



TEATR
WIELKI
W ŁODZI

Falstaff

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Giuseppe Verdi

premiera przygotowana z okazji jubileuszu 35-lecia Teatru Wielkiego w Łodzi





W Ł O D Ź I

Dyrektor naczelny i artystyczny
Marcin KRZYŻANOWSKI

Plac Dąbrowskiego

90-249 Łódź

tel. (42) 633 99 60

fax (42) 631 95 52

e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl



Giuseppe Verdi **FALSTAFF**

komedia liryczna w trzech aktach

libretto - Arrigo Boito

według *Wesołych kumoszek z Windsoru* i *Henryka IV* Williama Szekspira

prapremiera - 9 lutego 1893, Teatro alla Scala w Mediolanie

premiera - 9 lutego 2002, Teatr Wielki w Łodzi

**Premiera przygotowana z okazji Jubileuszu
35-lecia istnienia Teatru Wielkiego w Łodzi**

**Obchody Jubileuszu odbywają się
pod honorowym patronatem
Premiera Rzeczypospolitej Polskiej
LESZKA MILLERA**

Opera wykonywana jest w języku włoskim z napisami w języku polskim.

R E A L I Z A T O R Z Y



kierownictwo muzyczne
MARCO BALDERI



współpraca muzyczna
JACEK BONIECKI



reżyseria
WOJTEK BIEDROŃ



kostiumy
MARIA BALCEREK



choreografia
HENRYK RUTKOWSKI



współpraca choreograficzna
ILIANA ALVARADO



reżyseria światła
DARIUSZ PANAS



przygotowanie chóru
ELŻBIETA KWIECIĘ

asystenci dyrygenta
BOGDAN OLĘDZKI
PIOTR WUJTEWICZ

asystenci reżysera
MARIA SZCZUCKA
WALDEMAR STAŃCZUK

współpraca scenograficzna
BOŻENA SMOLEC-BŁASZCZYK
WANDA ZALASA

asystent choreografa
DOBROŚŁAWA GUTEK

realizacja światła
JERZY STACHOWIAK

dyrygenci chóru
ELŻBIETA KWIECIĘ
MAREK JASZCZAK

inspicjenci
URSZULA RYBICKA
ZBIGNIEW PAWEŁCZYK

sufler
DOROTA ZDOLIŃSKA

pianiści korepetytorzy
DANUTA ANTOSZEWSKA
MARIA CZERKAWSKA
NADIEŻDA PAWLAK
EWA SZPAKOWSKA

konsultant językowy
MARLENA SZYMAŃSKA-MALISIEWICZ

Występ Renata Brusona i Marca Balderiego
został zorganizowany we współpracy z

SYRINX
KOTLIŃSKI

O B S A D A

Sir John Falstaff

RENATO BRUSON

ZENON KOWALSKI

ZBIGNIEW MACIAS

Ford, mąż Alice

ANDRZEJ KOSTRZEWSKI

ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Fenton

DARIUSZ PIETRZYKOWSKI

ADAM ZDUNIKOWSKI

Doktor Cajus

BORYS ŁAWRENIW

KRZYSZTOF MARCINIAK

Bardolfo, towarzysz Falstaffa

MARCIN CIECHOWICZ

Pistola, towarzysz Falstaffa

ANDRZEJ MALINOWSKI

STANISŁAW KIERNER

RAFAŁ PIKAŁA

Pani Alice Ford

TIZIANA BELLAVISTA

MAŁGORZATA BOROWIK

MONIKA CICHOCKA

BOŻENA HAUSMAN

ADRIANA MOTYLEWICZ

Nannetta, córka Alicji i Forda

JOLANTA BOBRAS-PAJĄK

JOANNA HORODKO

DOROTA WÓJCIK

Pani Quickly

JOLANTA BIBEL

JOLANTA GZELLA

Pani Meg Page

AGNIESZKA MAKÓWKA

EWA SZYMKIEWICZ

Gospodarz obergerzy „Pod Podwiązką”

KRZYSZTOF PABJAŃCZYK

Robin, paź Falstaffa

JAROSŁAW BIERNACKI

Pacholek Forda

MICHAŁ SKRZECZKOWSKI

Słudzy Quickly

KRZYSZTOF BRODEK

WOJCIECH DOMAGAŁA

JACEK MISZCZAK

Nimfy

AGNIESZKA ANTOSZCZYK

DOMINIKA BARAŃSKA

AGNIESZKA DOMAGAŁA

JOLANTA HENKE

AGATA JANKOWSKA

BEATA KOWALSKA

KATARZYNA LEWANDOWSKA

AGATA PABJAŃCZYK

MALWINA POLESZAK

ANETA WĘŻYK

AGNIESZKA WOJDA

Mieszczanie i lud,

słudzy Forda,

maskarada chochlików,

wróżek i czarownic

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

Dyrygent

MARCO BALDERI

JACEK BONIECKI

Streszczenie libretta

Akcja rozgrywa się w Anglii w Windsorze, w XV wieku, za czasów panowania króla Henryka IV.



Akt I

Stary i otyły, nie skłonny do skrupułów, sir John Falstaff popija obficie wino w gospodzie „Pod Podwiązką”. Doktor Cajus zgłasza pretensje, że pachołkowie Falstaffa, Bardolfo i Pistola - para zdeklarowanych obwiesiów - spili go i opróżnili mu kieszenie. Falstaff, nie przejmując się zbytnio wyczynami swoich służących, choćby dlatego, że opłaca ich bardzo nieregularnie, rozmyśla, skąd zdobyć pieniądze na uregulowanie słonego rachunku w gospodzie. Inwencji mu nie brak, a także tupe- tu: pisze identyczne w treści listy miłosne do dwóch zamożnych mieszczanek w Windsorze, Alice Ford i Meg Page. Najzupełniej niespodziewanie, uniesieni honorem pachołkowie odmawiają zanieśienia listów. Sir John, wygłosiwszy tyradę na temat honoru, „który nie może napęłnić mu kieszeni”, posyła listy przez pazia.



Alice Ford i Meg Page, upewniwszy się, że obydwa listy Falstaffa, proponujące im miłosną schadzke, są identycznej treści, przy pomocy wścibskiej pani Quickly, postanawiają dać lowelasowi nauczke.

Niezależnie od sympatycznych kumoszek zawiązuje się coś w rodzaju spisku mężczyzn, których doktor Cajus wtajemniczył w przebieg zajścia w gospodzie. Obok męża Alice, Forda, młodego Fentona zakochanego w córce Fordów, Nannetcie, do spisku dołączają przepędzeni przez Falstaffa jego dwaj pachołkowie, zdradzając przy okazji nieczne zamiary swego byłego chlebodawcy.

Akt II

W gospodzie sir John, jak zwykle, sący wino. Niby to skruszeni Bardolfo i Pistola proszą pokornie o ponowne przyjęcie do służby, zapowiadając jednocześnie wizytę pewnej damy. To nikt inny, jak pani Quickly, która działając zgodnie z planem zakpienia sobie z podstarzałe-

go lowelasa, zaprasza go w imieniu zakochanej w nim rzekomo Alice Ford na schadzkę. Po jej odejściu pojawia się nie znany Falstaffowi mężczyzna, przedstawiający się jako Fontana. Rekomenduje się przyniesionym gąsiorem wina i prosi Falstaffa o pomoc w swych jak dotąd daremnych zabiegach miłosnych wobec pani Ford. Jeśli tak wspaniały rycerz jak Falstaff zdobędzie tę kobietę, to - jak sądzi Fontana - nie będzie ona mogła zasłaniać się następnie obowiązkiem dochowania wierności małżeńskiej. Fontana popiera swą prośbę o pomoc obietnicą obdarowania Falstaffa dobrze wypchaną kieską złota. Falstaff chętnie przystaje, tym bardziej że, jak chętnie chwali się przed Fontaną, Alice Ford s a m a zaprosiła się na miłosną schadzkę.

Fontana, a jest nim właśnie Ford, czuje się poważnie zaniepokojony dowodem niewierności swej małżonki. Postanawia też przy pomocy przyjaciół sprawić jej zalotnikowi tęgą łaźnię.

W mieszkaniu Fordów pani Quickly zdaje Alice relację ze swej rozmowy z sir Johnem. Wszyscy chowają się, tak że przybywającego na schadzkę Falstaffa spotyka tylko Alice. Stary łowca spódniczek pewien jest swego sukcesu, gdy nagle wbiegająca pani Quickly z udanym przerażeniem sygnalizuje przybycie odbiorczyni drugiego miłosnego listu, pani Page. Ratując Falstaffa przed nadchodzącymi na domiar złego mężczyznami, kobiety ukrywają go w dużym koszu częściowo napełnionym bielizną do prania. Przeszukawszy na próżno mieszkanie, Ford każe służbie rzucić podejrzenie ciężki kosz w nurty Tamizy...

Akt III

Stary sir John ledwo wyszedł z opresji. Ukojenia szuka w gospodzie, zamierzając - jak oświadcza - wlać nieco grzanego wina do bulgocącej mu w kischkach wody Tamizy. A jednak tak dalece ufa wciąż nieodpartej sile swych wdzięków, którym niezdolna jest oprzeć się żadna kobieta, że daje się raz jeszcze wyprowadzić w pole pani Quickly. Zaprasza go ona ponownie na schadzkę z Alice Ford, tym razem w Parku Windsorskim, o północy.

Zarówno kumoszki, jak i ich mężowie, oraz reszta towarzystwa z Nannettą, Fentonem, doktorem Cajusem, a także z Bardolfem i Pistolą w ich liczbie, organizują swego rodzaju kostiumową zabawę w urzekającej scenerii parku w księżycową noc. W swym miłosnym nokturnie Fenton

przyzywa ukochaną Nannettę występującą w przebraniu królowej elfów. Stopniowo zjawiają się i inni w stosownych strojach. Głównym celem zabawy ma być wytarmoszenie, wyszczypanie, pokłucie i obicie Falstaffa pod osłoną nocy.

Nieszczęsny, łatwy do rozpoznania, choć i w przebraniu, zjawia się pod umówionym dębem. Bije północ. Jakieś tajemnicze zjawy przeszkadzają sir Johnowi w odnalezieniu Alice, a wreszcie nie na żarty zaczyna ją wymierzać mu karę za wszystkie bezeceństwa. Dopiero wyznanie winy, coraz bardziej żalosne jęki i błagania Falstaffa skłaniają oprawców do litości. W ogólnym zamieszaniu Ford błogosławi małżeństwu swej córki z... przebrany Fentonem, a wzdychającemu do Nannetty doktorowi Cajusowi dostaje się... przebrany Bardolfo.

Wesołość powraca. Odzyskuje też humor wyszydzony i poturbowany sir John tym łatwiej, że Ford zaprosił go wraz ze wszystkimi na wieczerzę do swego domu.

HENRYK SWOLKIEŃ



Ilustracje do londyńskiego wydania *Wesołych kumoszek z Windsoru*, 1863.

Falstaff VERDIEGO



Karol Stromenger

Szekspir - Verdi



Okładka wyciągu fortepianowego, 1893.

W roku 1847-m (...) Verdi pasuje się z *Macbethem*. Co wynikło z tego zetknięcia się dalekich światów: włoskiej opery z Szekspirem? Wynikł *Macbeth* Verdiego, opera dziś rzadko wznawiana. Dziś wydaje się nam ona przeżytkiem znacznym dawnymi konwencjami operowymi. Czarownice są tam czymś w rodzaju operowych „cyganek”, Lady Macbeth, w scenie uczt, śpiewa przy kielichu żwawe „brindisi”, tragiczny wydzźwięk w monologu końcowym Macbetha, w operze Verdiego zamienia się na zwykłą finałową katastrofę. Trzeba jednak widzieć dzieło z perspektywy historycznej, i trzeba niepowodzenie tej opery na włoskich scenach zapisać na listę pierwszych reformatorskich poczynąń kompozytora.

Verdi już bierze operę bardzo serio, nie tylko jako dziedzinę własnych sukcesów ale również jako teren zmagania o nowy styl, o włoski dramat muzyczny z ducha niezłomnego idealisty Fryderyka Schillera, albo Szekspira, tragika „wyższego od antycznych Greków”. Będzie pisał choćby na przekór upodobaniom swych ziomków, którym wydaje się czymś niesłychanym, że w operze kompozytor szuka czegoś więcej poza pretekstem do śpiewaczego pokazu, że pławi się w mrokach przedwiecznej Szkocji i nastroju „demonicznym”, że usiłuje zagruntować taki nastrój w orkiestrze miejscami traktowanej samodzielnie. On szuka człowieka, dramatu człowieka i to w dramacie nie erotycznym, ponurym - ale tej opery ma się słuchać w kraju, w którym katarynka melodii łatwych opędza jeszcze wszystkie potrzeby dramaturgii operowej. Cóż dziwnego, że na kilku włoskich scenach grany *Macbeth* nie miał powodzenia. Za to od razu zainteresowała ta opera publiczność w Londynie. W kilkanaście lat później (1865) paryska opera wystawiła *Macbetha* Verdiego. Kompozytor już przerobił operę, odpowiednio do swych dojrzałych pojęć dramatycznych, ale paryskiej publiczności także nie zależało na dramacie operowym, zależało jej na balecie. Gdzie umieścić balet w *Macbecie*? Trudno, wokoło kotła musiały tańczyć czarownice i duchy, - znowu adaptacja dla francuskiego smaku! W trzy lata później Ofelia, w operze *Hamlet* Ambroise Thomas'a, śpiewała - koloraturą... Nic dziwnego, że *Macbeth* Verdiego nie ma powodzenia w Paryżu. Verdi, który tak serio brał swe zadanie wobec Szekspira, czyta w paryskim piśmie, że - nie zna Szekspira! Wtedy pisze, w liście do przyjaciółki hrabiny Maffei: „Być może, że muzyką moją nie podołałem Szekspierowi, ale żebym go miał nie znać, nie rozumieć, nie odczuwać! Nie, na miły Bóg - nie! Jest on moim ukochanym poetą, mam go w ręku od najwcześniejszej młodości, czytam go stale, zawsze na nowo...”

Czytał, przemyślał nad tematami - *Hamletem*, *Burzą*, *Learem*. Zwłaszcza wokoło *Leary* myśli Verdiego obracają się stale, i na przestrzeni wielu lat. Sam

układa projekty libretta - 4 akty, 11 scen, - pisał nawet sporo muzyki do tej opery, już toczyły się nawet wstępne rokowania z Londynem, Paryżem o wystawienie przyszłego *Leara* Verdiego. Jednak on nie może się zabrać do tej pracy, mówi, że go odstrasza trudność napisania sceny Leara na pustyni. Zdaje się jednak, że Verdiemu tylko brak odpowiedniego tekstu, on już jest wymagający, zwłaszcza kiedy chodzi o szekspirowski temat. Bo Szekspira ceni Verdi najwyżej wśród tragików „dla różnorodności scen”, dla „prawdy i pełni wyrazu”. Raz pisze w liście: „Naśladować rzeczywistość - z tego może wyjść coś wcale dobrego, ale lepiej jest stworzyć prawdę, o wiele lepiej!... Mógł Szekspir spotkać w życiu jakiegoś Falstaffa, ale chyba nie spotkał arcyzbrodniarza, jakim jest Jago, ani kobiet-aniołów jak Cordelia, Imogena, Desdemona. A jednak te postacie są prawdziwe. Naśladowanie życia jest fotografią, a nie malarstwem...” Szekspir pociąga go bogactwem barw i odcieni, których nie ma „czarnobiały” teatr romantyczny, gdzie dobro i zło kontrastują ze sobą jeszcze dość schematycznie. Już w *Don Carlosie* (1867) Verdi stawia postać króla Filipa, postać tragicznej wielkości, pomnik królewskiego cierpienia i cierpiącej królewskości. Już ta opera, w niektórych partiach przynajmniej, leży na drodze do prawdziwego dramatu muzycznego. Wielkim sukcesem jest jednak *Aida* (1870) - połączenie włoskiej opery „śpiewaczej” z wystawną paryską grand-opéra, w sumie: ideał opery repertuarowej choć nienajlepszy teatr. Po *Aidzie* Verdi mówi, że skończyła się jego kariera kompozytorska. Minęło dziesięciolecie, myśl o operze szekspirowskiej powraca stale. Teraz los go łączy z artystą, człowiekiem szczególnym, muzykiem i literatem w jednej osobie. Tym człowiekiem jest Arrigo Boito, inspirator i współpracownik dwóch ostatnich premier Verdiego - *Otella* i *Falstaffa*.

Po światowym sukcesie *Aidy* Verdi czuje tylko zwiększoną odpowiedzialność swojego stanowiska, czuje się trochę zabytkiem w nowym świecie opery włoskiej. Bo młodzi już zaczynają w czyn wprowadzać wagnerowskie ideały. Czekają i zwleka z wyborem nowego tematu. Jaki temat go opanuje? - czy starczy mu sił aby ten temat opanować? Znaczna część roku przesiaduje Verdi na swym majątku Sant'Agata, w pobliżu jego wioski rodzinnej Busseto, niedaleko Parmy. Gospodaruje, dogląda robót polnych, Pani Peppina - sławna śpiewaczka Giuseppina Streponi - i Giulio Ricordi mediołański wydawca, mądrze dbają aby wielki starzec miał spokój, nie odczuwał uciążliwości sławy, aby jego plany operowe dojrzewać mogły zwolna, zdala od nerwowego życia teatrów. Krążą pogłoski, że Verdi przygotowuje *Falstaffa*. Nie, chwilowo przerabia dawniejszą operę *Simone Boccanegra* - i wtedy po raz pierwszy pracuje z Arrigiem Boito. Ricordi sprzągnął tę parę, świetnie dobraną - genialne posunięcie!

Boito (1842 - 1918), syn padewskiego jubilera zamiłowanego w literaturze i polskiej hrabianki Józefiny Radolińskiej, jest człowiekiem młodszego pokolenia, artystą późniejszego Risorgimenta. Nasiąknął reformą teatralną Wagnera, wystąpił jako kompozytor opery *Mefistofele* (podług 1-szej i 2-giej części *Fausta* Goethego). W nowej redakcji opera jego miała w r. 1875 szumne powodzenie, jako sztandarowe dzieło włoskiego modernizmu. Mimo to Boito nie czuł się kompozytorem na wielką miarę. Jako człowiek inteligentny rozumiał, że drogi i cele włoskiej opery są inne niż ideały teatru wagnerowskiego, wiedział czym stoi wielkość Verdiego i przeczuwał, że ten olbrzym może jeszcze dać wiele, właśnie w nowych wymiarach opery włoskiej. Umiał zrezygnować z własnej kariery kompozytorskiej, aby Verdiemu służyć swym doświadczeniem literackim i kunsztem słowa. Znając granice swego talentu muzycznego, Boito nie mógł się zdecydować na kompozycję opery, do której napisał słowa. Była to opera szekspirowska: *Jago*. Verdi nabył libretto, gotów był jednak wspaniałomyślnie odstąpić (w prezencie) autorowi, gdyby ten chciał napisać muzykę tej opery. Tekst był dobry, język muzyczny, układ scen zręcznie ujmował treść Szekspira, trzeba było tylko zmienić kilka szcze-



Verdi z przyjacielem, Sant' Agata 1898.

Arrigo Boito

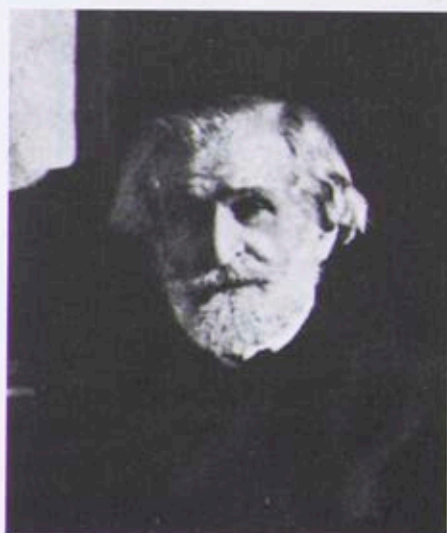
gółów, ale nareszcie dobry tekst. Przez całe życie Verdi pisał muzykę do tekstów banalnych, w najlepszym razie banalizujących dobre sztuki teatralne. Teraz otrzymał libretto napisane ze zrozumieniem Szekspira, zrozumieniem opery.

Jago w postaci opery! Jak połączy się dramat angielskiego renesansu z włoską operą 19-go wieku? - gdzie zbliżą się te dwa światy, gdzie przeskoczy iskra elektryczna? Odpowiedź: na Cyprze. Tam odgrywa się tragedia Szekspira, i tam może zaświecić słońce operowe, w czasach bujnych temperamentów. Oto miejsce i czas dla weneckiego generała ciemnej cery, występującego w blasku heroicznej przeszłości. (...)

W 1883 umiera w Wenecji Wagner. Teraz oczy świata są zwrócone na Verdiego, jako na tego, który pracuje nad włoskim dramatem muzycznym i - już wiadomo - pisze operę *Jago*. Jakże przyjmą sami Włosi włoski dramat muzyczny, kiedy nie rozumieją *Don Carlosa* ani *Simona Boccanegra*! On sam, Verdi, już odbiegł od stylu swych dawnych oper, które jednak są fundamentem jego popularności. Zawsze zachował mentalność praktycznego chłopca włoskiego, ale jako artysta wysubtelniał. Nie oglądając się zbytnio na nowe zjawiska operowe, szedł dalej własną drogą. Muzyki Wagnera prawie nie znał, zaledwie raz słyszał *Lohengrina*, czytał rozprawę *Opera i dramat* Wagnera, ale nie lubił wdawać się w teorie i estetyki, praktyką bogaciła się i rozwijała jego sztuka. A Włochom wystarczały chwytne melodie Verdiego, posuwiste capstrzyki finałowe, - czyżby Italia miała być wielkim antykwariatem, w którym współczesność reprezentuje... mandolina?

Przebiwszy się o siłach własnych do znaczenia i majątku na operach gorszego gustu, na starość może się Verdi oddać sztuce jak on ją teraz pojmuje. Tylko, oby nie powiedziała publiczność, że Verdi się skończył. Na tę myśl - pisze raz - „drętwieje mu ręka”. Jednak zimą 1884/5 zdrętwiała ręka 70-letniego już znowu żwawo mknął po papierze nutowym. Materiał, który uzbierał się w ciągu ostatnich pięciu lat, układa się posłusznie. W listopadzie 1886 r. Verdi donosi Ricordiemu, że *Otello* skończony. Opera nie będzie się nazywała *Jago* jak miała się pierwotnie nazywać z respektu dla *Otella* Rossiniego. (...)

Dramat Szekspira otrzymał w operze nastrojowe uzupełnienie, przeświecenie liryczne. Mimo pochodzenia z teatru dramatycznego, *Otello* Verdiego ma postawę własną i własną strukturę artystyczną. Zręcznie uproszczona akcja Szekspira zwarta jest w czterech aktach, „wenecki” pierwszy akt tragedii, wpleciony jest w pierwszy akt operowy, już odgrywający się na Cyprze, - rozmowy Jaga, Kassja, Rodryga zastępują „wenecką” ekspozycję Szekspira. Każdy szczegół dramatu i sytuacji wyzyskany jest operowo: burza, ogień zwycięstwa, pijacka pieśń Jaga,



Tytułowa strona wydania specjalnego „L'illustrazione italiana”, które ukazało się z okazji premiery *Falstaffa*.

Giuseppe Verdi, 1900.

pojedynek, duet z retropektywą miłości, ale bez historii uprowadzenia Desdemony. Nie słowa wypowiadają niepokojące przeczucia, tylko burza morska, którą rozpoczyna się pierwszy akt. Pocziwa, stara tempesta tylu oper włoskich otrzymuje tu funkcję - przygotowania psychologicznego... tak zręcznych chwytów wymagało przetopienie dramatu na operę! (...)

Istnieją tłumaczenia tekstu Szekspira na różne języki, Verdi przetłumaczył *Otella* na język opery. Parafraza? wypaczenie? może profanacja Szekspira? A jednak w Londynie publiczność, dla której tekst Szekspirowski mógł być świętością, nie tylko nie mówiła o „profanacji”, ale od razu przyjęła operę z zachwytem i zrozumieniem. Dla obu włoskich autorów opery opinia angielska była tylko potwierdzeniem, że ich romański operowy Otello „był Szekspirem”. Rzecz toczy się na innym planie niż w dramacie, przybiera inne formy sztuki, a przecie po monologu końcowym Otella, - jeżeli tylko śpiewak umie oddać akcent tragizmu głębokiego, przejmującego sumą przeżyć - słuchacz ma rzeczywiście wrażenie: tak, to jest Szekspir!

Włoska opera odzyskała znamiona wielkiego teatru, starowłoski dramat muzyczny otrzymał kontynuację. Bez pomocy wagnerowskiego przykładu powstało włoskie dzieło sztuk połączonych, uzgodnionych elementów sceny muzycznej. Zadziwił wszystkich starzec stylem, który w ciągu pięćdziesięciu lat przeszedł czyścić operowej praktyki. (...)

„Moja kariera skończona” - mówi Verdi po pierwszych przedstawieniach *Otella*. W dwa lata Boito przesyła Verdiemu szkic tekstu nowej opery, znowu szekspirowskiej - *Falstaffa*. Wkrótce cały tekst gotowy, a jest tak doskonały, że kompozytor przyjmuje go bez zmiany - i pisze muzykę. Nie wytrzymał, znowu znalazł się w zaczarowanym kole Szekspira. W ciągu roku 1892-go ukończył partyturę *Falstaffa*. W następnym roku znowu wielki triumf w Scali. Włoski „grand old man” odnosi ostatnie zwycięstwo, jako 80-letni kompozytor - komedii muzycznej! przez z górą 50 lat pisał opery poważne, teraz kończy karierę na wesoło. Tyle razy umierały jego Eleonory i Rodrygi, teraz on ma prawo do śmiechu. To zachodzące słońce geniuszu wydaje promienie pogody, błyski humoru. I znow - wdzięk dostojny. Po latach powagi i zmagañ Verdiego, jego zgoda ze światem. Wśród nerwowej atmosfery fin de siècle`u, w epoce złego smaku, oto błyszczący idealna komedia muzyczna. W bezstylowej epoce wznosi się dzieło stylu, wdzięku - szekspirowskiego.

KAROL STROMENGER

Została zachowana oryginalna pisownia.



* * *

Bez żadnej przesady można określić libretto Boita mianem doskonałego. Tekst oddaje sytuacje w sposób tak wyrazisty, że można by śledzić bieg akcji z zamkniętymi oczami! Wszystko biegnie tu szybko, nie ma mowy nawet o dłużyznach.

Warto było poświęcić *Falstaffowi* więcej miejsca, choćby dlatego, że w dziele tym poddał Boito swój talent poetycki najtrudniejszej próbie. Z jednej strony pracując nad librettem musiał wciąż pamiętać, że pisze do przyszłej muzyki Verdiego, a z drugiej - czuwać nad tym, by mimo scalenia wątków *Wesołych kumoszek z Windsoru* i *Henryka IV*, postaci działające nie utraciły Szekspirowskiego sensu, nabierając jednocześnie cech stylu samego Boita. Nie było to zadanie łatwe. Poza postacią tytułową, sławetnym brzuchaczem, Boito utrzymuje również i inne ważne postacie, tak liczne, tak ruchliwe, tak rozpraszające się i znów powracające w przebiegu komedii. Postaci te nie dawały okazji do charakteryzowania ich w sposób pogłębiony i intymny, Boito do pewnego stopnia tchnął w nie nowe życie w nowej atmosferze, kazał im poruszać się w zawrotnym tempie akcji, wręcz w diabelskich rytmach, i wypowiadać się barwnym językiem. Wszystko to dopomogło oczarowanemu tekstem libretta Verdiemu, ułatwiając mu wynajdywanie muzycznej charakterystyki z reguły tkwiącej już w literackim rysunku każdej postaci. (...)

„Zabawiam się, pisząc muzykę...”, oświadczył (...) Verdi.

Istotnie, cały trzyaktowy *Falstaff* jest jakby jednym wielkim scherzando - i to w sensie beethovenowskim! - w którym wszystko ma wyraziste kontury o zdecydowanych liniach, pulsując ustawicznym *leggiero* z wyrazistą rytmiką, niespodziankami harmonicznymi i instrumentalnymi.

Koloryt orkiestry odgrywa tu kapitalną rolę. Chwilami skłonni jesteśmy, słuchając jakiejś uroczyście brzmiącej frazy, uwierzyć w powagę chwili, gdy nagle ryknięcie puzonów, beknięcie fagotu czy pisk małego fletu przypominają nam, że to krotoczwila.

Z wyjątkiem niewielu fragmentów *moderato* cała akcja rozwija się w tempie *presto agitato*. Króluje zdrowy humor ludowy, bo przecież obaj: Szekspir i Verdi, pochodzą z ludu. Teraz wreszcie podali sobie ręce - pamiętajmy i o zasłudze Boita - teraz wreszcie zgodnie wspinają się na najtrudniej osiągalny szczybel zdrowego humoru, by pod tym znakiem Verdi mógł dopełnić dzieła życia.(...)

Z chwilą ukończenia partytury wszystko toczy się normalnym trybem. 4 stycznia 1893 r. rozpoczynają się pod kierunkiem samego Verdiego próby fortepianowe w La Scali. Trwają od sześciu do ośmiu godzin dziennie. Ale krzepki starzec nie męczy się!



Boito i Verdi

Victor Maurel, pierwszy odtwórca roli Falstaffa.

Na dyrygenta zostaje powołany Edoardo Mascheroni, cieszący się wtedy już dużą renomą.

9 lutego 1893 r., dokładnie w wyznaczonym wcześniej terminie, odbywa się premiera. Sukces triumfalny, mimo że publiczność była w równym stopniu zachwycona, co zaskoczona. Owacje osiągnęły szczyt, gdy Verdi ukazał się na proscenium trzymając za rękę Boita. Zdaniem poety opera „przeniknęła zadziwiająco szybko do umysłowości słuchaczy i po prostu weszła im w krew”. Nie było to w pełni słuszne: nowości stylu za bardzo odbiegały od zwyczajowych konwencji. Przyznawano jednak, że „z tego wzajemnego przenikania się radości, siły, prawdy, światła i zdrowej pogody powinno się wykrystalizować wiele dobra dla sztuki i publiczności”.

Następnie *Falstaffa* miał wystawić teatr Costanzi w Rzymie. Boito puścił w ruch całą swoją przebiegłość, by skłonić Verdiego do wyjazdu do Rzymu:

„Tak bardzo nowa forma sztuki nie powinna być puszczona luzem przez Autora po pierwszym udanym eksperymencie. Jest Pan dziś nie tylko Maestrem, ale i uzdrowicielem Sztuki. Niech mi Pan wierzy, Maestro, Pańska obecność jest nieodzowna. Nie mówiłem tego przy *Otelli*, lecz mówię teraz, bo manifestacja, jaką jest *Falstaff*, jeszcze bardziej przewyższa wymowę i rolę *Otella*. Jest to najprawdziwsza rewelacja i nie należy pozostawiać publiczności rzymskiej samej sobie wobec dzieła sztuki tak dogłębnie nowego.”

I Verdi dał się przekonać: nie pojechał w swoim czasie do Rzymu na *Otella*, teraz na *Falstaffa* zdecydował się pojechać. (...)

Falstaff grany był następnie w Wenecji i Trieście, a później w Wiedniu i Berlinie, wciąż pod dyktando niestrudzonego Mascheroniego, którego Verdi nazywał motylkiem (*farfallo*).

Przygotowuje się wystawienie *Falstaffa* w Paryżu w języku francuskim. I oto we wrześniu wciąż tego samego 1893 r. widzimy Boita znów w Sant'Agata: przeprowadza rewizję tłumaczenia tekstu *Falstaffa* na francuski, którego dokonał sam przy współudziale Solange'a. I tym razem Boito podejmuje zabiegi dyplomatyczne, by skłonić Verdiego do wyjazdu do Paryża.

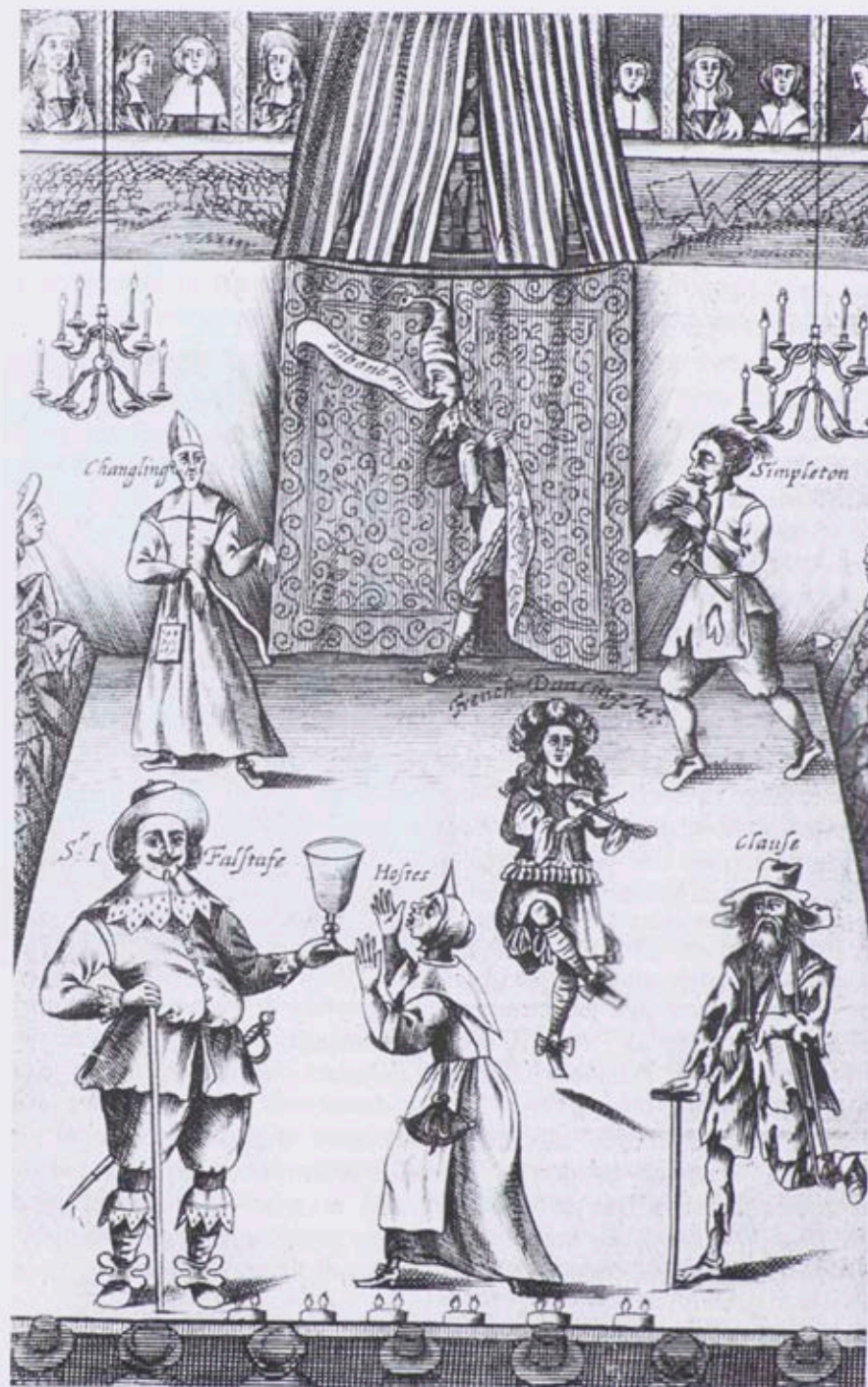
„Teatr ten [Opéra Comique] ma tradycje akademickie, eleganckie i sentymentalne, których nikt nie może naruszyć. William Shakespeare wśród tych panów może wywołać efekt rozzuchwalonego lwa w sklepie z saską porcelaną. Ratujmy porcelanę! będzie naturalnym odruchem owych panów, którzy ile się tylko da będą się starali obezwładnić naszego lwa. (...)”

Również i Carvalho, dyrektor Opéra Comique w Paryżu, zaprasza na premierę *Falstaffa*. „To bardzo ładnie z pańskiej strony, ale zapomniał Pan o... maleńkiej drobnostce, o mojej osiemdziesiątce! (...)”

Ale zaproszenie przyjmuje i 18 kwietnia 1894 r. „tout Paris” manifestuje swoje uwielbienie dla włoskiego mistrza. „Opera ta - pisał sprawozdawca paryskiego „Petit Journal” - powinna mieć jako motto najpiękniejsze ze wszystkich słów: lumière!”

HENRYK SWOLKIEŃ, *Arrigo Boito. Poeta i muzyk* (fragmenty)

FALSTAFF SZEKSPIRA



Jack Falstaff dla mych bliskich,
John dla mych braci i sióstr,
i sir John dla całej Europy.

William Shakespeare
Druga część dziejów króla Henryka IV
akt II scena 2
tłum. M. Słomczyński

Znane typy postaci z okresu panowania
Karola I Stuarta (po lewej Falstaff).



* * *

Łgarz, bufon, lubieżnik, zachwycony sobą - własną postacią, rozumem, czynami, powodzeniem u kobiet - krzykliwy i gadatliwy, a przy tym naiwny w swojej pysze, skąpy i rozrzutny zarazem: takie były od początku jego cechy. Rycerz-samochwał żyje w urojonym świecie wspaniałych wyobrażeń o sobie, ale ten świat zawsze rozbija się o rzeczywistość, która mu przeczy. Potrzebuje więc otoczenia, publiczności, przed którą mógłby odgrywać wielką rolę Walecznego Zwycięzcy, Wspaniałego Kochanka, Wielkiego Pana. Źródłem jego śmieszności jest kontrast między wybraną maską a twarzą i nieustanne wysiłki przekonania siebie i innych, że maska jest twarzą.

Nie wiemy dokładnie, kto i kiedy wprowadził po raz pierwszy do literatury tę postać. Wiadomo jednak na pewno, że od początku istnienia nosił właśnie imię samochwała - Alazon - w pierwszej, zaginionej komedii greckiej nieznanego autora. Zapewne od razu zyskał wielką popularność, skoro większość znanych nam autorów komedii starożytnej wprowadza ten typ do swoich utworów. Butny rycerz występuje jako postać uboczna w sześciu komediach Arystofanesa, a potem jako żołnierz Bias w komedii *Kolaks* Menandra. Wszędzie ma tę samą głupawą, pewną siebie minę i gębę pełną przechwałek, wszędzie jest wyśmiewany i naciągany. Rycerz-samochwał komedii starożytnej jest bowiem jeszcze typem z galerii postaci panów, ma status człowieka wolnego i bogatego, od którego zależą losy innych postaci: niewolników, heter, ubogich kochanków. Występuje też zawsze w parze z biednym, a sprytnym lizusem-pieczeniarem, który wysłuchuje jego przechwałek, żyje z jego pieniędzy, a jednocześnie wraz ze sprytnym niewolnikiem pomaga zakochanym młodym parom oszukiwać i ograbić Samochwała. W finale każdej sztuki (komedia jest sprawiedliwa!) bogaty głupiec zostaje wykpiiony, a często i obity, ku uciesze publiczności, która nie darzyła go sympatią.

Z komedii greckiej typ alazona przeszedł wraz z innymi wątkami i postaciami do komedii rzymskiej. W farsie atellańskiej - ulubionej rozrywce ludowej, wulgarnej i krzykliwej - żołnierz-samochwał jest już wszechobecny i należy do najbardziej popularnych typów. Pojawia się jednak i w nurcie komedii literackiej. U Terencjusza w komedii *Eunuch* występuje pod imieniem Thrasona. U Plauta jest główną osobą jego najczęściej (i najdłużej) grywanej komedii *Żołnierz-samochwał*, a występuje też jako postać uboczna w pięciu innych, prezentując wszystkie te cechy, które miał już w komedii greckiej. Przetrwał tak do końca teatru starożytnego, należąc do najczęściej spotykanych postaci w obu gatunkach komedii, w „wysokiej” i „niskiej”. Pod koniec cesarstwa rzymskiego, gdy scenami zawładnęły pantomimy i widowiska cyrkowe, żołnierz-samochwał trwał nadal jako bohater komedii ludowej i mimu.

Upadek cesarstwa rzymskiego i rozwój chrześcijaństwa przerwały rozwój teatru. Teatr przestał istnieć, wyklęty przez Kościół jako narzędzie zepsucia. Najgorszą zaś opinię u teologów miały właśnie komedia oraz mim - i nie bez powodu, ponieważ

Znani aktorzy francuscy i włoscy, specjalizujący się w rolach właściwych komedii dell'arte (w czerwono-niebieskim stroju Kapitan Hatamor). Obraz (ok. 1670) ze zbiorów Comédie-Française.

O NAZWISKU FALSTAFFA

W *Henryku IV* Szekspir pierwotnie nadał swojemu sir Johnowi nazwisko Oldcastle, lecz ze względu na protesty potomków historycznego sir Johna Oldcastle'a zmienił on je na Falstaff. To nowe nazwisko także miało swój historyczny rodowód. Chodzi tu sir Johna Fastolfe'a, angielskiego dowódcę wojsk walczących we Francji za czasów Henryka IV i Henryka V, niesłusznie później oskarżonego o tchórzostwo po przegranej walce pod Patay. „Fastolfe” zmienił Szekspir na „Falstaff”, co nadało temu nazwisku ujemne znaczenie („false stuff” - „fałszywy towar”, „fałszywy materiał”).

Redakcja

pod koniec swego istnienia rzeczywiście schlebiali najgorszym gustom. Mimo klątwy jednak po drogach Europy nadal włościły się gromady aktorów-kuglarzy, którzy na targach i jarmarkach dalej odrywali stare przygody znanych postaci. Musieli je, widać, odtwarzać bardzo dokładnie według starych scenariuszy, przekazując swoje umiejętności z pokolenia na pokolenie, bo gdy na nowo powstaje teatr i znów po prawie tysiącu latach rozkwita komedia, na scenie pojawiają się znane postacie, a wśród nich i Rycerz-samochwał.

Archetyp alazona przetrwał do czasów nowożytnych w dwóch tradycjach: w żywej tradycji aktorskiej mimu, odziedziczonej przez kuglarzy, oraz w zachowanych tekstach komedii literackiej. W epoce renesansu nawrót zainteresowania kulturą starożytną zaowocował także w komedii literackiej. Wprost z utworów Plauta pochodzi przeniesiony do XVI-wiecznej Italii Kapitan w komedii Luigi Dolce *Il Capitano* i francuski kapitan Taillebras u Antoine de Baïf w *Le Brave*. W Niemczech XVI - XVII wieku temat alazona i fabułę Plauta opracowało kilku autorów; najpopularniejszy był Horribilicribrifax ze sztuki A. Gryphiusa, a w XVIII wieku bohater komedii Reinholda Lenza *Der grossprahlerische Offizier*. W Danii żołnierz-samochwał nazywał się Jacob von Tyboe i był bohaterem komedii Holberga *Jacob von Tyboe, eller den stortalende Soldat*. Ogromną popularność zyskało sobie kolejne francuskie opracowanie plautowskiego wątku, pióra Pierre'a Corneille'a: w komedii *L'illusion comique* przedstawił postać kapitana Matamore, którego osobę i nazwisko przejęli następnie inni autorzy. Wszystkie te postacie zachowują podstawowe rysy i postawę prototypu, ale są już przystosowane do nowych warunków, nabierają cech i manier kraju, w którym każda z nich żyje. Tak więc w krajach północnych Samochwał zostaje pijakiem. Przeniesienie „planty i intrygi” do nowych okoliczności (...) nie zmienia stosunku postaci do otoczenia i do samej siebie, stąd i konflikty - nawet jeśli nie przeniesione wprost z wątków starożytnych - muszą powtarzać pierwotny wzór. Nadal jest to więc oficer zamożny, buńczuczny, pyszny, śmieszny przez absolutną wiarę we własne zmyślenia, a przy tym głupawy i tchórzem podszyty. Takim pozostanie samochwał w literackiej komedii hiszpańskiej i portugalskiej, takim jest też angielski Ralph Roister Doister, tytułowy bohater komedii Nicolasa Udalla z 1566 roku.

Inne są cechy Samochwała zrodzonego z ludowego rzymskiego mimu, a przekazanego epoce nowożytnej nie za pośrednictwem komedii Plauta, lecz przez aktorów-kuglarzy średniowiecza. I on w sprzyjającej atmosferze renesansu wychodzi z zaułków i zajazdów na światło sceny, teraz już jako postać komedii dell'arte. Zawodowe zespoły komedii dell'arte, której każdy aktor specjalizuje się w graniu jednej, czasami dwóch postaci, przedstawiają według z góry umówionego scenariusza sztuki o żywej akcji, pełne ruchu, gagów scenicznych, komicznych sytuacji. Tekst gra tu niewielką rolę. Najważniejszy jest dowcip i pomysłowość aktorów, ich akrobatyczna zwinność, a przede wszystkim wyrazistość gestu. W scenariuszach poszczególnych kompanii aktorskich powtarzają się te same typy, a wśród nich i żołnierz-samochwał. W komedii dell'arte nie jest to już bogaty, głupi rycerz z nieodłącznym po-



chlebca u boku, oszukiwany i wyzyskiwany. Teraz to najczęściej biedny obdartus, który sam musi oszustwami lub spełnianiem cudzych poleceń utrzymywać się przy życiu. Pozostała mu jednak dawna buta, pożądlivość, chętlivość, dawna gadatliwość oraz pewna naiwność, pochodząca z wiary we własne urojenia, coraz dalsze od rzeczywistości. Przybyło mu za to sprytu, czasem dowcipu - i sympatii widzów. Niedaleko już stąd do Falstaffa. Tymczasem komedia dell'arte, rozniesiona przez włoskie zespoły po całej Europie, ogromnie lubiana, spopularyzuje się wszędzie - wejdzie do prawie wszystkich literatur narodowych, połączy z typami komedii literackiej i niemal w każdym kraju Europy pozostawi swój ślad. W Polsce takim typem obdartego rycerza będzie w XVII wieku Albertus z komedii rybałtowskiej, a jeszcze w XIX wieku Papkin z *Zemsty* Fredry i w pewnym stopniu pokrewny, choć już bardzo przez czas i autora odmieniony pan Zagłoba z Sienkiewiczowskiej trylogii.

Najślawniejszą, najpełniejszą i najbarwniejszą postacią żołnierza-samochwała jest - jak uznali wyjątkowo zgodnie krytycy i publiczność - Falstaff Szekspira. Niektórzy twierdzą wprawdzie, że swoją barwność zawdzięcza on nie archetypowi literackiemu, lecz tylko talentowi autora i sylwetce realnie istniejącego pierwowzoru. Miał nim być sir John Oldcastle, szlachcic z otoczenia księcia Henryka, kompan jego burzliwej młodości, przywódca sekty lollardów, spalony na stosie za herezję w 1417 roku. Domysł ten znajduje potwierdzenie o tyle, że pierwotne nazwisko Falstaffa w dramacie Szekspira *Henryk IV* brzmiało właśnie Oldcastle. Lecz czy istnienie realnego pierwowzoru zaprzecza istnieniu prototypu literackiego? Miał podobno i Fredro wśród swoich znajomych pana Krzyżanowskiego, łgarza w typie Papkina, co nie zmienia faktu, że Papkin jest klasycznym typem nowożytnego alazona z rodowodem sięgającym starożytności. Już za czasów Menandra postawiono w Grecji pytanie: „Czy to Menander naśladuje życie, czy życie Menandra?”. Szekspir urodzony w 1564 roku nie mógł znać Oldcastle'a, a choć uwzględnił w kronice jego nazwisko i legendę, to przecież w epilogu *Henryka IV*, zapowiadając dalsze dzieje Falstaffa, mówi ustami Tancerza: „Tam, o ile mi wiadomo, umrze Falstaff na potnicę, jeśli go jeszcze surowsze wasze uprzedzenie nie zabiło; bo Oldcastle umarł męczennikiem, a to nie z tego rodzaju jest człowiek.” (*Henryk IV*, tłum. Leona Ulricha). Jeśli mimo zmiany nazwiska postaci Szekspir wspomina tu - jedyny raz - Oldcastle'a, to znaczy, że związek Falstaffa z Oldcastle'em był znany widzom. Ale uwaga, że „to nie z tego rodzaju jest człowiek”, świadczy, że autor sprzeciwia się temu skojarzeniu. Z jakiego więc rodzaju jest Falstaff?

Po pierwsze, oczywiście, z szekspirowskiego, z genialnej wyobraźni autora. Lecz zapewne i z komedii dell'arte. Grywano je już wtedy w Anglii i wiadomo, że Szekspir je znał. (...)

Nie jest to zresztą zbyt ważne, skąd i jak brał Szekspir swoje wątki i postacie. Jego samego te rodowody i wyliczania zapewne by po prostu ubawiły.

Śmierć sir Johna Oldcastle.

JOWITA PIENKIEWICZ, fragment postowia do powieści Roberta Nye *Falstaff*.

Andrzej Żurowski



Wesołe kumoszki z Windsoru w Teatrze Polskim w Warszawie (1971). Eugenia Herman (Pani Chybka), Mieczysław Pawlikowski (Falstaff), Stanisław Mikulski (Gospodarz).
fot. Franciszek Myszkowski

Henryk IV w Teatrze Polskim w Warszawie (1924). Aleksander Zelwerowicz (Falstaff).
fot. Helena Hartwig (str. 24)

Lekcja skromności

Obracamy się w kategoriach błazenady i w jej optyce należy ten świat oglądać. Od protagonistów po najgłębsze tło. Drugi plan *Wesołych windsorskich żon* wypełniają istni debile i pokraki. Zidiociały staruszek sędzia Płytek plecie bez sensu; jego bratanek Chudziak nie dość, że rodzinnie naznaczony brakiem mózgu, wyróżnia się wręcz karykaturalną powierzchownością: *ma malutką twarzyczkę, z małą, żółtą bródką, zwyczajem półgłówek trzyma głowę do góry (...), a chodząc się puszy* (I 4). Pocziwy biedaczyna pleban Hugo Evans, poza niedostatkami rozumu, posiada uszczerbki wymowy i sepleni z walijskim akcentem. W niemiłosiernym kaleczeniu angielszczyzny godnie konkuruje z nim francuski doktor Kajusz, który nadto myślenie zastępuje atakami wściekłości. Istne panoptikum! I beczka niewybrednego śmiechu.

Na domiar wszystkiego Chudziak i Kajusz z wdziękiem nosorożców uderzają w konkury do jedynej na horyzoncie *Wesołych żon* panienki na wydaniu. *Panna Anna Page (...) ma ciemne włosy, a cedzi słówka jak wielka pani. (...) A siedemset funtów monety i złota zapisał jej na łożu śmierci dziadek, (...) do których ma prawo, byle się doczekała lat siedemnastu* (I 1). Niestety, zbyt sobie upodobała w *melancholii i dumaniu* (I 4), by móc łaskawszym okiem spojrzeć na panoptikalnych zalotników, których jej podtykają rodzice. Woli młodego Fentona. Aby jednak nie mącić obrazu tego światka, Fenton przynajmniej ma *brodawkę nad okiem* (I 4), zawsze coś.

Do Windsoru zjechał z kompanami sir John Falstaff. Gdzieś w końcu musiał się podziąć, skoro w finale *Henryka IV* młody król odwrócił się od swego preceptora hulanki i rozpusty. Falstaff zdążył się już w Windsorze splukać do tego stopnia, że *prawie świeci piętami*. Przyciśnięty do muru postanawia... *stroić koperczaki do żony Forda, ale - dla pewności - równocześnie i do żony innego bogatego obywatela Windsoru, do pani Page. I ona też nosi sakiewkę, (...) samo złoto i dostatek. Będę obu zwodnikiem, a one obie będą mi płatnikami* (I 3). Jednakże podli kompani, Pistol i Nym, umyślają donieść panom Page i Fordowi,

*jak Falstaff, to fałszywe błoto,
Chce jego białą uwieść gołębicę.
Splamić mu łożo i wykraść mu złoto.* (I 3)

Koncept Falstaffa jest zupełnie absurdalny. Człowiek to już wszak *prawie na kawałki poszarpany wiekiem* i obydwu paniom ani w głowie skłonić się do zalotów wyliniałego pijaczyny. Każda z nich *wolałaby raczej być olbrzymką i leżeć pod górą Pelian*, niż pod tym *wielorybem z tyłu beczkami tranu w brzuchu* (II 1). Wierne żony uznają karesy Falstaffa za zniewagę i z właściwą sobie wesołością obmyślają rodzaj zemsty. *Dajmy mu - ustalają - rendez-vous, łudźmy go pozorami nadziei dobrego skutku w jego zamiarach, a zwłoką dobrze zanęconą wabmy go, dopóki nie zastawi swoich koni u gospodarza pod „Podwiązką”* (II 1). Wszystko więc obmyślane. Kłopot może być jedynie z mężami. Wprawdzie pan Page jest pewien wierności połowi-



cy, ale z pana Forda okrutny zazdrośnik. Tym lepiej! *Nie wiem* - mówi pani Ford - *co więcej mnie bawi, czy wyprowadzenie w pole mojego męża, czy sir Johna* (III 3). Intryga zdzierzga się więc misternie, splata wątki, by poprzez zwartą akcję doprowadzić do kilku równoczesnych point.

Pierwszym aktem zemsty wesółych żon jest precyzyjnie zaaranżowana konieczność ukrycia Falstaffa przed zazdrosnym Fordem w koszu z *bielizną, (...) z brudnymi koszulami, spódnicami, skarpetkami, zasmarowanymi serwetami tak, (...) że była tam mieszanina smrodów, jakie jeszcze nigdy nie obrażyły ludzkiego nosa* (III 5), wyniesienie przez służących kosza wraz z opasłą zawartością z domu i wrzucenie go na mieliznę Tamizy. I tego paniom nie dosyć. Zwabiony powtórnie, Falstaff musi tym razem salwować się ucieczką w stroju kobiecym. Że wstyd, drobiazg. Gorzej, że rozwścieczony Ford, biorąc przebranego Falstaffa za staruchę, której nie cierpi, na odchodnym *porządnie* mu kijem *skórę wygarbował* (IV 2).

Lubieżny zwodnik ukarany, zazdrosny mąż przywołany do rozumu. Panie wyjawiają więc małżonkom całą intrygę. Wszyscy są zgodni, że był *to najlepszy wymysł niewieściej uczciwości, jaki kiedykolwiek widzieć (...) się zdarzyło*, zaś skruszony Ford oświadcza żonie, iż

*Wprzód o brak ciepła słońce będę skarżył,
Nim o twej cnocie zacznę powątpiewać.
Honor twój stoi tak silny jak wiara
w tym, który dotąd śmiał być heretykiem.* (IV 4)

Obydwa małżeństwa bawią się doskonale, więc aby przedłużyć uciechę i do końca pognać Falstaffa, wymyślają trzeci akt zemsty: zwabienie go przez obydwie damy na nocną schadzke do lasu i tam wystraszenie rzekomymi duchami, które zagra reszta towarzystwa. I pan i pani Ford, i autor przy okazji - a każdy na własną rękę - piecze tą intrygą dodatkową pieczeń. Pani Ford mianowicie chciałaby oddać rękę swojej Anusi Chudziakowi, pan Ford jest przeciwny - na zięcia woli doktora Kajusza. Każde więc z małżonków na uboczu ustala z zalotnikami, że podczas nocnego zamieszania porwie on przebraną za ducha Anię i błyskawicznie ożeni się z nią w pobliskim kościele. Lecz Anna nie w ciemie bita: daje się porwać, ale... ukochanemu Fentonowi, którego jej rodzice wprawdzie przeganiali, ale który ma jakże wabliwą *brodawkę nad okiem*. Falstaff zmyka przerażony i poniżony, Ania z Fentonem wracają po chwili już jako małżeństwo; na nice obróciły się rachuby wszystkich, którzy starali się stanąć na drodze prawdziwym uczuciom.

Tryumfuje wesołość i miłość: państwa Page, państwa Ford i Anusi z Fentonem. Wszystkie nitki intrygi spłotyły się perfekcyjnie w finałową beczkę śmiechu. I, przy okazji, dały asumpt do kilku wielce budujących point. Falstaff, ta *zgnilizna*, ten *chlew sprośnych chuci* (V 5), został wystrychnięty na dudka. - No i co, niewczesny amancie, *co mówisz teraz o windsorskich żonach?* (V 5). Trudno zaiste o zgrabniejszy, niż to pytanie, ukłon autora komedii przed prapremierową publicznością *Wesołych windsorskich żon*, które wszak właśnie w Windsorze oklaskiwane były po raz pierwszy. Jakżeż zbudowani musieli być tym komplementem szacowni obywatele miasta i ich małżonki! I tylko im przytakiwać przyszło wesołym bohaterkom, że

*Gdzie rozpustnika ukarać wypada,
Śmiech nie jest śmiechem, zdradą nie jest zdrada.* (V 3)

Bo przecież wierność i moralność bynajmniej nie muszą chodzić w parze z ponuractwem. Niechaj więc

Świat się przekona z niewinnej pustoty,
Że się możemy bawić bez uszczerbku cnoty.
Rzadko śmiech złych uczynków towarzyszem bywa:
Najczęściej woda cicha brzegi swe podrywa. (IV 2)

I niechaj, na ostatek, wszyscy to zapamiętają, że nie masz piękniejszej miłości ponad małżeńską.

Małżonków związek z nieba przeznaczony;
Pieniądz grunt kupi, lecz nie kupi żony. (V 5)

Słuszne, budujące przesłania po prześmiesznych perypetiach. I tyle. W *Wesołych windsorskich żonach* tylko tyle. Komedia Szekspira często mienia się błazenadą i pełno w nich wręcz karczemnych żartów. Lecz w tych naprawdę wielkich komediach mistrza żarty owe i błazeństwa posiadają zawsze swoje drugie dno - podszyte przewrotnością, budują wymiar metaforyczny. Składają się na *z n a c z e n i a*, które wyrastają ponad komediowe wydarzenia. Tutaj nie.

To prawda: *Wesołe windsorskie żony* pisał Szekspir naprędce, by - jak niesie fama - w dwa tygodnie wywiązać się z życzenia królowej Elżbiety, której w *Henryku IV* tak ogromnie przypadł do gustu Jaś Falstaff, że umyśliła sobie zobaczyć starego opoja raz jeszcze, i to w roli zalotnika. To prawda, że w Windsorze, gdzie kompania Szekspira prapremierą spełniała wolę Elżbiety, publiczność dodatkowo pokładała się pewnie ze śmiechu w lot rozpoznając - zupełnie dla nas zwietrzałe - karykatury autentycznych postaci z windsorskiego i londyńskiego światka. To wszystko prawda. Ale dzisiaj prawda bez większego już znaczenia.

A jednak, czy też może właśnie dlatego, *Wesołe windsorskie żony* skłaniają dziś do refleksji nieco głębszej niż komunały o rozpustniku ukaranym i o pięknie miłości małżeńskiej: uczą skromności. Każą porzucić pewność co do wyłącznej słuszności naszych własnych miar i gustów. Czytając bowiem *Wesołe windsorskie żony* dzisiaj, trudno uchronić się przed odrobiną... niesmaku, kiedy się bliżej przyjrzeć motywacji działań bohatera, która uruchamia całą akcję. Gdybyż się przynajmniej ten stary dureń zakochał! Albo żeby go po prostu zmogły żądze. Ale nie, nic z tego. Falstaff deklaruje się jako... prostacka męska dziwka. Stary Jasiu - woła - *Śmiało napród! Z twojego starego ciała większe wyciągnę korzyści, niż kiedykolwiek wyciągnąłem z młodego.* (...) Czy po tylu wydatkach zacznę na koniec zarabiać? *Dobre ciało, dziękuję ci! Niech sobie ludzie mówią, żeś uciosane jak klocek, byleś się podobało, mniejsza o resztę* (II 2). Bywają dowcipy, których sam początek już budzi lekkie zażenowanie... Zapyziały ochlapus w roli męskiej dziwki doskonale by się mieścił w takim repertuarze. Podobnie jak i pocziwy pan Ford, który pod ostrogą zazdrości wpada na koncept, by przedstawić się Falstaffowi jako niejaki Struga, zakochany w pani Ford bez, jak dotąd, upragnionego rezultatu. Wciska więc Falstaffowi pieniądze, aby ten... uwiódł panią Ford i tym samym dostarczył Strudze argumentu wobec ukochanej, by - skoro mogła i z Falstaffem - także jemu przestała skąpić wdzięków. Tym sposobem pan Ford-Struga zapewnia sobie z pierwszej ręki wiadomości o rozwoju rzekomego romansu żony. Cóż, trudno pomyśleć ten zaliczyć Szekspirowi do najbardziej finezyjnych... Wprawdzie skądinąd wiadomo, że zazdrośni mężowie bywają skłonni do pomysłów najgrubszych i wyjątkowo niesmacznych, ale czyż musi się do nich skłaniać również autor pogodnej komedijki?

Te pytania, które nieodparcie narzucają się dzisiaj przy lekturze - perfekcyjnie wszak skrojonej i przeprowadzonej - komedii o *Wesołych windsorskich żonach*, tym bardziej skłaniają do dystansu wobec naszych własnych miar i gustów, które w sposób naturalny jesteśmy skłonni absolutyzować. Jak komicznie na takim absolutyzowaniu własnego smaku wyszli wobec Szekspira oświeceni i realiści z największymi - z Wolterem i Tołstojem - na czele, wiadomo. Wartościowanie gustów i miar odmiennych epok mieści się w kategoriach żartów szczególnie karczemnych. By nie wyjść na dudka, słuszniej współ z Falstaffem czym prędzej poniechać podobnie niewczesne zapały.

ANDRZEJ ŻUROWSKI

Tekst został zamieszczony dzięki uprzejmości Autora i Spółki Wydawniczo-Księgarskiej w Warszawie.

Marek Bielacki **Falstaff wiecznie żywy wśród kumoszek wielu**

Szekspirowskie figury sceniczne tworzące wielokrotnie wzorce także operowych postaci (i to nie tylko w dziełach Verdiego) zawdzięczają swój bogaty żywot pozateatralny uniwersalności reprezentowanych przez siebie charakterów - zręcznie nakreślonych ręką słynnego stratfordczyka. Jego zmysł obserwacyjny i talent literacki pozwoliły wielokrotnie na zsyntetyzowanie w jednej scenicznej postaci tak wielu cech, przywar i zachowań, jakimi inni twórcy obdarzyć by mogli nawet tuzin teatralnych bohaterów. Owa synteza sceniczna - jawiąca się niekiedy jedynie jako wytwór wyobraźni i artystycznego zmysłu kompilacyjnego autora - przy bliższym i nieco wnikliwszym oglądzie może okazać się jednak zarówno zabawną, jak i niebezpieczną (dla bezpośrednio zainteresowanych) fotografią charakterów i działań rzeczywistych postaci, których ponadczasowy archetyp wciąż powraca w życiu publicznym w kolejnych oryginalnych egzemplifikacjach. Jego pobieżna choćby obserwacja, a także lektura powszechnie dostępnej prasy nadal dostarcza współczesnym eksploratorom codzienności świeżych w tej materii przykładów. I to chyba nie tylko dlatego, że żyjemy w czasach panowania w Anglii imienniczki protektorki Szekspira i zarazem patronki (także pod względem artystycznym) jego epoki.

Również postać opastego Falstaffa i windsorskich (przemysłnych na swój sposób) białogłów (zwanych też przez translatorów Szekspira kumoszkami bądź niewiastami) oraz sieci prowadzonych przez nich intryg zdają się wyczerpywać znamiona prawdopodobieństwa charakterologicznego i sytuacyjnego - właściwego czasom i miejscom wszelakim. Fizjonomia, przywary, język i sposób działania tłustego rycerza-samochwały (a także jego kompanów), mającego wszak już wcześniej swój prototyp w Plautowskiej komedii - za wszelką cenę dążącego do osiągnięcia celów nie zawsze szlachetnych (ale za to zawsze przy pomocy nieszlachetnych metod), jako żywo przypominają targowisko próżności, na którym współcześni Falstaffowie próbują zbić rozmaity kapitał. Przedziwny konglomerat interesów różnych towarzystw wzajemnej adoracji jednoczy (jak w dramatach Szekspira: *Henryku IV* i *Wesołych kumoszkach z Windsoru*) - niekiedy doraźnie i taktycznie, a czasami perspektywicznie i strategicznie - reprezentantów koterii rozmaitej maści w działaniach i zachowaniach dalekich od norm i form uznanych za możliwe do przyjęcia w cywilizowanym świecie.

„Falstaffizm” postaw stał się już dzisiaj wręcz wzorcem zachowań wielu (choć na szczęście nie wszystkich) wybrańców narodu (zwanego także synonimicznie i ironicznie zarazem „elektoratem”), którzy jako namaszczeni i objęci nierzadko immunitetem uznali, iż normy prawne i etyczne dobre są, ale dla... pospółstwa. Wszak „emanacja” narodu działająca ponoć pro publico bono nie musi czuć się tym samym skrępowana gorsetem prawideł, które mogą przecież komplikować życie. Salwowanie się ucieczką po drabinie przez posła z budynku Sejmu przed wścibskimi dziennikarzami to przecież jedynie ćwiczenie gimnastyczne, doskonalące (niezbędną przy pełnieniu urzędu) sprawność fizyczną przyszłej głowy państwa - i to w dodatku nie tak wyczerpujące jak ewakuacja (wrzuconego później do Tamizy) Falstaffa w koszu na bieliznę w obawie przed zazdrośnymi mężami pani Ford i pani Page. „Kuchenna łacina” noszącego



Falstaff i Pani Page. Ilustracja z książki *Galeria kobiet Szekspira*, Paryż 1839.



Ilustracja do londyńskiego wydania *Króla Henryka IV. Części pierwszej*, 1863.

profesorską godność przewodniczącego jednej z izb parlamentu to przecież jedynie językowa wprawka mówcy - nieudolnie i przypadkowo zapewne naśladowującego podczas sejmowych obrad ryszardowski język szekspirowskiego bohatera i jego interlokutorów. Kilkakrotna zmiana politycznych barw i klubowej przynależności w czasie tej samej kadencji parlamentu to wyraz szczególnego rodzaju lojalności wobec wyborców, partyjnych kolegów i deklarowanego wcześniej programu - właściwa także przecież szekspirowskiemu bohaterowi i jego sługom, których „obrotowy” serwilizm również współcześnie pozwala na pozyskanie poklasku, ale nade wszystko na otrzymanie lukratywnej posady i stosownej synekury na kolejne lata (w banku, fundacji, radzie, zarządzie, komisji, Komitecie czy na zagranicznej placówce). Gdy polityczny grunt pali się pod nogami, a partyjny okręt zaczyna tonąć, wówczas elastyczny ze swej natury kręgosłup (pewnych kręgów i typów osobowości nie dotyczy, jak się okazuje, osteoporoza) ułatwia szybką zmianę frontu i przyjęcie do nowej (najczęściej - zdawałoby się wcześniej - wrogiej) kompanii.

Dzisiejsza odwaga niektórych mężów stanu również zdaje się być atrybutem pozornym i walecznością mniemaną - początkowo wszem i wobec obwieszczaną, a później dyskretnie pod suknem skrywaną. Podobnie jak w przypadku działań Falstaffa (zapowiadającego i afirmującego tylko werbalnie swe bohaterskie czyny) szcęk oręża słysząc jedynie w czasie publicznych wystąpień poprzedzających wyborczą tym razem walkę (przesyconą troską o wdowy, sieroty, emerytów, małżonków młodych i starych, bezrobotnych, ubogich, kaleki, kuglarzy, bakałarzy i naród cały), po której troska o jeszcze większe dobro, czyli magiczną dziurę w budżecie Falstaffowej sakiewki pozwala na błogie zapomnienie i spokojne konsumowanie owoców zwycięstwa w najbliższej obozynie. A że dyplomatyczny obyczaj nie pozwala na to, by toastem nie uhonorować stosownych osób i uroczystych okazji, dzisiejsi rycerze dosiadają niekiedy swych mechanicznych rumaków cokolwiek osłabieni rozmaitymi trunkami, a niekiedy (przy okazji odwiedzin sąsiadów za miedzą) będąc osobiście zmęczeni nadmiarem obowiązków państwowych, nie wiedzą nawet gdzie koński łeb, a gdzie zad.

Ponieważ każdy sukces ojców ma wielu, a porażki i klęski zwykle pozostają sierotami, także Falstaffowie przełomu tysiącleci z chęcią absorbują czyny i dokonania szlachetne i bohaterskie, swą odwagą i walecznością zadziwiając oczarowaną i spragnioną sensacji publikę. Polityczna amnezja to wprawdzie dolegliwość - zarówno dawniej, jak i dziś - powszechna, ale jednak nie tak dokuczliwa, iż wyzywać by się jej lekkomyślnie należało. Łgarstwo zwane dziś eufemistycznie przez co bardziej bojaźliwych żurnalistów „mijaniem się z prawdą” szybko może być przecież puszczane w niepamięć, a dość powszechna praktyka poświadczania nieprawdy uznana być może przecież przez wymiar sprawiedliwości za czyn „mało szkodliwy społecznie”. Istnieją ponadto także osobliwe metody politycznej resocjalizacji, oczyszczające delikwenta z niezbyt chlubnej przeszłości. W tym celu potencjalni sojusznicy honorują zatem swego alianta (ściganego wcześniej przez sądy) wysoką godnością państwową, a nawet wycofują skierowane wcześniej przeciwko niemu pozwy - licząc we własnej naiwności i prymitywnym kunktatorstwie na rychłą pacyfikację - i w konsekwencji na afiliację owego podsądnego do swej politycznej kompanii, celem wspólnego

pozyskania kolejnych sakiewek. A że złudna to nadzieja, gdyż nieokiełznany i nieobliczalny Falstaff ma swe własne cele - to już odrębna kwestia. Jego liczne próby „układania się” z wymiarem sprawiedliwości (zarówno u Szekspira, jak i współcześnie) czynią go faktycznie bezkarnym.

Intryga - jako styl i metoda prowadzenia działalności publicznej oraz osiągania rozmaitych osobistych celów - wprawdzie doraźnie okazuje się niekiedy skutecznym, ale jednak w dalszej perspektywie raczej złudnym sposobem dochodzenia prawdy, wymierzania na swój sposób sprawiedliwości i realizowania własnych aspiracji. W niwecz obracają się zatem oczywiście intryganckie plany opastego i chciwego opoja, ale również intryga windsorskich kumoszek (ukazana in extenso w szekspirowskim oryginale, a znacznie uproszczona i zmodyfikowana dla potrzeb opery przez Arrigo Boito) - próbujących ośmieszyć i skompromitować obłudnego i skorumpowanego Falstaffa (i przy okazji zabawić się jego kosztem) i w swej próżności przejmujących de facto metody działania swego adwersarza - sprawia, iż podobnie jak on, również niewiasty owe wpadają w kolejne tarapaty. Aspiracje i dążenia (potrząsających sakiewką swych mężów) białogłów i ich niekonwencjonalne działania także i dziś znajdują niekiedy karykaturalne wręcz paralele w postaci zachowań niektórych „businesswomen” bądź „żon stanu”, nieudolnie próbujących budować swój publiczny wizerunek i rozwijać polityczną karierę. „Na rzeczy znać się nie muszę, ale swój urok i wdzięk mam, więc prezydentem, ministrem, posłem być muszę, bo taki kaprys mam” - zdają się przewrotnie myśleć niektóre białogłowy, wysuwając przy tym niekiedy argument równouprawnienia płci (jako rzekomą polityczną i merytoryczną rację), a nie równouprawnienia rzeczywistych kompetencji, i wbrew matematycznej logice kandydując na przykład do ponadnarodowego urzędu przeciwko... koledze reprezentującemu to samo (co one) ugrupowanie (i przez nie rekomendowanemu) i o mało co, nie grzebiąc szans owego pretendenta. A dodatkowo narzekając przy tym (już po doznanej porażce), iż nie miały czasu skutecznie starać się o nową zagraniczną posadę, gdyż biedaczki... musiały równocześnie pełnić ministerialną funkcję w swej ojczyźnie. Wszak „wojna domowa od wielu wieków trwa...”. I to nie tylko w domach państwa Ford i państwa Page.

Miłosne zaloty jako spiritus movens szekspirowskiej komedii to zasadnicza osnowa fabularnej akcji wesołego dramatu. Osobliwe schadzki - i to szeroko upublicznione - to także przez pewien czas podstawowy wątek życia politycznego jednego z mocarstw, którego głowa (podobnie jak Falstaff) powtarzała nierzadko solennie religijne inwokacje, by po chwili zaszyć się dyskretnie (i to nie samotnie) w owalnym, czyli jajowatym (mniejsza zresztą o kształt) salonie. Wszak wszystko zaczęło się podobno ab ovo czyli od jaja - na co sugestywnie wskazuje też obła figura Szekspirowskiego i Verdiowskiego zarazem bohatera. On też niech pozostanie symbolem, ale i zarazem zwierciadłem karykaturalnej rzeczywistości.

MAREK BIELACKI

pracownik Katedry Teorii Literatury,
Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego

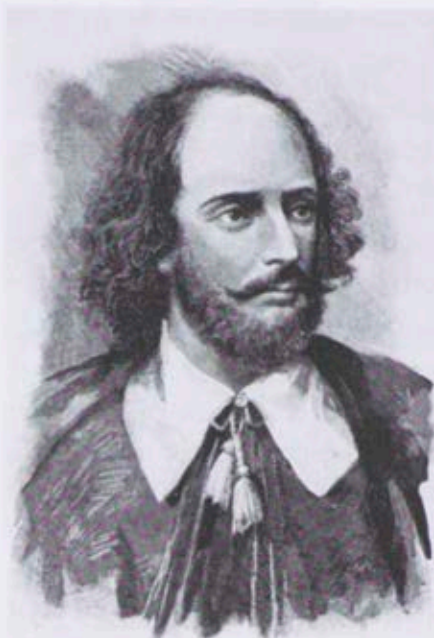


Farsa na scenie Hôtel de Bourgogne. Z lewej Kapitan Fracasse, jedno z wcielenń żołnierza-samochwała.

Les noms de Turlupin, de Gros Guillaume, de Gautier Garguille, se distinguent dans le Théâtre. Le premier se nomme Henri Legendre, le deuxième Robert Cultra, le troisième l'Empereur. Tous les trois ont une grande ressemblance avec les personnages de la Comédie. Ils jouent au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne des farces qui ont un très grand succès. Quant au Capitaine Fracasse, c'est celui d'aujourd'hui, c'est celui d'un Français.

S z e k s p i r

BIOGRAFIA UDOKUMENTOWANA



Po raz pierwszy to nazwisko - to najchlubniejsze imię w dziejach ludzkości - zostało wzmiankowane w roku 1547, kiedy to, jak możemy się dowiedzieć, niejaki Thomas Shakespeare został powieszony za rozbój. Chodzi prawdopodobnie o dziadka Williama. Wszystko, co w i e m y o życiu Williama Szekspira, można z łatwością zmieścić na jednej stroniczce. Mam na myśli to, co wiemy, a nie to, co dedukujemy lub czego się domyślamy. O domysłach, które, choć niezbyt pewne, wypadają jednak bardzo ciekawie, powiemy wkrótce trochę więcej.

Na razie tylko tyle: William Szekspir urodził się któregoś, bliżej nieokreślonego dnia w kwietniu 1564 roku (data 23 kwietnia, będąca również datą jego śmierci, jest zapewne jedynie zręcznym i sentymentalnym wymysłem jakiegoś wielbiciela szesnastowiecznych rymów), w Stratford-on-Avon, w miasteczku, które jeszcze dzisiaj jest niewielkie, a wtedy musiało być bardzo małe, położonym nad brzegiem spokojnej rzeczki u podnóża pięknych wzgórz odgradzających je od niezbyt odległej Walii.

Ojciec początkowo pracował na roli, potem został handlarzem skórą i drewnem, a nawet przez pewien czas pełnił funkcję mera, ale wkrótce potem cały swój majątek i pozycję społeczną utracił. Matka, Mary Arden, pochodziła z bardzo zacnej, również chłopskiej rodziny, która w miasteczku była osiadła od dawna i nie miała wśród swoich przodków powieszonych.

William, trzeci z ośmiorga dzieci, odebrał takie wykształcenie, o jakie mógł zadbać proboszcz ze Stratfordu, a potem z żadną szkołą nie miał już do czynienia. Mając osiemnaście lat musiał się ożenić z Ann Hatheway, dziewczyną starszą od niego o lat osiem, bo ją uwiódł. Mając lat dwadzieścia jeden porzucił żonę i troje dzieci, które już zdążyły przyjść na świat, i ruszył do Londynu. Legenda niezmiennie i od dawna powtarzana powiada, że m u s i a ł uciec z rodzinnego miasteczka w obawie przed Sir Thomasem Lucy, miejscowym panem, z którego parku ukradł sarenkę. Po czym następuje biała plama, całkowity brak jakichkolwiek świadectw. Biografowie robili co mogli, żeby tę niewiedzę o siedmiu latach jego życia czymś wypełnić: twierdzono więc, że albo przebywał we Włoszech, albo studiował na uniwersytecie, albo był żołnierzem i kaznodzieją (choć rzuca się w oczy, że w obu tych zawodach jego talenty nie mogły się przydać). Prawda tak wygląda, że nie wiadomo o nim nic. A szkoda, bo były to lata kształtowania się jego osobowości. Natomiast w roku 1592 pewien autor sztuk scenicznych ogłosił drukiem pamflet *Żółd duchowy*,

w którym z zawiścią obrzuca obelgami „nieokrzesanego wieśniaka, kruka, co stroi się w nasze pióra i wyobraża sobie, że potrafi układać wiersze lepiej niż ktokolwiek z nas, i choć jest tylko „Jaśkiem do wszystkiego” (czyli: parobkiem do wynajęcia), myśli, że jest jedynym Potrząsającym Sceną w Anglii”. Gra słów jest tu przejrzysta: Potrząsający Sceną (*Shakestage*) ma naprowadzać na Potrząsającego Włóczyń (Shakespeare).

Znaczy to, że już przed rokiem 1592 Szekspir pisał sztuki teatralne. Wkrótce potem wydawca *Żołdu duchowego*, Cheattle, w opublikowanej broszurce usprawiedliwiał się, że przyłożył rękę do zniesławienia człowieka, „którego cywilizowane obycie (dobre maniere) sam mógł stwierdzić, a ponadto od wielu osób słyszał o jego prostolinijności, uczciwości i uprzejmości”.

Wiadomo, że Szekspir był przez pewien czas aktorem, ale chyba aktorem miernym, skoro jego zapamiętane role to duch ojca Hamleta i stary sługa Adam w *Jak wam się podoba*, czyli role co najmniej trzeciorzędne.



W roku 1594 zakupił akcje kapitałowe na prowadzenie teatru; w roku 1596 umarł mu syn Hammet; w tym samym roku złożył prośbę o prawo do używania herbu, na co otrzymał zgodę (na błękitnym polu złote ramię potrząsające włóczynią), ale kolegium heraldyczne zaraz wniosło protest, że zezwolono na herb „osobie tak niskiego stanu”. W roku 1597 nabył piękny dom w Stratfordzie, a około roku 1602 dwadzieścia hektarów ziemi; wkrótce potem został zamieszany w proces o pogróżki z bronią w rękę, a w 1612 roku w kolejny proces o doprowadzenie do małżeństwa z zobowiązaniem posagu, który nigdy nie został wypłacony. W 1605 roku zakupił za cenę czterdziestu szterlingów armaty należące wcześniej do kościoła w Stratfordzie.

Okolo roku 1610 przestał pisać i powrócił na stałe do Stratfordu, gdzie przypuszczałnie trudnił się na niewielką skalę lichwą; córka Sussann została oskarżona o rozwiązłość i wniosła skargę do sądu o zniesławienie, córka Judith wyszła za mąż za Thomasa Quinceya.

W roku 1616, 23 kwietnia zmarł. Został pochowany na cmentarzu parafialnym. Nie pozostały po nim żadne rękopisy, a jedynie pięć podpisów: jeden pod testamentem, jeden na tytułowej stronie książki Montaigne’a, trzy na aktach prawnych. Każdy jest skreślony innym charakterem pisma i wszystkie poprzedza kropka, która wówczas była dla analfabetów tym samym, co krzyżyk. Ale przecież podpisał się na egzemplarzu książki.

Nie istnieje ani jeden jego portret w pełni wiarygodny. Popiersie nagrobne, znacznie późniejsze, wyszło spod bardzo lichej ręki. Miedzioryt umieszczony w zbiorowym wydaniu jego dzieł (1623) ukazuje tylko maskę osłaniającą jego prawdziwą, ale niewidzialną twarz. Portret w National Gallery jest doprawdy bardzo uroczy, ale wątpliwej autentyczności. W osobistych wspomnieniach autorów i aktorów, którzy go znali, zgodnie stwierdza się, że był osobą atrakcyjną i mówi się o jego „niewyczerpanej dobroci” i „niezwykłym żywym usposobieniu”. Wszyscy, którzy mieli okazję rozmawiać z nim w Tawernie pod Syreną (Mermaid), dokąd udawał się co wieczór, zachowali wspomnienie, że był mężczyzną, jak się to mówi, „czarującym”.

A Keats w swoim wzruszającym wierszu także wyraża pochwałę takich długich rozmów w Tawernie pod Syreną.



BIOGRAFIA DOMNIEMANA

Oto świadectwa konkretnie potwierdzone. Ich nikłość jest doprawdy zasmucająca; a w dodatku są one małostkowe, odstręczające, niekiedy paradoksalne.

Toteż krytycy, czytelnicy i entuzjaści Szekspira nie mogli się nimi zadowolić. Starali się jakoś dotrzeć do danych nieco obszerniejszych, które by pozwoliły wnikliwiej odczytać jego twórczość. Każdy poeta w swoich dziełach mówi o sobie i o swoim życiu - nie inaczej musiał postąpić Szekspir. Trudność jednak leżała w tym, że w przypadku Szekspira miało się do czynienia z poetą-dramaturgiem, który z konieczności oddaje głos wielu osobom, o temperamentach często ze sobą sprzecznych, a więc z kimś, kto poza *Sonetami* nigdy nie mówił „ja”. Trzeba było wobec tego w y b r a ć spośród tysiąca postaci scenicznych te, które z dramatu na dramat ukazywałyby cechy usposobienia zgodne ze sobą nawzajem, a przy tym identyczne z tym jego jedynym niezwykle osobistym „ja” z *Sonetów*.

Trzeba było z tysiąca fragmentów s t w o r z y ć l i r y k ę o s o b y S z e k s p i r a .

Badacze w tej sprawie okazali się ze sobą niezgodni. Ci, co odnosili się do niego fanatycznie, po prostu nie godzili się przyznać chlubnego ojcostwa tylu dzieł o najwyższej randze duchowej aktorowi, lichwiarzowi i nieukowi. Zgodnie więc twierdzili, że pan William Szekspir mógł co najwyżej wypożyczyć swoje nazwisko (jako „Jasiek do wszystkiego”) innej osobie, która z przyczyn społecznych lub politycznych nie chciała ujawnić, że jest autorem sztuk teatralnych (był to istotnie zawód nie budzący w tamtych czasach zaufania). Dołożyli wobec tego wielu starań, żeby wykazać, że ten William Szekspir, którego dane biograficzne są nam znane, n i e m ó g ł napisać Dzieła świadczącego o tak bezmiernej (jak twierdzili) wiedzy politycznej, dyplomatycznej, naukowej, wojskowej, prawniczej, literackiej itp. Popadali w tych swoich zapędach w przesadę, bo w gruncie rzeczy ogłada literacka prześwitująca z jego dramatów jest wiedzą przeciętną, chaotyczną i amatorską, taką każdym razie, jaką bez trudu mógł sobie przyswoić mózg tak sprawny, jak mózg Szekspira.

Jednak pasja demaskatorska tych zapalczywych znawców sprawia wrażenie żałosne.

Pogubili się całkowicie w chęci wydedukowania czegoś, co by pozwoliło utożsamić autora z dziełem. Uciekali się do kryptografii, spirytyzmu, do najrozmaitszych chwytów i oszustw. Pewien Belg stanowczo utrzymywał, że Szekspirem był hrabia Rutland, pewien Anglik, że Lord Southampton, inny Anglik upierał się przy osobie Lorda Derby; szkoła amerykańska dowodziła, że autorem *Hamleta* był wielki filozof Francis Bacon.



Teatr Swan (ilustracja z 1596 r.).

Okolice teatru The Globe.

Obok: Szekspir (portret z Grafton, 1588).

Ta niezwykle pogmatwana kwestia została błyskotliwie i przejrzyście podsumowana przez francuskiego profesora Georges'a Connes'a w zajmującej książce *Le mystère shakespeareien*.

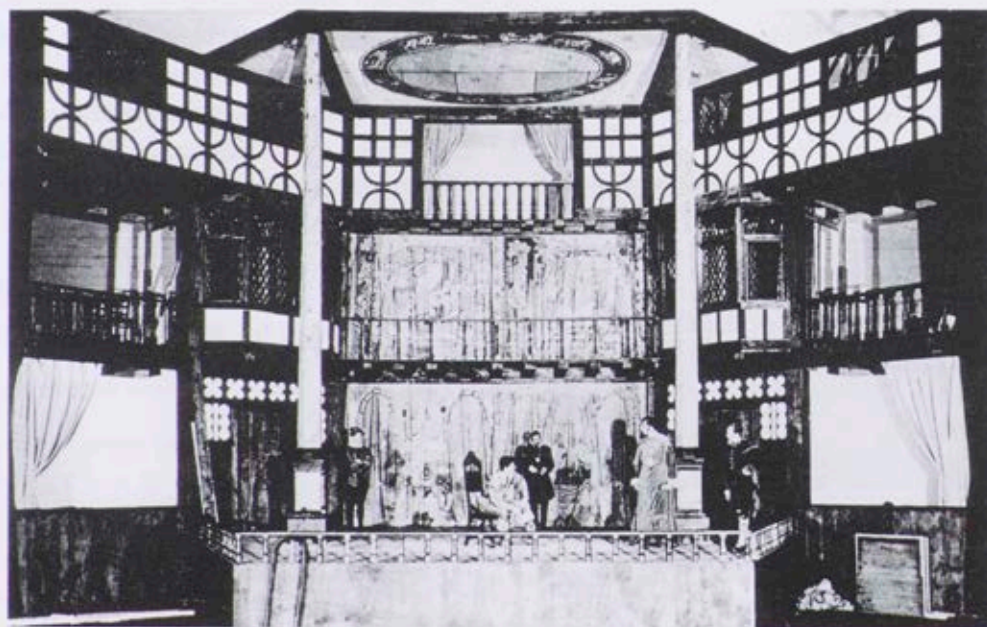
Inni badacze wykazali więcej rozsądku. Pomijali kwestię tożsamości osobowej i starali się obudować szkielet biograficzny „interial evidence”, więc tymi „świadectwami wewnętrznymi”, jakich ostarcza samo dzieło. Te o wiele pożyteczniejsze badania streszcza książka Franka Harrisa *The Man Shakespeare*. Szekspir był człowiekiem genialnym, ale miał także sporo wad. Zachłannie pożądał pieniędzy, nie przywiązywał wagi do sumienności, był okropnym ojcem rodziny; odznaczał się jednak wyjątkową zdolnością asymilacji i dzięki chaotycznym lekturom i osobistym kontaktom zdołał stać się człowiekiem kulturalnym. Po ucieczce ze Stratfordu zaczął w Londynie od pilnowania pańskich koni pod teatrami; potem przystał na służbę do młodego gentlemana Lorda Southamptona, który wyjechał do Padwy studiować na tamtejszym uniwersytecie. Po powrocie do Anglii, około roku 1590 Szekspir napisał cykl sztuk włoskich (*Dwaj panowie z Werony, Kupiec wenecki, Romeo i Julia*), umiejscowionych w okręgu weneckim, w których można znaleźć szczegółowe wiadomości o tamtejszych miejscach i postaciach, czego nie mógłby zdobyć, gdyby nie ruszał się z Anglii. Nawiązał wówczas z młodym lordem nietypowy związek przyjaźni, o którym opowiada w dwu trzecich *Sonetów*. Wkrótce jednak zakochał się w kobiecie, w „Dark Lady”, i został jej kochankiem. I wtedy wybuchł dramat: młody lord zajął jego miejsce w łaskach Czarnej Damy, a poeta wstrząśnięty taką podwójną zdradą zaczął odchodzić od zmysłów: to w tym okresie powstają wielkie dramaty pesymistyczne (*Król Lear, Hamlet, Miarka za miarkę, Tymon Ateńczyk, Otello*). Potem szaleństwo w nim się uciszyło, dramat osobisty „przesunął się na plan dalszy i mógł już być widziany w perspektywie historycznej (*Antoniusz i Kleopatra*). Kleopatra to także „gipsy queen”, a te same epitety, którymi obsypywana była „Dark Lady”, odnoszą się także do niej. W końcu zostały napisane dramaty wyrażające pogodzenie i wybaczenie (*Cymbelin i Burza*) i Szekspir powrócił już ostatecznie do rodzinnego miasta, żeby w nim czekać na śmierć. Ostatnie słowa, jakie napisał, to zapewne słowa wypowiedziane przez Prospera w chwili, kiedy wyrzekł się swojej magii i złamał czarodziejską laskę: „And my ending is despire” - „I skończyć przyjdzie mi w rozpacz”. (1)

Na taki schemat losu poety przystaje większość badaczy, mimo że ich opinie różnią się co do szczegółów, a najistotniejsza różnica sprowadza się do zastępowania lorda Southamptona młodym aktorem. „Dark Lady” została zidentyfikowana jako Mary Fitton, młoda dama dworu elżbietańskiego, a jej portret zachowany w South Kensington uwiarygodnia wspólną namietność do niej Willa i Lorda (lub Willa i aktora).

Przełożył: Stanisław Kasprzysiak

(1) William Szekspir, *Burza*, V, Epilog; tłum. Stanisław Barańczak

Tekst został zamieszczony dzięki uprzejmości Wydawnictwa „Czytelnik”, Autora przekładu i Redakcji „Teatru”.



Współczesna rekonstrukcja teatru The Globe; na scenie *Król Henryk IV*.



FIGLE
KOBIEF.

KONTJEKSTY

Magdalena Fudala

„Żołnierze” Leppera odchodzą

Dwóch posłów opuściło w ubiegłym tygodniu klub parlamentarny Samoobrony. Po wód? „Polityka prowadzona przez Andrzeja Leppera i prezydium klubu” - podają. Ale tak naprawdę oliwy do ognia dołała „historia z Klewkami”. I choć obie decyzje posłów były niezależne od siebie, mogą stać się przyczyną rozpadu trzeciej siły parlamentarnej i być początkiem końca Andrzeja Leppera.

Jako pierwszy klub opuścił Krzysztof Rutkowski z Łódzkiego. W oświadczeniu napisał, że nie podoba mu się „despotyzm i praktyczny brak możliwości komunikacji”. (...)

Zbigniew Nowak, poseł ze Świętokrzyskiego, wystąpił z klubu Samoobrony w czwartek rano. - Moja decyzja wiąże się z zachowaniem przewodniczącego Leppera w ostatnich tygodniach, którego zaakceptować nie mogę - powiedział. (...)

Wszystko zaczęło się, kiedy Lepper nazwał ministra Cimoszewicza kanalią. Potem sprawy przybrały błyskawiczny obrót: odwołanie szefa Samoobrony z funkcji wice-marszałka Sejmu (...)

Niezadowolone szeregowych członków klubu może wzbudzać fakt, że decyzje są podejmowane „na górze”. - O niczym nie dyskutuje się w klubie, wszystkie decyzje są „przynoszone w teczce” - mówi jeden z posłów Samoobrony. - Rozdziela się tylko zadania, żadnej własnej inicjatywy. Zaraz na początku kadencji wzywano nas niby to na rozmowę do szefa, a chodziło o podpisanie regulaminu klubu i zgody na oddawanie na Samoobronę ok. 3/4 dochodów poselskich. Byli jednak tacy, którzy nie chcieli się na to zgodzić i kiedy kolejna osoba odmówiła, wycofano się z tego. Teraz zawodowy poseł oddaje 800 zł z pensji i 200 zł z diety. Niektórzy uważali, że był to rodzaj testu - kto jest pokorny i przyjmie każdą dyrektywę w klubie, a kto nie. (...)

Tuż po wyborach mówiło się, że niektórzy posłowie Samoobrony chętnie przeszliby do najsilniejszego klubu w parlamencie - do SLD. (...)

Ale SLD nie pali się do przejmowania ludzi Leppera, woli opierać się na sprawdzonych i lojalnych posłach własnego ugrupowania. - To byłby tylko dodatkowy kłopot - mówi jeden z posłów SLD. - Nam potrzebni są zdecydowani, konsekwentni ludzie, a nie „polityczni turyści”. (...)

Losy Andrzeja Leppera zależą od tego, czy klub Samoobrony się rozpadnie czy nie (...) - uważa prof. Janusz Czapiński, psycholog. (...) Jeśli wyjdą inni, wyborcy, którzy zaufali Lepperowi, zaczną się od niego odsuwać. Będzie to bowiem sygnał, że jeśli część bliskich współpracowników odchodzi od lidera, to znaczy, że przeszarżował w swoich konfabulacjach. (...) Myślę, że wszystko zależy od tego, jak udatnie Andrzej Lepper będzie stosował strategię „uprzedzającej autoprezentacji”, czyli zachowywania się w taki sposób, jakby już osiągnął swój cel, gdy tymczasem on dopiero do niego dąży.

MAGDALENA FUDALA, „Przegląd”, 17 grudnia 2001 r.

Tekst został zamieszczony dzięki uprzejmości Autorki i Redakcji „Przeglądu”.



Kostium Ubu Króla zaprojektowany przez autora dramatu, Alfreda Jarry'ego.

Rycina z krakowskiego wydania *Figli kobiet* w przekładzie Leona Ulricha, 1985. (str. 33)

Przemoc seksualna

Zespół maltretowanego męża

Termin ten wprowadził do nauki światowej amerykański uczone Steinmetz w 1977r. Od początku pojawiły się trudności diagnostyczne i metodologiczne w ustaleniu zakresu tego zjawiska. (...) Steinmetz i Lucca (1988) oceniają proporcje przemocy wobec mężów w stosunku do przemocy wobec żon na 1:14. Wielu badaczy zgodnie uważa, iż nasila się zakres różnych form agresji żon wobec mężów i zjawisko to przybiera charakter dramatyczny, szczególnie w młodszych populacjach małżeństw USA i Anglii. Agresja ta ma różne formy: przemocy fizycznej, seksualnej, maltretowania psychicznego, zabójstwa.

Stereotyp silnego mężczyzny i słabej kobiety w obrębie kultury Zachodu wpłynął na to, iż wielu mężczyzn nie ujawnia doznania przemocy ze strony swych żon, a wiele osób powątpiewa w realność tego zjawiska. Interesujące jest natomiast, iż częściej mamy do czynienia z zespołem maltretowanego męża w konwencji komicznej. Przewija się ona w literaturze, sztuce scenicznej, filmowej, a nawet w dowcipach. Saenger (1963) analizując treść komedii, których motywem jest przemoc w małżeństwie, doszedł do ustaleń zawartych w tablicy (...)

Przemoc małżeńska w komediach

	Sprawca agresji	Ofiara	Inicjuje przemoc	Odbiera przemoc
Mężowie	10	63	10	14
Żony	73	39	7	1

Czyż można się zatem dziwić, iż ta humorystyczna konwencja nie skłania wielu mężów do ujawnienia doznawania przemocy ze strony żon?

W dziejach wielu kultur przemoc fizyczna i seksualna żon wobec mężów również była odbierana komicznie. W Polsce śmiano się ongiś do też na wspomnienie, jak hetmanowa Ogińska traktowała swego męża. Wystawiała go poza okno pałacu mocno trzymając do czasu, aż ugnie się wobec jej woli. Znano wiele innych historii z życia dworów, miastecz czy włościan, w których mężowie padali ofiarą przemocy swych małżonek. Badania kultur prymitywnych ujawniły, iż w 71 z tych kultur żony mogą przejawiać swoją przemoc wobec mężów. (...)

Maltretowanie mężów ze strony żon najczęściej ujawnia formy agresji słownej (poniżanie, ośmieszanie, lekceważenie, „kastacja psychiczna”). Coraz częstsze są również różnorodne formy agresji fizycznej (bicie, przemoc z użyciem broni gazowej czy palnej, zadawanie ran). W wielu związkach współistnieje agresja zarówno psychiczna, jak i fizyczna. Mężowie mają opory wobec ujawniania doznawanej przemocy wobec siebie, lękając się ośmieszenia. Zresztą niejednokrotnie spotykają się z przejawami niewiary i nieufności ze strony organów ścigania.

Dr L. Martineau

Prostytucja potajemna



Jak się odbywa prostytutka potajemna i jakie są jej główne czynniki? Oto nastroczające się pytania. Zanim przystąpimy do ich rozważenia, trzeba nam określić pojęcie prostytutki. Wiele już stawiano w tej mierze różnic, nieraz dosyć subtelnych. Co do mnie sędzę, że trzeba jej nadać prostą o ile można formułę. Z pojęciem prostytutki jednoczy się zarazem idea rzemiosła, zysk przynoszącego, prostytutka zatem jest to kupczenie uciechą cielesną.

Genetyczne jej znaczenie stosuje się do każdego niemoralnego czynu, połączonego z celem osiągnięcia zysku.

Ile razy człowiek z drogi wskazanej, przez obowiązek, honor czy sumienie, zbacza dla zysków materialnych, można powiedzieć, że postępowanie jego jest czynem prostytucyjnym. O dziennikarzu, piszącym wbrew swoim przekonaniom, mówimy, iż kupczy swoim piórem. To samo stosujemy do przedajnego urzędnika, adwokata, historyka. W temże znaczeniu stawiamy kobietę, wychodzącą za mąż jedynie przez wzgląd na fortunę swego małżonka. My wszelako ograniczymy się tylko na naszej specjalności. prostytutka więc, podług mojego określenia, jest to kobieta, gotowa oddać się każdemu, byle jej zapłacił. Już samo pochodzenie tego wyrazu wskazuje na ciągłą powolność ze strony kobiety i dlatego nazwa prostytutki w języku potocznym jest jednoznaczna z nazwą „kobiety publicznej”, oddającej się każdemu i na każde żądanie.

Lecz i tu należy jeszcze ustanowić pewne kategorie.

I tak prostytutka jest to kobieta publiczna, nie czyniąca wyboru w swojej klienteli. prostytutką jest również i ta, która czyni wybór z pośród takowej, ale jest nią w inny sposób. Ta prostytutka, nosząca nazwę w starożytności i w wiekach średnich kurtyzanki, obecnie utrzymanki, a niekiedy kokoty, jakkolwiek kupczy swoim ciałem, może jednak, ściśle rzecz biorąc, rościć pewne prawo do odrębnego stanowiska w świecie. Nie jest to zupełnie bierna maszyna do wytwarzania rozkoszy; w jej postępowaniu objawia się jakaś wola; swoje czyny może ubarwić choć cieniem uczucia, i sprzedając się, ma jeszcze pretensję, że oddaje się niejako z pobudek sympatii i że nie zalicza się do prostytutek.

Z tych to dwóch klas kobiet rekrutuje się prostytutka potajemna.

Przekład: Józef Lubecki

Została zachowana oryginalna pisownia.

Manfred Lurker

Przesłanie symboli

W naturze drzewa objawia się potęga życia. Pod sękatymi pniami, które przeżyły niejedno pokolenie, ludzie uświadamiali sobie krótkotrwałość własnego życia. W postaci owoców brali od drzewa siłę życiową, w liściach i kwiatach szukali lekarstwa na najrozmaitsze choroby, a tworzące dach gałęzie posłużyły im za wzór namiotu i domu. W kwitnieniu i owocowaniu, w corocznym umieraniu i odradzaniu się przeczuwano działanie wyższej potęgi, która była nadzieją na przewyciężenie śmierci.

Przekład: Ryszard Wojnakowski

Dąb (...) występował jako upoważniony przez bóstwa świadek najważniejszych wydarzeń wymagających współudziału mocy niebieskich, jak koronacja albo sądy, składanie ofiar albo zawieranie transakcji handlowych, wytyczanie granic albo głośnie czytanie Ewangelii. Wszystkie te czynności i wiele innych wykonywano najchętniej w cieniu dębu. (...) Było to także ulubione miejsce spotkań czarodziejów i wróżek. (...)

Król dębowy, święty król, u schyłku swojej kadencji wykastrowany i zabity, zazwyczaj jesienią, aby na wiosnę jego następca mógł zapewnić odrodzenie się wegetacji i dobre plony.

Jacques Heer

Święta głupców i karnawały

Maska i przebranie to podstępne ataki - taka jest nierzadko formułowana opinia - wymierzone przeciwko ustalonemu porządkowi. „Od pewnego czasu rozprzestrzenia się dziwny obyczaj. Mężczyźni i niewiasty nakładają maski i w takim to przebraniu biegają po mieście, tańczą w domach wielmożów i bogaczy, gdzie pewni są znalezienia stosownego towarzystwa (...) widzą i znają wszystkich sami nie będąc widziani przez nikogo (...) jeden sądzi, że przyjmuje przyjaciela skrytego za maską, gdy w rzeczywistości przyjmuje wroga, i to wroga śmiertelnego (...)”. (...)

Maska lub przebranie nie jest już tylko igraszką wyobraźni zapłodnionej pradawnym folklorem lub legendami Wschodu, figlikiem, którego jedynym przeznaczeniem jest podobać się (...) nie chodzi już o samą egzotykę i przywoływanie fantastycznych wizji zrodzonych w odległych krajach. Maska zdaje się stawać prawdziwym przebraniem, oznaką zmiany pozycji społecznej, a jednocześnie i w większej jeszcze mierze zaspokaja pragnienie naśladownictwa, małpowania. To już nie wykrzywione w grymasy nieszkodliwe oblicze szatana lub dzikusa: to oblicze nieposzanowania albo wręcz satyry. Maskarada staje się pretekstem do wygłaszania ciętych dowcipów i aluzji, mniej lub bardziej zawołanych, raz wymierzonych w konkretną osobę i zrozumiałych tylko dla wtajemniczonych, kiedy indziej obierających sobie za przedmiot pewien typ społeczny i oddających bardziej syntetycznie charakteryzujące dlań śmieszności i nadużycia posiadanej władzy. Rozpatrywane w tym aspekcie święto dołącza oczywiście do całego nurtu satyry i burleski, naonczas niewątpliwie bardzo żywego, z którego znamy nieliczne utwory; parę fars i *fabliaux*, kilka lekkich *soties* i poważniejszych od nich moralitetów. Niektórzy autorzy stale upatrują źródła owych świąt głupców i towarzyszącego im porządku na opak w tradycjach starożytnego Rzymu - tych związanych z saturnaliami. (...)

W karnawałowe dni wszystko może być dozwolone i przyjęto się uważać to święto - i pogląd ów żywy jest po dziś dzień - za okazję ku temu, by się wyszumieć, oto można odrzucić wszelkie zakazy i nakazy, szaleństwo ukryć pod płaszczykiem zabawy oraz zapewnić sobie anonimowość poprzez założenie karnawałowej maski. (...)

Przemienioną twarz prezentują wszyscy tancerze pochodu: nie tylko groteskowe głowy zwierząt czy potworów (...) lecz również twarze po prostu wymalowane, bardzo często srebrne lub złote. (...)

To maski przede wszystkim umożliwiają owe swobodne igraszki. (...) Człowiek w masce nie poczuwa się do żadnej odpowiedzialności i unika słusznej nagany. (...) Rozrywka przyjęta i akceptowana pod osłoną masek - piętnowanie nadużyć, krytykowanie władz, wyszydzanie ułomności i śmiesznośtek. (...)

Przekład: Grażyna Majcher

PORÓWNANIE NAZW NAJWAŻNIEJSZYCH POSTACI Z OPERY VERDIEGO Z NAZWAMI

Giuseppe Verdi FALSTAFF	William Shakespeare HENRYK IV <i>Część I</i>	William Shakespeare HENRYK IV <i>Część II</i>	William Szekspir WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU	William Szekspir KRÓL HENRYK IV <i>Część I</i>	William Szekspir KRÓL HENRYK IV <i>Część I</i>
	Przekład: Stanisław Barańczak	Przekład: Stanisław Barańczak	Przekład: Krystyna Berwińska	Przekład: Roman Brandstaetter	Przekład: Konstanty I. Gałczyński
Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff <i>towarzysz zabaw</i> <i>Księcia</i>	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff
Ford, mąż Alice (ukrywający się później pod nazwiskiem Fontana)			Ford, obywatel Windsoru (ukrywający się później pod nazwiskiem Strumyk)		
Fenton			Fenton, <i>młody szlachcic</i>		
Dottore Cajus			Kajus, <i>francuski lekarz</i>		
Bardolfo, <i>towarzysz Falstaffa</i>	Bardolf	Bardolf, <i>towarzysz zabaw</i> <i>Księcia</i>	Bardolf, <i>„świta” Falstaffa</i>	Bardolf	Bardolf
Pistola, <i>towarzysz Falstaffa</i>		Pistola, <i>towarzysz zabaw</i> <i>Księcia</i>	Pistol, <i>„świta” Falstaffa</i>		
Mrs. Alice Ford			Pani Ford		
Nannetta, <i>córka Alice i Forda</i>			Anna Page, <i>córka Pani Page</i>		
Mrs. Quickly	Pani Chybcik, <i>Gospodyni oberży</i> <i>„Pod Głową Dzika”</i> <i>w Eastcheap</i>	Gospodyni oberży, Pani Chybcik	Pani Chybka, <i>gospodyni Kajusa</i>	Pani Quickly, <i>oberżystka w tawernie</i> <i>w Eastcheap</i>	Pani Quickly, <i>szynkarka</i> <i>w Eastcheap</i>
Mrs. Meg Page			Pani Page		

FUNKCJONUJĄCYMI W WYBRANYCH POLSKICH PRZEKŁADACH DZIEŁ SZEKSPIRA

William Shakespeare <i>PIERWSZA CZĘŚĆ DZIEJÓW KRÓLA HENRYKA IV</i>	William Shakespeare <i>DRUGA CZĘŚĆ DZIEJÓW KRÓLA HENRYKA IV</i>	William Shakespeare <i>UCIESZNA I WYBORNIE UŁOŻONA KOMEDIA O SIR JOHNIE FALSTAFFIE I WESOŁYCH NIEWIASTACH Z WINDSORU</i>	William Szekspir <i>HENRYK IV Część I</i>	William Szekspir <i>HENRYK IV Część II</i>	William Shakespeare <i>FIGLE KOBIET. (WESOŁE WINDSORSKIE KOBIETY).</i>
Przekład: Maciej Słomczyński	Przekład: Maciej Słomczyński	Przekład: Maciej Słomczyński	Przekład: Leon Ulrich	Przekład: Leon Ulrich	Przekład: Leon Ulrich
Sir John Falstaff	Sir John Falstaff, <i>wesołek gwałcący prawo</i>	Sir John Falstaff	Sir John Falstaff	Falstaff	Sir John Falstaff
		Frank Ford, <i>mieszczanin z Windsoru (ukrywający się później pod nazwiskiem Strumyk)</i>			Ford, <i>mieszczanin windsorski (ukrywający się później pod nazwiskiem Struga)</i>
		Fenton, <i>młody szlachcic</i>			Fenton
		Doktor Caius, <i>medyk francuski</i>			Doktor Kajusz, <i>lekarz francuski</i>
Bardolph	Bardolph, <i>wesołek gwałcący prawo</i>	Bardolph, <i>towarzysz Falstaffa</i>	Bardolf	Bardolf	Bardolf, <i>towarzysz Falstaffa</i>
	Pistol, <i>wesołek gwałcący prawo</i>	Pistol, <i>towarzysz Falstaffa</i>		Pistol	Pistol, <i>towarzysz Falstaffa</i>
		Pani Ford <i>(Alicja)</i>			Pani Ford
		Anna Page, <i>córka Page'a i Pani Page</i>			Panna Anna Page, <i>córka Pani Page</i>
Pani Prędka, <i>oberżystka Pod Głową Dzika w Eastcheap</i>	Prędka, <i>oberżystka</i>	Pani Prędka, <i>gospodyni Caiusa</i>	Pani Żwawińska, <i>gospodyni oberży w Eastcheap</i>	Pani Żwawińska, <i>karczmarka</i>	Pani Żwawińska, <i>(Quickly) gospodyni Kajusza</i>
		Pani Page <i>(Margaret)</i>			Pani Page

Sezon 2001/2002

Premiera 9 lutego 2002 r.

Bibliografia

- | | |
|------------------------------|---|
| Magdalena Fudala | „Żołnierze” Leppera odchodzą, „Przegląd”, 17 grudnia 2001. |
| Jacques Heer | Święta głupców i karnawały, Warszawa 1995. |
| Władysław Kopaliński | Słownik symboli |
| Giuseppe Tomasi di Lampedusa | Szekspir, „Teatr” wrzesień 1998, nr 9 (984). |
| Zbigniew Lew-Starowicz | Przemoc seksualna, Warszawa 1992. |
| Manfred Lurker | Przełamanie symboli, 1994. |
| Dr L. Martineau | Prostytucja potajemna, Warszawa 1892. |
| Jowita Pieńkiewicz | Posłowie do książki Roberta Nye <i>Falstaff</i> , Warszawa 1990. |
| Karol Stromenger | Szekspir - Verdi, „Łódź Teatralna” 1947/48, nr 8. |
| Henryk Swolkień | Arrigo Boito. Poeta i muzyk, Warszawa 1988. |
| Andrzej Żurowski | Lekcja skromności, [w:] Andrzej Żurowski <i>Czytając Szekspira</i> , Warszawa 1996. |
- W programie wykorzystano ilustracje z książki *Falstaff* wydanej przez Teatro alla Scala, RCS-RIZZOLI LIBRI, 1993.

Wydawca Teatr Wielki w Łodzi

Ogólne założenia graficzne programu Krzysztof Tyczkowski
Projekt okładki Andrzej Chętko
Na okładce wykorzystano fragment obrazu Jana Steena „Merry Company in a Pergole” („Cat Family”).

Opracowanie programu Bartłomiej Majchrzak
Redacja merytoryczna Agnieszka Smuga

Zdjęcia realizatorów Chwalisław Zieliński
Druk Drukarnia GUTENBERG

Teatr Wielki w Łodzi dziękuje Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego za pomoc w realizacji programu.



W DUECIE Z CZYTELNIKIEM

EXPRESS

ilustrowany

