didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz

/ OPERA

A jak królem, a jak katem będziesz…

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele

Giuseppe Verdi

Makbet

kierownictwo muzyczne: Philippe Jordan, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Denis Guéguin, animacje: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp

premiera: 29 lipca 2023

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

William Szekspir, *Makbet*, akt V, scena 5

Przyjął się pogląd, że dzieci nie rozróżniają faktów od fikcji, nie rozumieją, że film, nawet gdy rysunkowy, dzieje się na niby. Obserwujemy więc dzieci bawiące się w wojnę czy w złodziei i policjantów, często z troską, na ile grają, a na ile „żyją” tę rolę. Jak bardzo wierzą w tę wykreowaną zabawą tożsamość? A przecież wystarczy cofnąć się myślami we własne dzieciństwo: Bawiliśmy się i my w złodziei i policjantów, zabijaliśmy podczas zabawy w wojnę, uczestniczyliśmy w rytuale wróżb, zakopując polne kwiatki pod kawałkiem stłuczonego szkiełka, przebieraliśmy się za księżniczki i czarownice, zakładaliśmy sobie na głowę tekturowe korony, by w słoneczne letnie popołudnie przez kilka godzin być królem i królową. Co więcej: czyż my, już dorośli, zawsze umiemy oddzielić realność od fikcji? Czyż nie przejmujemy się do łez oglądaną w kinie lub w teatrze historią? Czyż nie praktykujemy guseł, nie czytamy z zawsze taką samą ciekawością horoskopów, nie słuchamy przepowiedni, nie wierzymy w skuteczność zaklęć? Krzysztof Warlikowski w tej pod każdym względem wybitnej inscenizacji kieruje to pytanie w stronę nas, dorosłych: jak serio bierzemy wszelkie proroctwa? Czy dajemy się im sterować? Pokazuje nam Makbeta, który łapie haczyk zabawy, dołącza do kręgu tańczących dzieci, które nazywają go w piosence królem, chce uwierzyć, ba: infantylnie ulega kuszącej wizji.

Poczekalnia

Oczywiście nie w takiej scenie widzimy Makbeta po raz pierwszy. Poznajemy go siedzącego na brzegu długiej, kilkunastometrowej ławy. Mebel ten, z siedziskiem i wygodnym oparciem z wąskich, ciasno przylegających do siebie, lakierowanych drewnianych listew, kojarzy się z wnętrzami starych poczekalni, przychodni, a także wagonami zwanymi „kowbojkami”.

Na przeciwległym końcu tej ławy siedzi Lady Makbet. Oboje czekają na wieści, co przyniesie im przyszłość. Rzeczywiście oboje są w poczekalni: on jest w podróży, ona – z wizytą u lekarza. On spotka na swojej drodze „czarownice", które przepowiedzą mu królewski los, ona dowie się od lekarza, że czeka ją bezdzietność.

Dystans, jaki ich dzieli, jest ogromny. Później, dużo później, u kresu ich drogi, pełnej zbłąkań i mroku, będą siedzieć spleceni razem, tak jak morderstwa splotły ich losy. Ale spleceni nie w miłosnym, wzajemnie wspierającym uścisku, lecz splątani nieskończenie długim kablem lampy o ciemnym metalowym kloszu. Tę lampę dającą ostre światło, jak podczas policyjnego przesłuchania, nosi ze sobą oszalała Lady Makbet. Wedle słów pokojówki, że „światło pali się stale przy jej łóżku". Kabel tej właśnie lampy sprzęgnie więc na koniec ciasno oboje morderców, tak jak przedtem uczyniły to ich zagmatwane zeznania, a jeszcze wcześniej ich zbrodnicze czyny.

Jednocześnie, ponad siedzącą w tym dosłownym i symbolicznym oddaleniu parą, widzimy scenę z czarno-białego filmu: leżące na trawie niemowlę i szwenk na targane wiatrem korony drzew. Obraz ten spina niejako losy obojga małżonków, a przy tym symbolizuje ich mrzonki lub przepowiada to, co nadejdzie: dziecko to wszak coś, czego Lady Makbet pragnie, ale mieć nie będzie. Ruch gałęzi to antycypacja Lasu Birnamskiego, a więc ostatecznej klęski Makbeta.

Co istotne: dziecko z filmowej migawki to ani nowo narodzony Makbet, ani projekcja marzenia jego żony. Filmowa scena jest cytatem z *Króla Edypa* Pasoliniego, a zatem wyraźną sugestią, że spektakl Krzysztofa Warlikowskiego koncentruje się na temacie przeznaczenia. Obaj królowie otrzymali przepowiednię co do swojej przyszłości. Jednak podczas gdy Makbet dąży wszelkimi środkami do tego, aby przepowiednia się spełniła,

Edyp (a przedtem Lajos, jego ojciec) za wszelką cenę próbuje swego fatum uniknąć. Wysiłki obu spełzną na panewce. Losu nie da się bowiem oszukać. Jakby na dowód w spektaklu pojawią się jeszcze cytaty z innego filmu Pasoliniego: *Ewangelii wg św. Mateusza*, a wraz z nim komplementarna wersja podejścia do wyzwania, jakie niesie nam nieuchronnie przeznaczona przyszłość. Makbet pomaga losowi, Edyp próbuje mu przeszkodzić, Jezus natomiast biernie poddaje się wyroczni.

Boże igrzysko

Dalsze asocjacje podpowiada istotny element scenografii: ogromną przestrzeń sceny zdobią namalowane na podłodze linie, które łatwo skojarzyć z boiskiem, a ściślej z kortem. Warto uświadomić sobie etymologię tego słowa: *court* to wszak dwór, a więc akcja (walka o władzę) toczy się w pałacowym wnętrzu. Jednocześnie pamiętajmy, że widowiskowe pojedynki, jak na przykład średniowieczny turniej rycerski, były rozrywką możnych, ale zarazem realnym zmaganiem, w którym silniejszy (lepszy?) zdobywał wpływy, majątek, ale też prawo do racji (bo *court* to także sąd). Etymologiczne pokrewieństwo pojęć uświadamia nam bliskość znaczeniową pojedynku i zabawy, rozgrywki politycznej i teatralnego widowiska, krwawych igrzysk i propagandowego wiecu: także dziś sportowe stadiony służą jako miejsca politycznych mityngów i agitacji, w mniejszych miejscowościach spotkania przedwyborcze, ale koncerty lub spektakle teatralne odbywają się w szkolnych salach gimnastycznych, których podłogi kreślą kolorowe linie pól sportowych gier.

Linie zdobiące scenę w *Makbecie* wyznaczają pole do prototypu późniejszego tenisa, zwanego *jeu de paume.* Tą znaną od średniowiecza roz(g)rywką – bezkrwawą, bo bez oręża, umilano sobie czas w krużgankach, ale też w

specjalnie budowanych w tym celu wielkich salach. W jednym z wywiadów Małgorzata Szczęśniak wspomniała, że projektując scenografię *Makbeta* inspirowała się wnętrzem konkretnej sali służącej niegdyś do *jeu de paume*[1]. Położona w ogrodach Tuileries imponująca budowla z 1861 roku służy dziś jako muzeum sztuki współczesnej, w szczególności fotografii, filmu i sztuk audiowizualnych. Projekcje, migawki filmowe i animacje, które oglądamy w inscenizacji opery Verdiego są więc dodatkowo jakby eksponatami paryskiego muzeum.

Notabene w Austrii pierwszy Ballhaus (gdzie *Ball* oznacza piłkę, nie bal!), czyli salę do *jeu de paume*, urządzono już w 1521 roku w wiedeńskim Hofburgu[2]. Ciekawe, że podobnie jak w Paryżu, kolejna tego typu budowla przy Michaelerplatz zmieniła z czasem swoje przeznaczenie: dwieście lat później, w 1741 roku, cesarzowa Maria Teresa zarządziła przeistoczenie dworskiego Ballhausu w teatr: pierwszą i nieistniejącą dziś siedzibę Burgtheater. Widownia mieściła tysiąc dwustu gości, a cesarzowa i jej dwór mógł przechodzić z Hofburgu do swej loży, nie opuszczając pałacu[3]. Tu odbyły się prapremiery oper Glucka i Mozarta[4]. Linie sportowego boiska na scenie teatralnej stają się więc aluzją także do tej austriackiej metamorfozy.

Dzieci i lalki

Właściwie wszystko kręci się tu wokół dzieci. Są wszechobecne, a ich obecność istotna. Najpierw jest więc Edyp-osesek w migawce filmowej: Dziecko to symbol nadziei, przyszłości. Obiekt niespełnionego pragnienia Lady Makbet. Obiekt panicznego lęku jej męża przed utratą władzy.

Dzieci zaraz potem pojawiają się w grupie czarownic. Nie widzimy ich twarzy, bo drobne postaci dziewczynek zniekształcają maski (najczęściej

starych) kobiet. Jednocześnie dorosłe czarownice mają ciemne okulary i żółte opaski niewidomych: Dzieci widzą więcej. Widzą, że król jest nagi. Ich umysły nieograniczone wyżłobionymi z wiekiem koleinami nawyków, rozumowania i konwenansów, intuicyjnie wyczuwają zło i umieją je nazwać. Spontaniczność i świeżość ich spojrzenia jest ich mądrością. Co prawda w kręgu czarownic dostrzegamy starą kobietę (a więc nie dziewczynka w masce, ale i bez ciemnych okularów, atrybutu ślepoty): to Hekate, mitologiczna bogini magii i rozdroży: to ona dyskretnie, ale stanowczo wskazuje drogę Makbetowi, to ona, niczym usłużna dama dworu, pomoże Lady Makbet w zmianie stroju. Wszechobecna i okrutna. Pod jej nieme dyktando dziewczynki będą się uczyć czarów.

Dzieci odgrywają też istotną rolę podczas pogrzebu zamordowanego Duncana: w czarnych strojach i białych pończochach tworzą żałobny orszak. Chłopcy, nie dorośli mężczyźni dźwigają trumnę ze zwłokami króla, dziewczynki niosą wielkie białe lilie. Czerń i biel – żałoba i niewinność. U boku Banka poznajemy jego kilkuletniego syna Fleance'a: tuż przed uroczystym bankietem pokoronacyjnym ojciec wysyła go w ratującą życie podróż. Ta ucieczka, samotna podróż pustym pociągiem to długa animowaną sekwencja (znakomita robota Kamila Polaka).

Także Makdufowi towarzyszyć będzie jego latorośl. Gdy podczas pokoronacyjnego bankietu siedzą przy głównym stole, syn Makdufa dzierży rakietę do *jeu de paume*, co przypomina, że uroczystość odbywa się w sportowej hali. Siedzący na trybunach goście zuniformizowani przez jednolitość białych bluzek i koszul (niektórzy noszą wąskie czerwone krawaty, u kogoś widnieje czerwona gwiazda na piersi) oraz stożkowych połyskliwych kapelusików, przypominają uczestników współczesnych propagandowych festynów. Na tylną ścianę spływa ogromna, zajmująca całą

jej powierzchnię, konstrukcja promienistego wschodzącego słońca z białych i żółtych świetlówek. Dyktatorzy lubią być kojarzeni z tą najjaśniejszą z gwiazd: Mao lubił się portretować na takim tle, nie inaczej Stalin, Kim Ir Sen i Ceaușescu, każący się nazywać Słońcem Karpat. Pyszną uroczystość psuje majak Makbeta, który biały balonik bierze za głowę zamordowanego na jego polecenie Banka. W kulminacyjnym momencie bankietu kelner wnosi srebrną paterę z kloszem, która jak się zaraz okaże, zawiera ugarnirowaną, nagą lalkę-bobasa: symbol natręctwa myśli bezdzietnej Lady Makbet, ale też obsesji jej męża, który wszędzie widzi, jak Herod, potencjalnych detronizatorów.

Trzeci akt, w którym Makbet odwiedza czarownice, rozpoczyna idylliczny niemal obraz dziergającej na drutach babuni i wnuczki bawiącej się lalkami. Szybko jednak orientujemy się, że dobroduszna staruszka w różowym sweterku to Hekate, która w dodatku używa brzucha lalki jako poduszki na druty, albo raczej jako kukły do nauki prawidłowego użycia szpilek wudu. Zaś siedząca obok niej dziewczynka z lalkami przynależy do grupy młodocianych czarownic o zastygłych w grymasie maskach zamiast twarzy. Inne młode wiedźmy są zajęte: kolejno podchodzą do jednej z nich i obcinają jej pukle włosów: te kosmyki posłużą zapewne do dalszych czarów. Postrzyżyny to przejście w dorosłość: dziewczynka dostępuje zaszczytu wbicia szpili (druta) w kukłę, której używała Hekate, a która, jak się okazuje, jest figurką Makbeta, gdyż ten natychmiast skręca się z bólu.

Dziećmi są także kolejne zjawy, które na życzenie nękanego wyrzutami sumienia i koszmarami na jawie króla zbrodniarza przywołują czarownice przepowiadające mu przyszłość. Chłopiec w wózku inwalidzkim i szczelnie kryjącym głowę hełmie (to ostrzeżenie przed Makdufem), zakrwawiony chłopiec z gałązką oliwną (to obietnica, że nikt zrodzony z kobiety nie pokona

Makbeta), ciemnoskóry chłopiec w złotej, przypominającej tiarę koronie[5], (król utrzyma władzę tak długo, jak długo Las Birnamski nie ruszy ku zamkowi), a w końcu wizja, która wywołuje prawdziwy atak paniki Makbeta: oto zjawia się chłopięca sylwetka o dorosłej głowie-masce zamordowanego Banka. Za nim następna i jeszcze jedna… w sumie do stołu zasiada ich ośmiu. Osiem dziwacznych, bo nieproporcjonalnych i budzących lęk swoją powtarzalnością (ale też uporczywym milczeniem) kopii niegdysiejszego przyjaciela, towarzysza broni i wreszcie domniemanego rywala w dążeniu do władzy. Zasiadają wspólnie z Makbetem nie po to, aby z nim jeść lub rozmawiać: zasiadają, by niszczyć leżące na stole celuloidowe lalki-bobasy.

Czemu lalki? Lalka to nie tylko atrybut dzieciństwa. Także dorośli je kolekcjonują: niekiedy z tęsknoty za rodzicielstwem, niekiedy próbując kreować idealne, egzotyczne albo fantastyczne światy i zasmakować władzy demiurga, czasem zaś pragną utożsamić się z lalką mającą, mniej lub bardziej świadomie, przedstawiać wyidealizowane własne alter ego[6]. Zniszczenie lalki oznacza zniszczenie owego wzorowego bytu, unicestwienie marzenia. Jednak to jeszcze nie wszystko. Słynne słowa Makbeta: *Life's but a walking shadow, a poor player, that struts and frets his hour upon the stage* są sugestią, że człowiek jest tylko zabawką (a więc lalką) w rękach boga i że nie ma wpływu na to, co mu przeznaczone. Czyż nie?

W spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego są więc dzieci realne (jak synowie Banka i Makdufa), są dzieci „nierzeczywiste" (jak czarownice; w ciele dziecka, ale właściwie bez wieku) i są wreszcie dzieci symbole, których pojawienie się w cytatach filmowych służy uwydatnieniu naczelnego wątku – losy ludzkie a przeznaczenie: po scenach z *Króla Edypa* kolej na niemowlęta mordowane niejako prewencyjnie na rozkaz Heroda, który usłyszawszy przepowiednię, że w Betlejem narodził się nowy król żydowski, obawia się

utraty korony.

Projekcja tego fragmentu z *Ewangelii wg św. Mateusza* Pasoliniego towarzyszy najbardziej chyba poruszającej i najpiękniejszej scenie salzburskiego *Makbeta*. Dynamika filmowego obrazu kontrastuje z wyciszoną akcją na scenie: Znów wjeżdża trzyrzędowy praktykabel z fotelami. Ale teraz widownią nie są dorośli uczestnicy propagandowego festynu, tym razem siedzą tu dzieci, wszystkie w białej trykotowej bieliźnie. Pogodne dziewczynki i uśmiechnięci chłopcy zasiadają w fotelach jak w kinie i stają się publicznością wspomnianego filmu. Opiekuje się nimi z przesadną łagodnością i troską Lady Makduf, która usadziwszy młodziutkich widzów, przygotowuje dla nich napój, dosypując biały proszek (lepiej zabić własne dzieci, niż wydać je w ręce oprawców). Oglądamy więc rzeź niewiniątek na ekranie, a jednocześnie widzimy, że dzieci, jedno po drugim ufnie biorą biały kubek, z którego popijają zatruty napój. Na filmowej projekcji siepacze wyrywają niemowlęta matkom i mordują je. Na scenie otrute dzieci stopniowo robią się bezwładne. Potem ich wiotkie ciałka, jedno po drugim, znoszone są na proscenium i układane pokotem jak trofea myśliwskie. Lady Makduf wypija jednym haustem resztę trucizny. Na ekranie siepacze dalej mordują kobiety i ich maleństwa.

Trupy dzieci leżące pokotem przywołują obrazy z Syrii i te nowsze z Ukrainy: pamiętamy zbombardowany teatr w Mariupolu, w którym ukryły się dzieci. Dziś w obliczu wojny, okrucieństw demolujących rzeczywistość wokół nas, byłoby łatwo odczytywać *Makbeta* jako spazm pożądania nieograniczonej, potężnej władzy. Ale spektakl Warlikowskiego pokazuje i znaczy więcej. Jest uniwersalny. Dotyczy każdego, kto mocuje się z przyszłością, planuje, marzy i pożąda. Nawet po trupach.

Italianità

Chyba w każdym omówieniu *Makbeta* Verdiego pojawia się, często utrzymana w przekornym tonie wzmianka, że kompozytor życzył sobie do roli Lady Makbet śpiewaczki o brzydkim głosie. Ale przecież nie o prawdziwą „brzydotę" tu chodziło, Verdi komentował w ten sposób wybór sopranistki, Eugenii Tadolini, której głos był „czysty i klarowny" (*chiara e limpida*), podczas gdy jemu marzyła się swoista szorstkość i diaboliczny, mroczny tembr (*brutta e cattiva con voce aspra, soffocata, cupa, diabolica*). Partia królowej-morderczyni była rzeczywiście na owe czasy nowatorska, wyznaczająca nowe „smaki" muzyczne: *belcanto,* piękny śpiew przeładowany karkołomnymi koloraturami wprawdzie jeszcze nie całkiem odchodził do lamusa, ale powoli przestawał pasować do treści, które zawierały libretta oper powstających w połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku. Melodyjność i gracja znana z oper Rossiniego i Belliniego były wprawdzie nadal w cenie, ale coraz ważniejsza stawała się intensywność narracji.

Przeobrażenia i nowe tendencje stylistyczne w muzyce zbiegły się w czasie z osobistymi przeżyciami Verdiego, wówczas początkującego kompozytora. W wieku dwudziestu kilku lat musiał uporać się z żałobą po śmierci obojga dzieci. Wkrótce później, w 1840 roku zmarła na zapalenie mózgu jego ukochana żona Margherita. W tym samym roku został wygwizdany podczas premiery *Un giorno di regno*. Te kolejne, szybko po sobie następujące ciosy sprawiły, że młody Verdi zdecydował zarzucić komponowanie. Na szczęście nie wytrwał długo w tym postanowieniu. Ale *Nabucco* powstały w 1842 roku ma już właśnie charakterystyczne cechy nowej stylistyki: nie miłosne perypetie stoją w centrum uwagi, lecz sprawiedliwość społeczna. Charakterystyczna dla włoskiej opery melodyjność uzbraja się w emfazę. Budzący się we włoskim społeczeństwie patriotyzm, poczucie odrębności i

wyjątkowości, które w stopniowo doprowadzi do włoskiego zjednoczenia[7] (*Risorgimento*), znajduje odbicie w sztuce. Pojawia się pojęcie *italianità* określające nie tylko społeczną świadomość, narodowościową dumę, ale co ciekawe, również estetykę, w tym także język muzyczny, co dotyczy nawet kwestii wykonawczych: specyficznej mieszanki wdzięku, żarliwości i patosu.

Skomponowany w 1847 roku *Makbet*, dzieło trzydziestoczteroletniego Verdiego, wpisuje się prekursorsko w tę właśnie stylistykę. Czas wielkich i do dziś najczęściej wystawianych dzieł scenicznych Verdiego miał dopiero nadejść (*Rigoletto*, 1851, *Il Trovatore*, 1853, *La Traviata*, 1853, *Aida*, 1871, *Otello*, 1887, *Falstaff*, 1893). Ale właśnie już *Makbet* jest operą niezwykłą i nowatorską, choćby przez to, że choć opowiada o losach kochającej się pary małżeńskiej, nie znajdziemy tu arii ani duetów miłosnych.

Wracając do pożądanego „brzydkiego" głosu Lady Makbet: im bardziej jest szorstki i mroczny, tym lepiej kontrastuje z charakterem tytułowej postaci króla-mordercy, który, jak można wyczytać z libretta, frapuje miękkością, niezdecydowaniem i lękliwością. Myślę, że Verdi byłby zachwycony obsadą jego opery w salzburskiej inscenizacji. Lady Makbet Asmik Grigorian to osobowość niezwykła i złożona. Potrafi być bezwzględnie twarda, ale i błyskotliwie uwodzicielska, wrażliwa i okrutna. Jej głos zachwyca niezrównaną paletą barw: bywa aksamitnie ciepły, fascynujący głębią, to znów przejmująco ostry, niemal na granicy krzyku. Zarazem jej delikatne jak tchnienie pianissima sprawiają, że słuchając wstrzymujemy oddech. Nieszczęsna królowa balansując między umiejętnie skrywanym bólem i euforią, a potem wściekłością, lękiem, gaśnie wreszcie przejmująco wyciszona. Makbet Vladislava Sulimskiego jest również postacią o skomplikowanym charakterze. Początkowo spokojny, zrównoważony, po spotkaniu z czarownicami staje się coraz bardziej stanowczy, natarczywy,

jego osobowość staje się rozchwiana, a potem coraz słabsza, coraz rozpaczliwiej czepiająca się snu o potędze, który okazał się nędzną mrzonką. Sulimsky dysponujący pięknym, pełnym żarliwości barytonem jest godnym partnerem Asmik Grigorian. Tworzą znakomity tandem, uzupełniają się i nakręcają wzajemnie. Oto na przykład kiedy sznur żałobników oddaje ostatni hołd zamordowanemu Duncanowi, Makbet zatrzymuje się o moment za długo nad trumną i wtedy Lady Makbet popycha go dyskretnie, ale energicznie, żeby nie wzbudzał podejrzeń przedłużającą się konsternacją. Albo tuż potem, gdy zostają sami, najpierw zastygają w milczeniu w uroczystej pozie, aby po chwili wybuchnąć niepohamowanym śmiechem. Pierwszy milknie Makbet. Patrzy na rozbawioną żonę, usuwa dłoń, która spoczywała na jej ramieniu. To piękna, dyskretnie zagrana, a bardzo mocna scena.

Na superlatywy zasługują partnerujący im Tareq Nazmi jako Banko, Evan LeRoy Johnson jako dynamiczny, żądny zemsty przywódca Malcolm i wspaniały, przejmujący Jonathan Tetelmann jako Makduf. Jego cierpienie po utracie dzieci i żony porusza nie tylko nas, publiczność, ale i Makbeta (którego czary wudu, a może samookaleczenie unieruchomiły tymczasem w wózku inwalidzkim – ten wózek przepowiedziały Makbetowi czarownice podczas jego drugiej wizyty). Kreacje aktorskie Grigorian i Sulimskiego, a także czytelna teza salzburskiej inscenizacji, że nie sposób walczyć z przeznaczeniem, sprawiają, że Makbet i jego żona nie budzą niechęci ani oburzenia: śledzimy ich losy z przejęciem i współczuciem. Osądzeni i poniżeni, bezwolni przez okaleczenie i spętanie siedzą więc oboje w centrum triumfującego tłumu. Oddzieleni od żądnego linczu tłumu taśmą na stojakach jak eksponaty w muzeum. Jak wieczna przestroga.

Lecz to jeszcze nie pointa. W końcowych minutach ukazuje się znów drobny chłopiec o twarzy (masce) Banka: zrazu funkcjonuje jako majak pojawiający

się umierającemu Makbetowi, ale potem widzimy go w korytarzu: Scena bowiem dzieli się na trzy poziomy: między „dołem”, czyli sceną, a „górą”, gdzie oglądaliśmy projekcje filmowe i animacje, jest jeszcze długi przez całą szerokość sceny korytarz łączący oba te światy: realny i symboliczny, wizyjny. Stamtąd już prosta droga do animacji na górnym poziomie. Chłopiec, ten sam, którego znamy z wcześniejszej sceny samotnej ucieczki w pociągu, pojawia się teraz w towarzystwie trzech dziewczynek roztańczonych w powietrzu, lekkich jak wróżki. Chłopcu dostaje się owa znana nam już, złota, podobna do tiary korona. Dziewczynki wirując w powietrzu unoszą chłopca jak bezwładną lalkę. Chłopiec to Fleance. Idzie teraz wolnym krokiem przez las. Tymczasem tłum na scenie wiwatuje, ogłaszając Malcolma nowym królem. Malcolm to wszak syn Duncana! A więc przepowiednia czarownic się nie spełniła. Jeszcze nie… Fleance jest nadal w drodze.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *A jak królem, a jak katem będziesz…*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Znajdujący się w Wersalu inny, starszy kort do *jeu de paume* był miejscem politycznego aktu o doniosłym znaczeniu: tu w czerwcu 1789 zgromadzili się posłowie Trzeciego Stanu (niebędący ani szlachetnie urodzonymi, ani przedstawicielami kleru, a więc reprezentujący 98 proc. ówczesnego społeczeństwa) i złożyli przysięgę, że się nie rozejdą, aż do

zatwierdzenia konstytucji. Akt ten był jednym z zapalników, które przyczyniły się do rozpłomienienia Rewolucji Francuskiej.
2. Dziś przy Ballhausplatz nazwanym tak na pamiątkę stojącego tu niegdyś Ballhausu, mieści się biuro austriackiego kanclerza, zaś naprzeciwko, w Hofburgu, urzęduje prezydent Austrii.
3. Dystans między Hofburgiem a wzniesionym w 1888 roku nowym Burgtheater był tak duży, że wybudowano podziemny przejazd dla cesarskiej karety.
4. Prapremiera opery Glucka *Semiramida riconosciuta* otworzyła w 1748 pierwszy sezon teatralny. Mozartowskie prapremiery na tej scenie to *Uprowadzenie z seraju* (1782), *Wesele Figara* (1786) i *Così fan tutte* (1790).
5. Taką koronę, podobnie jak osobliwy archaiczny hełm, noszą postaci z cytowanego w spektaklu filmu *Król Edyp.*
6. Ciekawostka na marginesie: niemieckie określenie na źrenicę, *Pupille*, jest związane etymologicznie ze słowem lalka: *Puppe*. Pokrewieństwo to wywodzi się z łaciny (odpowiednio *pūpilla* i *pūpa* i co ciekawe powtarza się w starogreckim, gdzie słowo *kórē* (*κόρη*) oznacza zarówno źrenicę, jak i lalkę. Przeniesienie znaczenia zakłada, że widzimy siebie jako małą lalkę odbitą w oku naszego rozmówcy.
7. Giuseppe Verdi wejdzie w 1861 roku jako poseł w skład pierwszego parlamentu zjednoczonych Włoch.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz*