mnie, człowiekowi po trzydziestce, a dalej – mam nadzieję – że moim widzom. A więc przede wszystkim musi opowiadać o ludziach, których potrafię zrozumieć, których emocje czuję, z którymi mogę się identyfikować. Inaczej moja praca nie ma sensu, bo robienie sztuki dla sztuki mnie nie obchodzi. Człowiek zawsze jest punktem wyjścia i punktem dojścia w moim myśleniu.

Makbet jest ofiarą wojny, nieważne czy na Bałkanach, czy w Iraku, czy w jakimkolwiek innym miejscu na ziemi. Wojna wszędzie jest taka sama i zawsze są w niej zwycięzcy i przegrani. Makbet wydaje się być zwycięzcą, wraca jako bohater, ale nie jest już tym samym człowiekiem, który jakiś czas temu wyszedł z domu. Nie jest łatwo wysyłać na pewną śmierć swoich podwładnych, nierzadko przyjaciół. Nie jest łatwo patrzeć na masowe rzezie. Nie jest wreszcie łatwo o nich zapomnieć...

To z jednej strony kameralna opowieść o tragedii, rozpaczy i żądzy zemsty kobiet, które na wojnie straciły swoich najbliższych. Dla nich Makbet i Dunkan nie są bohaterami, lecz zwykłymi mordercami. To oni wysłali niewinnych ludzi na śmierć. I powinni za to zapłacić. Nieświadomy tego Makbet staje się ich ofiarą, a może raczej narzędziem mogącym wymierzyć sprawiedliwość. Z drugiej strony to studium psychologiczne dwojga ludzi. Historia o ambicji, dążeniu do władzy, obsesji pieniądza, chęci zaistnienia za wszelką cenę.

Mój *Makbet* nie jest monumentalną inscenizacją operową, jest pozbawioną patosu i wystawnych dekoracji opowieścią o bólu, samotności i o rozpaczliwych próbach znalezienia na nią ukojenia.

Jeśli czekacie Państwo na króla Makbeta, zobaczycie człowieka. Jeśli spodziewacie się złowrogich wiedźm, pokażę Wam zrozpaczone i opętane kobiety. Nie oczekujcie, proszę, duchów, zjaw i teatralnych rekwizytów. Nie wierzcie w to, że w finale Las Birnamski podejdzie pod mury zamku. Nie liczcie na podziwianie historycznego pochodu przyszłych królów Szkocji. Czy to wszystko naprawdę nas dzisiaj obchodzi...?

Mam nadzieję, że wspólnie spojrzymy na arcydzieło Szekspira i Verdiego na nowo. Bez odniesień do tradycji. Chciałbym, żeby człowiek nazwany przed wiekami Makbetem przekroczył magiczną linię rampy i stanął dziś obok nas. Tylko tyle. I aż tyle.

TREŚĆ PRZEDSTAWIENIA

AKT I

Scena 1.
Makbet i jego przyjaciel Banko wracają z wojny jako bohaterowie. Od napotkanych kobiet, które desperacko szukają swych zaginionych bliskich, słyszy Makbet, że wkrótce przypadnie mu w udziale zaszczytna nominacja, a w ślad za nią – korona. Bankowi natomiast przepowiadają, że będzie ojcem królów. Pierwsza część przepowiedni spełnia się od razu: posłowie przynoszą wiadomość, że w nagrodę za odniesione zwycięstwo król Dunkan uczynił Makbeta tanem Kawdoru.

Scena 2.
Lady Makbet czyta list, w którym mąż donosi jej o ostatnich wydarzeniach i o dziwnej przepowiedni. Postanawia pomóc losowi. Gdy król zginie, Makbet zostanie władcą... Po powrocie Makbeta i po otrzymaniu wiadomości o przybyciu Dunkana zapada decyzja. Makbet przeżywa rozterki, ale nie cofa się przed postanowieniem i w nocy morduje króla. Zbrodnię odkrywają Makduf i Banko. Razem z Malkolmem, synem Dunkana, przysięgają odkryć i ukarać winowajcę.

AKT II

Scena 1.
Pamiętając o przepowiedni, wedle której władzę mają przejąć synowie Banka, Makbet podejmuje decyzję o kolejnym morderstwie. Lady Makbet marzy o upragnionej karierze, która jest już bliska.

Scena 2.
Na rozkaz Makbeta płatni mordercy napadają Banka i jego syna Fleance`a. Banko ginie, jego synowi udaje się uciec.

Scena 3.
Makbet i Lady Makbet podejmują gości. Dobry nastrój odbiera Makbetowi wiadomość o ucieczce Fleance`a. Nie może zapomnieć o przeszłości, o wojnie i o zbrodniach, których sam dokonał. Zaczyna widzieć to, czego nie ma. Goście są zdziwieni zachowaniem władcy.

AKT III

Scena 1.
Makbet w upiornym śnie spowodowanym postępującą chorobą wraca do wspomnień. Dziwne kobiety ostrzegają go przed Makdufem, przyjacielem Malkolma, utwierdzają go jednak w przekonaniu, że może nie obawiać się nikogo i niczego: Makbeta nie zwycięży żaden mężczyzna zrodzony przez kobietę, a jego panowanie będzie trwało tak długo, jak długo Las Birnamski pozostanie na swoim miejscu.

Scena 2.
Lady Makbet odwiedza chorego Makbeta. Nie ma już w niej śladu dawnej prostej kobiety, teraz to wzór elegancji. Dobra i wierna żona bardzo troszczy się o swego najdroższego męża...

AKT IV

Scena 1.
Na gruzach zburzonych miast wszyscy żegnają się z przeszłością i najbliższymi. Teraz pozostają już tylko wspomnienia.

Scena 2.
Lady Makbet nie wytrzymała świadomości zbrodni. Daremnie stara się wrócić do przeszłości i chwil dawnego szczęścia.

Makbet także szuka ratunku, wybawienia. Czeka na śmierć, która go wreszcie uwolni od dręczących wspomnień, od wyrzutów sumienia, od traumy wojennej. Ale śmierć nie nadchodzi. Żadna ucieczka nie jest już możliwa...

T. K.

Rozbicie „ja"

W ostrych formach schizofrenii, gdy struktura własnego „ja" i otaczającego świata uległa gwałtownemu rozbiciu, „ja chcę" faktycznie przestaje istnieć; chory jest owładnięty niezwykłością wydarzeń, które zachodzą w nim i w otoczeniu, nie ma już zdolności wyboru, jest niesiony wartkim prądem omamów, urojeń, dziwnych doznań gwałtownych uczuć. Taki nagły stan rozbicia dotychczasowego świata łączy się zwykle z niezwykle silnym uczuciem lęku (lęk dezintegracyjny), rzadziej z uczuciem ekstazy, wszechmocy, boskości, rozkoszy. Tego typu rozbicie struktury spotyka się najczęściej w postaci katatonicznej i w ostrych formach paranoidalnych (...). Trudno nawet wyobrazić sobie, co z chorym wówczas się dzieje; jest to prawdziwa burza psychiczna, wszystko jest pomieszane, „ja" rozbite na drobne fragmenty.

Obraz świata*

Rozbicie własnej struktury odbija się na obrazie otaczającego świata. Wraz z chorym zmienia się jego świat. Zmiana jest stopniowa lub gwałtowna, zależnie od charakteru procesu chorobowego, ale w każdym wypadku zmiana ta jest ostateczna. Po niej już nic nie może nastąpić. Jest to kres wszystkiego, koniec świata. Obraz końca świata może być mniej lub więcej apokaliptyczny, ograniczać się do małego kręgu, np. rodziny, ojczyzny, lub obejmować cały glob ziemski i wszechświat. Może to być początek końca świata – krwawe wojny, wybuchy bomb atomowych, zagłada ludzkości, ojczyzny czy tylko rodziny, walka szatana z bogiem, zmaganie się wrogich potęg, spiski, obce wywiady, albo stadium końcowe – raj, piekło, pustka po zniszczeniach wojennych, bezterminowe więzienie czy obóz, najbliżsi tylko lub wszyscy ludzie nieżywi; w wyobraźni i odczuciu chorego na schizofrenię zostają tylko ich cienie, duchy lub martwe ciała, poruszające się na kształt automatów.

(...)

Nastroje katastroficzne są dość typowe dla epok schyłkowych; stare normy ulegają rozbiciu, a nowe jeszcze się nie wytworzyły, panuje więc stan zagubienia i bezradności. Nigdzie jednak nie osiągają one tak apokaliptycznych rozmiarów, jak w schizofrenii. Katastrofę poprzedza nastrój wypełnionego grozą oczekiwania; koloryt świata się zaciemnia, wszystko staje się tajemnicze i groźne. Lęk wzrasta *crescendo* – w momencie szczytowym następuje wybuch: koniec świata, wojny, kataklizmy, chaos, sąd ostateczny, rozdział na diabłów i aniołów, potępionych i zbawionych, dobrych i złych, patriotów i wrogów, żywych i umarłych itd. Stopniowo burza się ucisza, nastaje niebo lub piekło, które przybiera niekiedy formy bardziej świeckie: idealnego ustroju, obozów zagłady, życia na innej planecie itp.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragmenty)

* Tytuł pochodzi od redakcji.

Makbet – jeden z nas

„U Szekspira wszystkie wartości ludzkie są kruche i świat jest silniejszy od człowieka" – pisał pół wieku temu Jan Kott w swoim bestsellerowym *Szekspirze współczesnym*, dowodząc nie tylko ponadczasowej aktualności dzieła Stratfordczyka, ale również konieczności nieustannej, bo uwzględniającej aktualną sytuację człowieka i jego świata, lektury jego dramatów odkrywającej dla każdej epoki jej własnego Szekspira, w którym będzie się mogła obejrzeć niczym w zwierciadle. Pół wieku temu najbardziej dojmujące okazało się doświadczenie „nieubłaganego walca historii", który „miażdży wszystko i wszystkich", sprawiając, że „człowiek jest określony przez sytuację, przez stopień schodów, na którym się znalazł" i że „ten stopień schodów określa całą jego wolność wyboru". Sytuacja Makbeta, zwycięskiego wodza powracającego z udanej wyprawy przeciw buntownikom i awansowanego niespodziewanie w hierarchii władzy, nie pozostawia mu w tej perspektywie zbyt wielkiego wyboru. Makbet sprzed pół wieku, mimo wątpliwości, pogrąża się w mroku spowijającym jego świat, podąża szlakiem rozprzestrzeniającego się mordu i gwałtu zadawanego naturalnemu porządkowi spraw ludzkich. Tak właśnie (nie bez pomocy Wiedźm) zobaczył swój świat. I to widzenie zrealizował – w mowie i działaniach. W trzecim akcie zwierza się swojej żonie: „Umysł mam pełen skorpionów!". I wkrótce dodaje:

> „Oślepiająca Nocy, przybądź, aby
> Przesłonić oko Dnia miłosiernego,
> A swoją krwawą, niewidzialną dłonią
> Przekreśl i podrzyj na strzępy ten wielki
> Rewers, na widok którego wciąż blednę!".

Skoro taki jest jego wewnętrzny obraz świata, taki niech będzie również dla innych, wszak, jak sam mówi: „Moc zła urasta z tego, co nikczemne".

Eskalacja zła i przemocy rodzi się z lęku Makbeta. I paradoksalnie, jak wnikliwie dostrzegł Kott, z jego pragnienia świata bez zbrodni, a właściwie z pragnienia świata bez mordów będących konsekwencją pierwszego. W tym tkwi tragizm Makbeta. Makbet współczesny Kottowi pokonuje trzy kolejne stopnie inicjacji w szalony kołowrót zbrodni, pragnąc jedynie wewnętrznego spokoju. „Makbet, który zabił, nie może się zgodzić na Makbeta, który zabił. Więc morduje dalej, aby wreszcie skończył się koszmar śladów przypominających mu o tym, że jest tym, który zabił. (...) 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". Tym samym dzieło Szekspira staje się egzystencjalną tragedią zbrodniarza, który robi wszystko, aby zapomnieć o swojej zbrodniczej przeszłości, a dokładniej – morduje wszystkich, którzy mogą mu tę przeszłość przypominać. Makbet lęka się właśnie tej pamięci. Niszcząc pamięć, chce pokonać lęk przed nią. To drugie oblicze jego tragedii. Bardziej nam chyba współczesne, bo wiemy, że pamięci o zbrodniach ani nie wolno, ani nie da się zdusić. Wzrok należy skierować bezpośrednio na lęk, ponieważ nie pamięć jest jego źródłem. Jednak Makbet nie jest tego świadom.

Makbet nie jest wcieleniem zła. Akcja dramatu rozpoczyna się w momencie jego tryumfu jako obrońcy królestwa, wysławianego „ulewą pochwał" za wierność i męstwo, cnoty najwyżej cenione w feudalnej hierarchii wartości; sam król, nie posiadając się z podziwu i wdzięczności, stwierdza: „dając wszystko, dałbym ci zbyt mało". Decydująca dla tragedii Makbeta jest sytuacja, w której po raz pierwszy dowiaduje się o możliwości błyskawicznego awansu, kiedy w wielkiej niepewności odnośnie prawdziwej natury źródła tej wiedzy pozwala zainfekować sobie umysł żądzą władzy, pod której ciosem „dobre i prawe natury się łamią". Właśnie o nim Malcolm, następca tronu powie w czwartym akcie, akcie ostatecznego upadku Makbeta:

> „Tyran, którego samo imię rani
> Nasze języki, był ongi uczciwy".

I doda:

> „Anioły nadal jaśnieją, choć runął
> Z nich najjaśniejszy".

Taki był Makbet, zanim spotkał Wiedźmy. Jeszcze w pierwszym akcie zadaje sobie kluczowe pytanie:

> „(...) dlaczego uległem
> Podszeptom, których straszliwe obrazy
> Włosy mi jeżą i każą łomotać
> Sercu o żebra, niezgodnie z naturą?
> Lęk ten jest mniejszy niż owe straszliwe
> Wyobrażenia. Myśl moja, dla której
> Morderstwo nadal jest tylko złudzeniem,
> Tak jednak wstrząsa całą mą istotą,
> Że dusza moja gubi się w domysłach
> I to dostrzega tylko, czego nie ma".

Jeszcze „nie ma". Wkrótce te „straszliwe obrazy", wypełniające całkowicie na razie tylko jego umysł, staną się rzeczywistością. Będą. Tymczasem Makbet jest w rozterce, czy dokonuje właściwego wyboru. Towarzyszący mu Banquo, dorównujący mu zasługami i cnotami, nie ma jednak takich wątpliwości. Cała sytuacja jest dla niego jednoznaczna, a te, które Makbet nazywa „dziwnymi siostrami", dla niego są „narzędziami ciemności".

Cała sytuacja przypomina konstrukcją argument moralitetu, który jako forma dramatyczno-teatralna zyskał w elżbietańskiej Anglii nowy, renesansowy wymiar za sprawą *Tragicznej Historii Doktora Fausta*, napisanej kilkanaście lat wcześniej przez Christophera Marlowe'a. Również jego bohater, nie znając z początku natury przywoływanych na pomoc mocy, ogarnięty żądzą nadprzyrodzonej wiedzy i władzy skazuje się na potępienie. Na początku otoczony jest powszechnym szacunkiem za ogromną,

zdobytą na uniwersytetach wiedzę i wdzięcznością za cnotliwe, powszechnemu dobru służące jej wykorzystywanie. Kieruje jednak swoje pragnienia ku „sprawom zakazanym", których „głębia (...) umysł rozzuchwala, by czynił więcej niż niebo zezwala". Pycha i żądza władzy sprawiają, że Faust Marlowe'a im większą uzyskuje wiedzę i „władzę nad żywiołami", tym niższymi pobudkami kieruje się w swoich działaniach, stopniowo przypieczętowując swój „piekielny upadek". Mimo podpisania cyrografu, los Fausta nie jest jednak przesądzony. Trzykrotnie zostaje postawiony w typowej dla moralitetu sytuacji wyboru. Marlowe łączy średniowieczną tradycję z renesansowym antropocentryzmem tak konstruując te sytuacje, że wątpliwościom Fausta towarzyszy dialog z dwoma Aniołami, Dobrym i Złym, podkreślającymi istotę i konsekwencje wyboru każdej z możliwości. Faust za każdym razem wybiera wersję Kusiciela, prowadzącą go w świat niedających spełnienia żądz i pragnień. W efekcie Faust nie zaznaje spokoju.

Makbet też pragnie spokoju. Jednak wybrana przezeń droga prowadzi go w stronę przeciwną, do coraz większego, graniczącego z szaleństwem niepokoju. Również Makbetem powoduje żądza władzy. Jednak, o ile spełnienie pragnień Fausta dotyczy świata zewnętrznego, jego nadprzyrodzona władza obejmuje prawa rządzące żywiołami natury (dziś powiedzielibyśmy, że Faust stoi ponad prawami fizyki), o tyle pragnienia Makbeta nie dotyczą nadprzyrodzonej wiedzy i władzy, choć jego władza obejmuje całą „krainę (...), która jęczy w jarzmie tyrana". Spełnienie pragnień Makbeta dotyczy jego świadomości i wiedzy, sumienia i pamięci, dotyczy świata mentalnego.

Źródłem narastającego zła jest lęk Makbeta. Jednak nie on stanowi o jego winie tragicznej. Lęk mógłby być dla niego zbawienny, gdyby tak jak Banquo jednoznacznie rozpoznał demoniczną naturę wizji lękowych. I gdyby nie powodowała nim żądza władzy, umiejętnie podsycana i pielęgnowana przez Wiedźmy i Lady Makbet, które jednak spełniają swoją rolę, ponieważ Makbet im na to pozwala, ich postawa mogłaby przecież być odczytana jako ostrzeżenie. Ostrzeżenie przed gwałceniem praw natury. Tuż przed pierwszym zabójstwem Makbet doskonale zdaje sobie z tego sprawę:

„Czy widzę sztylet przed sobą, zwrócony
Ku mojej dłoni rękojeścią? Zbliż się,
Niech cię uchwycę. – Nie mam cię, lecz nadal
Widzę. Nieszczęsne złudzenie, czy można
Widzieć cię tylko, a nie dasz się dotknąć?
Lub może jesteś sztyletem umysłu,
Złudnym wytworem gorączki w mym mózgu?
Widzę cię jeszcze w kształcie tak prawdziwym,
Jak sztylet, który chwytam teraz.
Tam mnie prowadzisz, dokąd iść pragnąłem,
I takie miało służyć mi narzędzie. –

William Szekspir

Albo me oczy stały się błaznami
Reszty mych zmysłów, albo mają wartość
Większą niż wszystkie pozostałe: nadal
Dostrzegam ciebie, a na twoim ostrzu
I rękojeści krople krwi; nie było
Ich do tej pory. – Rzecz ta nie istnieje.
To krwawy zamysł przybiera kształt taki,
Abym go ujrzał. – Na połowie świata
Natura teraz zdaje się bez życia,
A złe widzenia przenikają chytrze
Za snu zasłonę. Moce czarnoksięskie
Na cześć Hekate bladej odprawiają
Mroczne obrzędy, a Mord wynędzniały,
Zbudzony wyciem swoich wilczych straży,
Które dlań hasłem jest, stąpa drapieżnie
I głodnym gwałtu krokiem Tarkwiniusza
Do celu swego jak duch zmierza".

Bohater Szekspira rozpoznał ambiwalentną naturę swoich wielokrotnych widzeń, miał również świadomość, że to jego umysł jest ich współsprawcą. Zabrakło mu, podobnie jak Faustowi, pokory wobec praw natury; w jego wypadku – również wobec natury jego umysłu. Renesansowy moralitet Szekspira ustanawia nierozerwalną więź między ładem duszy i umysłu człowieka a ładem świata, który jest przezeń współtworzony. Co więcej, to człowiek jest odpowiedzialny (pod rygorem niezaznania spokoju, nie gdzieś i kiedyś, ale w dramatycznym tutaj i teraz) za to, co zrobi z tworami swojego umysłu, nawet jeśli są „nieszczęsnymi złudzeniami" i „wytworami gorączki w (...) mózgu". To on jest odpowiedzialny za to, czy podąży za nimi, czy zignoruje ich podszepty (jak Banquo). To on, moralitetowy Każdy jest odpowiedzialny za swoje pragnienia i ich wskazania, nie tylko nieszczęsny Makbet (żołnierz, władca, ludobójca) i jego starszy brat, Faust (diaboliczny naukowiec, sybaryta), „którego los groźny winien być przestrogą".

To on, to ty, to ja. To każdy z nas.

Mariusz Bartosiak

Źródła cytatów:
1. Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.
2. Christopher Marlowe, *Tragiczna Historia Doktora Fausta* w przekładzie Juliusza Kydryńskiego, Kraków 1982.
3. William Shakespeare, *Tragedia Macbetha* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego, Kraków 1980.

„Moje" i „nie moje"

Zawiść, która obok pokrewnej sobie zazdrości należy do uczuć najbardziej destrukcyjnych, wiąże się z chęcią posiadania i władania, co w języku określa się formą zaimka dzierżawczego „mój". Słowo „zawiść" podobnie jak łacińskie „*invidia*" ma ten sam źródłosłów: „widzieć", „*videre*". Jest to jednak złe spojrzenie, co oddaje przedrostek „za" lub łaciński „*in*". Język wyraża tu dość subtelnie stosunek emocjonalny do otaczającego świata. Na to, co [nie] jest „moje", a chciałoby się, żeby „moim" było, patrzy się okiem zawistnym. Jest więc w tym negatywnym uczuciu odcień pozytywny – walki o ekspansję własnego świata. Dla człowieka zawistnego świat dzieli się na „mój" i „nie mój". Nie ma w jego języku zaimków „my" i „nasz". U podłoża zawiści leży nerwicowy egocentryzm. Liczą się tylko „ja" i „mój". To, co się posiada i nad czym się ma władzę, wzmacnia poczucie własnej wartości i bezpieczeństwa. Na tym terenie jest się władcą, z tym, co jest „moje", można robić co tylko się zechce. I ten tylko typ relacji do otaczającego świata jest źródłem pozytywnych uczuć. To, co jest poza granicami „mojego", budzi niepokój, gdyż pewnym czuć się można tylko na własnym terenie, tam gdzie jest się niepodzielnym władcą. Z drugiej strony chce się swój teren rozszerzyć, zdobyć to, co „nie moje"; umocnić swoją pozycję kosztem tych, którzy mają to, czego samemu się nie posiada.

Samotność władcy

Atrybutem władzy jest samotność. Świat otaczający leży u nóg władcy, może on nim dowolnie kierować, jest jego własnością, lub gdy jego własnością nie jest, gdy nie może nim rządzić, jest mu obcy, wrogi, budzi zawiść i lęk. I nie może władca zaznać spokoju, póki nań swej władzy nie rozszerzy. Płaszczyzna związku z otoczeniem jest tu zawsze pochyła – władca u szczytu, świat u jego stóp, lub gdy nie jest on na swoim terenie, gdy nie może rządzić, wówczas pozycja jego automatycznie przesuwa się ze szczytu pochyłości na jej sam dół. W obu wypadkach ma uczucie samotności i lęku. W żadnej bowiem pozycji, górnej czy dolnej, nie ma on wokół siebie ludzi równych sobie; albo oni są automatami, którymi może dowolnie sterować, albo sam jest takim automatem przez nich kierowanym. Samotność na szczycie pochodzi stąd, że wszyscy są niżej, nie ma o co się oprzeć, nie ma się kogo poradzić, trzeba samemu decydować, dostaje się zawrotu głowy od samej władzy, a jednocześnie odczuwa się lęk przed strąceniem w przepaść. Każda sytuacja, każdy człowiek może władzy zagrażać. Samotność na dnie jest wywołana tym, że wszyscy są wyżsi, szczęśliwsi i potężniejsi, można ich tylko podziwiać, słuchać i im zazdrościć, ale nie można ich zrozumieć, ani być przez nich zrozumianym.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragmenty)

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

Niccoló Machiavelli, *Książę*

Makbet - człowiek

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 niepodobna 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, na początku 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 blisko czterystu 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.

* Henri Fluchére, *Szekspir, dramaturg elżbietański*, tłumaczenie Violetty Komorowskiej.

Giuseppe Verdi

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 nie 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 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 Verdiego 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.

Francesco Maria Piave

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*, *Rigoletta* 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 Francesca 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 Piavem 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

Postawa „nad”*

Kultura jest trwałym śladem realizacji postawy „nad”. Niemożność wyładowania postawy „nad” w kontakcie z otoczeniem sprawia, że pozostaje ona w zawieszeniu w świecie marzeń i fantazji. Rozrasta się tym silniej, im mniej się ją realizuje. Tworzy się błędne koło, gdyż wzrost marzeń utrudnia ich realizację, a niemożność realizacji zwiększa marzenia. Im większa rozpiętość między marzeniem a rzeczywistością, tym silniejsza staje się potrzeba sprawdzenia siebie, otrzymania odpowiedzi na pytanie „jaki jestem naprawdę”. Niemożność realizowania postawy „nad” w konkretnej rzeczywistości stwarza sytuację, w której może się ona wyładować w terenie niesprawdzalnym, znajdującym się poza zasięgiem łuku receptoryczno-efektorycznego, czyli w świecie metafizycznym. Jednocześnie zmienia się hierarchia wartości. Dla działającego ważny jest teren bezpośredniego kontaktu z otoczeniem – tam sprawdza efekt swej aktywności, swoją postawę „nad”. Związki przyczynowe układają się prosto – działanie i jego skutek.

(...)

W miarę jak kontakt z otoczeniem słabnie, aktywność psychiczna coraz bardziej przesuwa się poza zmysłowo-ruchowy styk z rzeczywistością. Fizjologicznie można by to określić – traktując schematycznie układ nerwowy jako wielki łuk odruchowy – jako przeciążanie części centralnej łuku odruchowego na niekorzyść jego końcówek receptoryczno-efektorycznych. Aktywność staje się oderwana od życia. Łatwo tworzą się fantastyczne powiązania przyczynowe, bo nie ma możności ich sprawdzania w prostej formule – działam i obserwuję efekt działania. Zewnętrzny aspekt rzeczywistości, będący obrazem naszej w niej aktywności, przestaje chorego interesować, najważniejszy staje się istotny sens rzeczywistości, to, co pod jej powierzchnią się ukrywa.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragment)

* Tytuł pochodzi od redakcji.

*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**.

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, szlachetności 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 *succès 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* (fragmenty)

* Z listu do L. Escudiera, 28 kwietnia 1865 roku.

Lęk

Uczuciem najczęściej spotykanym w schizofrenii jest lęk. Jego nasilenie przekracza niejednokrotnie granice ludzkiej wyobraźni. Zewnętrznym jego objawem jest najczęściej zahamowanie lub podniecenie katatoniczne, a wewnątrz ustroju zachwianie równowagi wegetatywno-endokrynnej, które – co prawda rzadko – może być nawet przyczyną zejścia śmiertelnego.

Ustalenie kolejności wydarzeń: czy najpierw rodzi się lęk i on wywołuje zaburzenia wegetatywno-endokrynne, czy odwrotnie, jest, jak się zdaje, niemożliwe. Psychiatrzy nastawieni psychologicznie przyjmują pierwszą możliwość, a nastawieni organicznie – drugą. Problem ten znika, gdy odejdzie się od dualistycznej koncepcji natury ludzkiej. Podobne trudności napotyka się w ustaleniu kolejności w czasie poszczególnych składowych przeżyć schizofrenicznych, mianowicie określenie, czy lęk rodzi się samoistnie, czy jest wywołany destrukcją dotychczasowego świata i chaotycznym tworzeniem się świata psychotycznego, w którym potworne obrazy bądź myśli mogą same doprowadzić jak koszmar senny do paroksyzmów lęku. W tym wypadku nie chodzi o dzielenie na „duszę" i „ciało", ale samej „duszy" na poszczególne jej elementy.

Odróżniając cztery rodzaje lęku, zwrócono uwagę, że lęk typu dezintegracyjnego osiąga swój szczyt w schizofrenii. W niej bowiem struktura świata ulega rozbiciu. Wszystko staje się inne, nowe i nieznane – zarówno sam chory dla siebie, jak i jego otoczenie. Rozpatrując uczucie lęku w aspekcie czasowym należy podkreślić, że dezintegracja go nie wyprzedza. Uczucie lęku narasta z nią równolegle (zjawisko błędnego koła).

Proponując genetyczny podział uczucia lęku na lęk biologiczny, społeczny, moralny i dezintegracyjny, można bliżej określić zasadniczy mechanizm jego powstawania, co nie zawsze oznacza, że sytuacja wyzwalająca: zagrożenie biologiczne czy społeczne, czy konflikt moralny, czy też rozbicie struktury metabolizmu informacyjnego, wyprzedza uczucie lęku. Lęk może też powstać spontanicznie – np. w endogennym rytmie wahań kolorytu emocjonalnego – i wywołać poczucie zagrożenia biologicznego, społecznego itd. w zależności od tego, jaki mechanizm lękowych reakcji utrwalił się w ciągu życia osobniczego. Np. człowiek, u którego jednym z osiowych przeżyć jest lęk przed ludźmi i ich oceną – niezależnie od tego, skąd lęk przychodzi – pod jego wpływem czuje się społecznie zagrożony.

Mimo że lęk schizofreniczny ma przede wszystkim charakter dezintegracyjny, nie da się jednak ustalić, co jest przyczyną, a co skutkiem, czy lęk wywołuje dezintegrację, czy dezintegracja – lęk. Prawa przyczynowości, do których każdy człowiek jest bardzo przyzwyczajony, tworzą się w związku z naszym działaniem na świat otaczający (postawa „nad": „działam i obserwuję skutki swego działania"). W działaniu ustala się sekwencja czasowa przyczyny i skutku (*„post hoc ergo propter hoc"*). W wypadku analizy życia uczuciowego uporządkowanie zjawisk pod względem ich czasowej sekwencji nie oznacza wcale ich łączności przyczynowej. To że jakaś sytuacja wyzwoliła uczucie lęku, w tym sensie, że je wyprzedziła, nie jest równoznaczne z ich związkiem przyczynowym. W schizofrenii można bać się halucynowanych głosów czy obrazów i pozornie mogą one wyprzedzać uczucie lęku, mimo to nie muszą być jego przyczyną. Przeciwnie, omamy mogą się zrodzić pod wpływem silnego lęku. (...)

Określenie lęku schizofrenicznego jako dezintegracyjnego nie oznacza, że jego tematyka ma zawsze charakter rozbicia istniejącej struktury, że następuje chaos, że wszystko jest inne niż dotychczas, że chorego otaczają koszmary, niepodobne do dotychczasowej rzeczywistości, że sam wreszcie zmienia się w zupełnie inną istotę. Przeżycia tego typu – gwałtownej zmiany dotychczasowego świata – są wprawdzie częste w schizofrenii, zwłaszcza w jej ostrym przebiegu, ale nie stanowią jedynego wątku tematycznego lęków schizofrenicznych.

Równie częsty jest lęk typu społecznego i moralnego. Chory boi się ludzi, czuje się przez nich zagrożony, jest śledzony, ścigany, niszczony. Lęk społeczny jest osiowym objawem urojeń prześladowczych. Lęk moralny jest najczęściej spotykany w urojeniach typu posłanniczego, gdy chory ugina się pod brzemieniem swej misji (*charisma*) i z lękiem ocenia każdy swój krok jako zgodny lub niezgodny z wielkim i jedynym celem życia.

Lęk biologiczny występuje w postaci nagłych ataków paniki lub stałego poczucia śmierci zagrażającej z zewnątrz, np. z powodu działania urojonych wrogów, lub od wewnątrz, z tajemniczo zmieniającego się ciała. Jawić się może lęk seksualny, który stanowi odmianę lęku biologicznego, np. przybiera postać lęku przed kobietami, zwłaszcza przed rzeczywistą lub potencjalną partnerką (urojenia trucia).

Pod względem tematycznym lęk schizofreniczny różnie się więc przedstawia. W każdym jednak przypadku doszukać się w nim można elementu rozbicia dotychczasowej struktury, czyli dezintegracji. Lęk przed ludźmi jest lękiem przed ludźmi zmienionymi, innymi niż byli dotychczas. Lęk przed własnym sumieniem jest lękiem przed sumieniem przekształconym. Lęk biologiczny wiąże się ze zmianą poczucia własnego ciała i z jego subiektywną metamorfozą itp. Istotna jest zmiana, tak niezwykła, że łączy się z uczuciem lęku.

„Strach ma wielkie oczy". Pod wpływem lęku to, co nam zagraża, nabiera nieraz niezwykłej wyrazistości, jakby oświetlone intensywnym snopem światła, a reszta jakby tonie w ciemności. To oświetlenie szczegółu wyolbrzymia go na tle otaczającej ciemności. Przedmiot, o który uczucie lęku się zahacza i który staje się jego przyczyną, skupia na sobie całą interakcję z otoczeniem. Staje się jej punktem środkowym. Stąd jego wyolbrzymienie.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragment)

William Shakespeare
TRAGEDIA MACBETHA
w przekładzie Macieja Słomczyńskiego
[Kraków 1980; podstawa wydania: The Arden Shakespeare *Macbeth*, London 1976]

Dramatis Personae

DUNCAN, król Szkocji.
DONALBAIN, MALCOLM } jego synowie.
MACBETH, BANQUO } generałowie armii królewskiej.
MACDUFF, LENOX, ROSSE, MENTETH, ANGUS, CATHNESS } dostojnicy szkoccy.
FLEANCE, syn Banqua.
SIWARD, hrabia Northumberlandu, generał sił angielskich.
MŁODY SIWARD, jego syn.
SEYTON, przyboczny oficer Macbetha.
CHŁOPIEC, syn Macduffa.
ANGIELSKI MEDYK.
SZKOCKI MEDYK.
ŻOŁNIERZ.
ODŹWIERNY.
STARY CZŁOWIEK.
LADY MACBETH.
LADY MACDUFF.
SZLACHCIANKA, dama Lady Macbeth.
HEKATE.
TRZY CZAROWNICE.

Lordowie, Szlachta, Żołnierze, Mordercy, Służba i Gońcy.

Duch Banqua i inne Zjawy.

Miejsce: Pod koniec aktu czwartego – w Anglii;
pozostałych części sztuki – w Szkocji.

Zachowano oryginalną pisownię (red.).

Giuseppe Verdi
MACBETH
Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave
[wyciąg fortepianowy G. RICORDI & C. Editori, Milano 1948]

Personaggi (*osoby*)

DUNCANO, re di Scozia. (*król Szkocji*)		
MACBETH, BANCO	generali dell'esercito del re Duncano. (*generałowie wojsk króla Duncana*)	*Baritono*, *Basso*
LADY MACBETH, moglie di Macbeth. (*żona Macbetha*)		*Soprano*
DAMA di Lady Macbeth. (*Dama Lady Macbeth*)		*Mezzosoprano*
MACDUFF, nobile scozzese, signore di Fiff. (*szlachcic szkocki, pan Fiffu*)		*Tenore*
MALCOLM, figlio di Duncano. (*syn Duncana*)		*Tenore*
FLEANZIO, figlio di Banco. (*syn Banca*)		
MEDICO. (*Medyk*)		*Basso*
DOMESTICO di Macbeth. (*Służący Macbetha*)		*Basso*
SICARIO. (*Zbój najęty*)		*Basso*
ARALDO. (*Herold*)		*Basso*
ECATE, dea della notte. (*bogini nocy*)		

Streghe, messaggeri del re, nobili e profughi scozzesi,
sicari, soldati inglesi, bardi, spiriti aerei, apparizioni.
(*Czarownice, posłańcy króla, szlachta i wychodźcy szkoccy,*
zbóje najęci, żołnierze angielscy, bardowie, duchy powietrzne, zjawy.)

La scena è in Scozia, e generalmente al castello di Macbeth.
Al principio dell'atto quarto è tra il confine di Scozia e d'Inghilterra.
(*Miejsce: Szkocja, przeważnie na zamku Macbetha.*
Początek aktu czwartego – na granicy Szkocji i Anglii.)

Zachowano oryginalną pisownię (red.).

Giuseppe Verdi
MAKBET (*Macbeth*)
opera w czterech aktach
libretto – Francesco Maria Piave
według Williama Szekspira
[przedstawienie Teatru Wielkiego w Łodzi
w reżyserii Tomasza Koniny]

MAKBET
BANKO
LADY MAKBET
DAMA
MALKOLM, syn króla Dunkana
MAKDUF, przyjaciel Malkolma
SĄSIAD
ZJAWA

Postawa „do" i „od"*

Rozpiętość postaw uczuciowych jest u człowieka olbrzymia. Zenitem postawy „do" jest maksymalne złączenie się z otoczeniem, jakie osiąga się naturalnie w akcie seksualnym, a fikcyjnie w stanach mistycznej czy twórczej ekstazy; szczytowym punktem postawy „od" jest akt zabójstwa, który, wprawdzie we wszystkich kręgach kulturowych potępiony, osiąga jednak społeczną aprobatę, gdy „ja morduję" zostaje zastąpione przez „my mordujemy", jak np. w wypadku wojen. W normalnym życiu społecznym związki uczuciowe rzadko dochodzą do swych ekstremalnych granic. Wszystko rozgrywa się gdzieś pośrodku, w strefie uczuć letnich. Wprawdzie w myślach często gwałci się i morduje, ale na szczęście rzadko te skrajne myśli się realizuje.

W schizofrenii, jeszcze na długo przed wybuchem psychozy, obserwuje się często tłumienie uczuć. Chory nie ma dostatecznego kontaktu uczuciowego z otoczeniem, by mógł swe postawy uczuciowe realizować. Często żyje w skorupie uczuć sztucznych, narzuconych mu przez otoczenie (idealny synek). A swoje prawdziwe uczucia – zarówno o znaku ujemnym, jak pozytywnym – realizuje w marzeniach na jawie lub we śnie. W nich mści się nad wrogami, zdobywa najpiękniejsze kobiety, prowadzi krwawe wojny itp. Tylko bardzo silne uczucia są dla niego prawdziwe; letnie są fałszywe, gdyż zbyt często jest zmuszony okazywać je w swych kontaktach z otoczeniem. Z chwilą wybuchu psychozy te silne uczucia wydobywają się na zewnątrz. Siła ich niejednokrotnie przekracza zdolność wczucia się i ich zrozumienie ze strony obserwatora.

Chory na schizofrenię zamiast żyć w środku osi uczuciowej żyje na obu jej krańcach – lęku i nienawiści oraz miłosnej ekstazy. Oczywiście takie życie na dłuższą metę jest niemożliwe, przekracza bowiem wydolność ustroju. Wyładowanie wegetatywne towarzyszące maksymalnym napięciom uczuciowym prowadzi wcześniej czy później do wyczerpania i objawów uczuciowego otępienia.

Trudno na razie powiedzieć, co jest pierwsze, czy zmiany biochemiczne, czy zmiany uczuciowe prowadzące do zakłócenia podstawowych procesów biochemicznych. Niemniej jednak między obu zjawiskami zachodzi zależność typu błędnego koła. Wywołane przez silne uczucia zmiany biochemiczne (np. podwyższenie się poziomu amin katecholowych i serotoniny we krwi i w mózgu) odbijają się z kolei na dynamice uczuć, staje się ona silniejsza, co znów podwyższa dynamikę biochemiczną. W chronicznej schizofrenii obserwuje się na ogół równorzędnie z wygasaniem uczuć osłabienie dynamiki biochemicznej.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragment)

* Tytuł pochodzi od redakcji.

Projekcja uczuciowa

Podobnie jak w komórce, której uszkodzono błonę komórkową, substancje z zewnątrz zaczynają wpływać do środka, a z wnętrza wypływać na zewnątrz, tak i u chorego świat wewnętrzny wypływa na zewnątrz i staje się światem rzeczywistym, a odwrotnie, świat zewnętrzny staje się jego własnym światem.

Najłatwiej granicę przekraczają uczucia, gdyż one już normalnie nie mieszczą się w obrębie granicy oddzielającej świat wewnętrzny od zewnętrznego. Zależnie od stanu uczuciowego inaczej widzi się świat otaczający i siebie samego. Koloryt nie ma ostrych granic między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Ale u człowieka zdrowego prawie zawsze możliwa jest korektura obrazu rzeczywistości, przyjęcie poprawki na błąd związany z nastawieniem uczuciowym.

Projekcja uczuciowa polega na tym, że uczucie żywione w stosunku do jakiejś osoby zostaje wyrzucone na zewnątrz i jakby przyklejone do niej. Twórca tego pojęcia, Freud, wyraził to równaniem: „ja go nienawidzę = on mnie nienawidzi". Tego rodzaju projekcja jest dość typowa dla stanów urojeniowych i różnego rodzaju nastawień urojeniowych. Te ostatnie zdarzają się tak często zarówno w stosunkach między poszczególnymi ludźmi, jak i między całymi grupami społecznymi, że trudno je zaliczać do ewidentnej patologii.

W schizofrenii uczucia często ulegają generalizacji; znika normalne zróżnicowanie uczuciowe. Na skutek tego żywione w danej chwili uczucie może jakby przykleić się do zupełnie obojętnej osoby lub osoby, która na nie wcale nie zasługuje. Ostrzej też niż u ludzi zdrowych pod wpływem uczucia przekształca się obraz danej osoby. Nabiera ona realnych, nieraz wprost fizycznych cech, zgodnych z nastawieniem uczuciowym chorego.

Antoni Kępiński, *Schizofrenia* (fragment)

REPERTUAR TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI W SEZONIE 2004/2005

opera

Stanisław Moniuszko
STRASZNY DWÓR
HALKA

Giuseppe Verdi
NABUCCO
TRAVIATA
RIGOLETTO
MOC PRZEZNACZENIA
MAKBET

Vincenzo Bellini
PURYTANIE

Giacomo Puccini
MADAME BUTTERFLY

Francis Poulenc
DIALOGI KARMELITANEK

Gaetano Donizetti
NAPÓJ MIŁOSNY
LUKRECJA BORGIA

Pietro Mascagni
RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

Ruggiero Leoncavallo
PAJACE

Francesco Cilèa
ADRIANA LECOUVREUR

balet

Gray Veredon / Felix Mendelssohn-Bartholdy
SEN NOCY LETNIEJ

Witold Borkowski / Bogdan Pawłowski
KRÓLEWNA ŚNIEŻKA

Giorgio Madia, Diego Ciavatti,
Ivan Cavallari, Jochen Heckmann / Giuseppe Verdi
GIUSEPPE!

Gray Veredon / Franz von Suppé, Michael Nyman
ZIEMIA OBIECANA

Robert Strajner / Adolphe Adam
GISELLE

Giorgio Madia / Maurice Ravel
BOLERO

Gray Veredon / Wolfgang Amadeus Mozart
WOLFGANG AMADEUS

Gray Veredon / Sławomir Kulpowicz
KOBRO

operetka i musical

Franz Lehár
WESOŁA WDÓWKA

Roman Czubaty
BŁĘKITNY ZAMEK

SEZON 2004/2005
premiera 5 lutego 2005 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi

Obecna inscenizacja *Makbeta* miała swoją holenderską premierę 9 stycznia 2005 roku w Lucent Danstheater w Hadze.
Tournée zespołu Teatru Wielkiego w Łodzi po Holandii trwało do 27 stycznia 2005 roku.

bibliografia

Antoni Kępiński *Schizofrenia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979
Henryk Swolkień *Verdi*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968

Dziękujemy Panu Wiktorowi A. Brégy
oraz Wydawnictwu Lekarskiemu PZWL (www.pzwl.pl)
i Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu (www.pwm.com.pl)
za wyrażenie zgody na przedruk.

Zdjęcia z przedstawienia pochodzą ze zbiorów Mariana Tarczyńskiego
i zostały przekazane nieodpłatnie.

Na zdjęciach: Zenon Kowalski jako Makbet (s. 8, 19 i 4 okładki),
Wołodymyr Openko jako Makbet (s. 25),
Wołodymyr Openko jako Makbet i Elena Baramova jako Lady Makbet (s. 35).

wydawca Teatr Wielki w Łodzi
opracowanie programu Agnieszka Smuga
projekt okładki Marian Tarczyński
korekta Bartłomiej Majchrzak
przygotowanie do druku Ryszard Czajka
zdjęcia T. Kozłowskiego i M. Jaszczaka Chwalisław Zieliński
zdjęcia T. Koniny i M. Tarczyńskiego Marian Tarczyński
zdjęcie L. Karpińskiej-James z archiwum artystki
druk Drukarnia Offsetowa „WOWO"
płyty drukarskie metodą CTP wykonało PERY PLATE STUDIO
oddano do druku 31.01.2005

Firma W. Lewandowski
produkcja • handel • usługi

Producent Papierów Higienicznych

Oferujemy:

- papiery toaletowe z makulatury, jedno i dwuwarstwowe
- papiery toaletowe z celulozy
- ręczniki kuchenne z makulatury
- ręczniki kuchenne z celulozy
- chusteczki higieniczne
- chusteczki kosmetyczne
- serwetki
- papiery toaletowe - duże rolki
- ręczniki składane z-z
- ręczniki przemysłowe
- czyściwo

Bunny Soft®

PAPIERY HIGIENICZNE

atest PZH · ISO 9001:2000 · UKAS QUALITY MANAGEMENT 008 · MEDAL EUROPEJSKI · FAIR PLAY · solidna firma 2003 · POLSKI SUKCES

Firma „W.Lewandowski" P.H.U. 90-509 Łódź, ul.Kopernika 5,
tel.(+ 48 42) 633 69 30, 633 72 12, fax (+48 42) 632 40 64, lewandowski@lewandowski.com.pl

www.lewandowski.com.pl

1888

Hotel "Grand" w Łodzi

Zapraszamy

Łódź, ul. Piotrkowska 72
tel. +48 42 633 99 20, fax. +48 42 633 78 76
www.orbis.pl, e-mail:logrand@orbis.pl

RESTAURACJA POLSKA

Łódź, ul. Piotrkowska 12

tel. (0-42) 633 83 45

restauracja czynna od 12:00 do 22:00
lub według zapotrzebowania

kawiarnia czynna od 9:00 do 22:00

tradycyjna kuchnia polska

przyjęcia okolicznościowe
bankiety, catering

klimatyzowany lokal

profesjonalna obsługa

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego