



TEATR im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

William Szekspir

TRAGEDIA MAKBETA

PRZEKŁAD Stanisław Barańczak

REŻYSERIA Redbad Klijnstra

WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA Robert Blacker

SCENOGRAFIA i KOSTIUMY Joanna Kaczyńska

MUZYKA Jan Duszyński

REŻYSERIA ŚWIATŁA Katarzyna Łuszczuk

REŻYSERIA VIDEO Karol Rakowski

ASYSTENT REŻYSERA Maciej Kowalik

INSPICJENT Agata Schweiger

REALIZACJA DŹWIĘKU: Piotr Augustyniak, Bogdan Czyszczan, Rafał Drewniany

REALIZACJA ŚWIATŁA: Michał Bystrzycki, Jacek Leśniak

Premiera 25 września 2010. Duża Scena

OBSADA:

| | |
|---------------------|--|
| MAKBET | Radosław Krzyżowski |
| LADY MAKBET | Dominika Bednarczyk |
| DUNCAN | Tomasz Międzik |
| MALCOLM | Grzegorz Mielczarek |
| DONALBAIN | Krzysztof Piątkowski |
| BANQUO | Marcin Sianko |
| MACDUFF | Tomasz Wysocki |
| LADY MACDUFF | Joanna Mastalerz |
| ROSSE | Tomasz Augustynowicz |
| LENOX | Przemysław Chojęta |
| DAMA DWORU | Anna Sokołowska |
| LEKARZ | Małgorzata Ząbkowska-Kołodziej |
| DZIWNE SIOSTRY | Dorota Godzic Barbara Kurzaj/Katarzyna Zawiślak-Dolny Ewa Worytkiewicz |
| MORDERCY | Karolina Kominek Rafał Sadowski Sławomir Rokita |
| ODŹWIERNY | Marian Dziędziel |
| VEL X | Feliks Szajnert |
| SEYTON | Jerzy Światłoń |
| SYN MACDUFFA | Antek Kuźmiński/Jakub Łoboda |
| FLEANCE, SYN BANQUA | Paweł Repetowski |

ORAZ

Halina Jarczyk
Łukasz Bułas, Marcin Dusza, Jerzy Gabryel, Piotr Mędrek
Marcin Michalski, Waldemar Szostek

Anna Burzyńska

Duże zbrodnie małżeńskie

Jedna z najbardziej przerażających scen Makbeta, to ta, w której Lady Makbet, nakłaniając męża do zbrodni, mówi, że sama skłonna byłaby do dzieciobójstwa, jeśli wcześniej przysięgłaby, że to zrobi. Równie przerażająca jest aprobata, którą budzi ona tym wyznaniem w oczach Makbeta, zwłaszcza, że wiemy, iż bezdietność jest wielkim problemem tej pary. Nie jest tu może najbardziej istotne, czy, uciekając się do tak silnego argumentu Lady Makbet blefuje, czy też mówi prawdę, ważne jest to – jak słusznie komentuje Stephen Greenblatt

że zyskujemy w tym momencie natychmiastowy wgląd w istotę tego konkretnego małżeństwa. Cokolwiek podpowiedziało Lady Makbet powyższą krwawą fantazję, cokolwiek czuje Makbet, słysząc majaczenia żony – przerażenie, podniecenie seksualne, zawiść, udrękę duszy, wspólnotę zła – uczucia te leżą u samego sedna związku najważniejszej pary małżonków wykreowanej przez wyobraźnię Szekspira.

Wprawdzie Szekspir instytucją małżeństwa zajmował się niezbyt chętnie, to jednak pozostawił niebywale sugestywny obraz dwóch przynajmniej par małżeńskich (ta druga, to oczywiście Gertruda i Klaudiusz z *Hamleta*), szczególnie nacisk kładąc na mroczną stronę ich wzajemnych relacji i opisując je z wielką dbałością o psychologiczne niuanse. Być może było tak dlatego, że – według opinii Greenblatta, niestrudzonego badacza powiązań między życiem i twórczością pisarza – osobiste małżeńskie doświadczenia Szekspira były jak najgorsze. Jego własny związek z Anne Hathaway zawarty został na mocy układu, równie sztucznie podtrzymywany i obfitował w liczne napięcia. Być może przyczyna była inna – bez wątpienia jednak, związki małżeńskie są w jego sztukach naznaczone dramatyczną konfliktowością, a ostatecznie skazane na niepowodzenie, choć, rzecz jasna, nie sposób odmówić im intensywności.

W *Makbecie* związek pary głównych bohaterów stał się soczewką skupiającą w sobie wszystkie pozostałe problemy dramatu, na nim więc

koncentrowała się znaczna większość odczytań tej sztuki – zwłaszcza psychologicznych i psychoanalitycznych. Bo chociaż Freud nie pozostawił nam w tym przypadku tak wyraźnych wskazówek interpretacyjnych, jak w swojej lekturze *Hamleta*, to łatwo było potraktować zwłaszcza wypowiedzi Lady Makbet jako swego rodzaju zapis ukrytych pragnień jej męża, a więc – używając terminologii freudowskiej – projekcję jego podświadomości. Zarówno w sytuacji przywołanej na wstępie, jak i w wielu innych scenach, które ujawniały podszewkę złożonych stosunków tej pary (szczególnie w słynnej scenie czytania listu) było dobrze widoczne „jak dalece jedno zamieszkuje umysł drugiego” (trafne określenie Greenblatta), a także jaką sprawują nad sobą – powiedzielibyśmy dzisiaj – wręcz telepatyczną moc. Nieprzypadkowo Szekspir włożył w usta Lady Makbet słowa adresowane do męża: „zjaw się tu prędzej, abym mogła szeptem / Tchnąć w ciebie mego ducha”.

Ta bliskość państwa Makbet jest jednak tylko pozorna, albo, ściślej rzecz ujmując, dotyczy tak naprawdę tylko zbrodni, otwierającej furtkę do władzy. Szekspir zawarł w tekście wiele sygnałów, że w tym małżeństwie nie układa się najlepiej i to od dawna, a brak potomstwa zdecydowanie nie poprawia sytuacji. Lady Makbet pogrążona jest w pustkę – nudzi się, ciągle oczekując zajętego wojnami męża. On, z kolei – jak możemy wnioskować z bardzo zdawkowego powitania po powrocie do domu – nie szaleje szczególnie na jej widok. Małżeństwo Makbetów jest od dawna wypalone – niewiele ich ze sobą łączy (być może nie łączyło nigdy) i zapewne dlatego Lady Makbet tak obsesyjnie chwyta się tej jednej jedynej rzeczy, w której naprawdę mogą być razem, i dzięki której ona, zręcznie manipulując mężem, może zdobyć nad nim wyraźną przewagę. Może również odzyskać wygasłe pożądanie – perspektywa władzy zdobytej przez Makbeta, czyni go w jej oczach o wiele bardziej atrakcyjnym mężczyzną. Rację ma więc również Jan Kott, kiedy mówi o Lady Makbet: „wszystko jest w niej wypalone prócz żądzy władzy. Płonie dalej, pusta. Mści się za swoją klęskę kochanki i matki”. Owo po-

pychanie męża do zbrodniczego czynu nie jest jednak w jej przypadku tylko zemstą za porażkę kobiecości – jest także sposobem na odegnanie nudy małżeńskiej rutyny i obudzenie uspiętego ciała. Kiedy wszystko inne zawiodło, pozostaje wspólne działanie, nawet jeśli tym działaniem jest coś tak strasznego, jak zbrodnia. Zbrodniczy czyn i jego efekt – wysoka pozycja w społeczeństwie – spełnić ma funkcję kompensacyjną (znów Freud), wynagrodzić życiowe niepowodzenia i odbudować jedność, której brakuje tej parze. A stąd już bardzo blisko do dzisiejszych czasów. Wedle jednego z najbardziej wnikliwych obserwatorów współczesności – Zygmunta Baumana – doświadczamy obecnie kresu tradycyjnego modelu związku dwojga ludzi, opartego na ciągłości relacji, nierozzerwalności więzów i stabilności, gwarantowanej niegdyś przez mocne fundamenty rodzinne. Nasze związki mają dziś jedynie charakter sytuacyjny, naznaczone są przygodnością i kruchością relacji – może ona zyskać doraźną trwałość tylko wtedy, gdy – właśnie – pojawi się jakiś rodzaj wspólnoty w działaniu, która zapełnić ma pustkę palących braków. Jesteśmy więc razem, a jednocześnie osobno, bo tak jak całe nasze życie, tak również więzy miłosne i rodzinne zatraciły już dawno swoją wewnętrzną spistość i siłę. Owo odczucie wspólnoty w działaniu jest jednak bardzo krótkotrwałe, ostatecznie bowiem – konkluduje Bauman pesymistycznie – w dzisiejszych czasach „żadne związki wypełniające lukę po nieobecnych lub przetartych więzach nie mają gwarancji trwałości”. W tym sensie małżeństwo państwa Makbet okazuje się niebywale współczesne – podobnie jak Bonnie i Clyde, czy Nick i Mallory Knox z *Urodzonych morderców* – poprzez zbrodnię odzyskują oni na krótką chwilę wzajemną bliskość, a nawet fascynację erotyczną. I chociaż fascynacja ta jest złudna, a wręcz narkotyczna (Kott znakomicie określa ją „zaczadzeniem seksualnym”), daje im ona jednak momentalne, choć iluzoryczne poczucie bycia naprawdę razem. Państwo Makbet budzą w sobie na nowo pożądanie, zafascynowani własną zdolnością do czynienia zła, choć remedium to ostatecznie okazuje się równie ulotne i nieskuteczne, jak wszystko inne.

Parafrazując określenie Kotta można powiedzieć, że państwo Makbet są zarażeni złem, a wprowadzając swoich bohaterów na tę ryzykowną ścieżkę, Szekspir (świadomie lub nie) odwołuje się niewątpliwie do jego biblijnego rodowodu.

Zło biblijne – zwraca uwagę Paul Ricoeur, autor słynnej *Symboliki zła* – było efektem kuszenia, objawiło się w postaci kłamstwa, złudzenia. W micie genezyjskim pierwsi ludzie stracili niewinność, dając się nabrać na obietnicę kusiciela. W tragedii Szekspira uwiedzenie złem ma posmak erotyczny, a w roli kusicielki występuje oczywiście Lady Makbet, która, niczym przysłowiowa *famme fatale* konsekwentnie i na różne sposoby stymuluje męża do przekroczenia ciemnej strony życia. Czynienie zła przebiega tu również w porządku utłudy – nieprzypadkowo w *Makbecie* wiele mówi się o śnie, złym śnie, który omamił parę bohaterów. Jednocześnie jednak, genialnie antycypując myślenie natury zła bliższe czasom dzisiejszym – Szekspir przenosi jego kwalifikację z metafizycznej na antropologiczną. Od czasów Kanta zło ujmowane było zarówno jako powszechne, jak i przygodne – w swoim antynomicznym systemie filozoficznym połączył on manichejską wizję zła (stałego składnika natury ludzkiej) z ideą woluntarystyczną, w myśl której jest ono aktem moralnego (lub raczej niemoralnego) wyboru – jest więc tyleż przyrodzonym, co incydentalnym składnikiem duszy człowieka. Od Kanta, poprzez Nietzschego aż do Freuda (tym razem z *Erosa i Thanathosa*) – zło tkwiło więc przyczajone w naturze ludzkiej, czekając tylko na impuls, który pozwoli mu się wyzwolić. To siłowanie się z wewnętrznym pierwiastkiem zła jest dobrze widoczne w rozterkach, jakie przeżywa Makbet, początkowo wcale nie skłonny do zabójstwa Duncana. Lady Makbet doskonale wyczuwa te wahania – kierując się typowo kobiecą intuicją, w decydującym momencie wyjmie z rękawa prawdziwego asa, oświadczając mężowi, że gdy okaże się zdolny do popełnienia zbrodni, stanie się dla niej „mężczyzną w stopniu jeszcze wyższym”. Podejmując się strasznego czynu Makbet odzyska więc w oczach żony utraconą męskość. Sam, z kolei – jak słusznie zauważa Greenblatt – słysząc strasliwe wyznanie żony o jej gotowości do dzieciobójstwa – odczuwał będzie seksualne pożądanie. Zło i jego gratyfikacja – władza – okażą się dla tej pary najsilniejszym afrodyzjakiem. Eros, jak chciał Freud, połączy się z Thanathosem w nierozzerwalnym splocie.

Szekspir zaznacza też wyraźnie, że w akcie zabójstwa i we wszystkim, co go poprzedza oboje małżonkowie nie są sobą – Lady Makbet, rzecz by można, sama pozbawia się swojej płci, w słynnej inwokacji do tajemnych mocy, które

mają „wziąć precz jej kobiecą naturę”. Jej mąż – słusznie dodaje Kott – w chwili zbrodni „określa siebie przez negację; jest dla siebie tym, który nie jest; nie jest tym, który jest”. Używając słów św. Pawła można powiedzieć, że „czyni zło, którego nie chce”, lecz jednak konsekwentnie je czyni. Pierwsza zbrodnia, inicjująca wszystkie następne, dokonana zostanie w stanie transu, wyłączenia z własnej tożsamości, które jest ceną za chwilową bliskość. Jednak gdy tylko czyn się dokona, oboje małżonkowie znów skazani zostaną na rozłąkę i jeszcze dotkliwszą samotność. Dobrze widać, jak w sekwencjach następujących po zabójstwie Duncana, Szekspir bezlitośnie buduje kolejne stopnie oddalenia pary głównych bohaterów, aż do tragicznie samotnego finału każdego z nich. Makbeta nie ma przy żonie, gdy popada ona w szaleństwo, które poprowadzi ją do śmierci. Z oczywistych względów towarzyszka życia nie będzie też towarzyszyć jego umieraniu – w scenie śmierci (choć sprawiedliwej) Makbet wydaje się być najbardziej samotnym człowiekiem na świecie. Razem popełniwszy zbrodnię – kary doświadczają więc osobno. Prawdziwa bliskość – tak brzmi przerażająco współczesna diagnoza Szekspira – jest tak naprawdę tylko złudzeniem, a w końcu okazuje się niemożliwa. Zło jako erzac erotycznej ekstazy staje się krótko działającym narkotykiem.

Jednak nie tylko w tej dramatycznej ambiwalencji wspólnoty i rozdzielenia, w mirażu nieosiągalnej bliskości i w pogoni za coraz to bardziej drastycznymi środkami stymulującymi pożądanie, Makbet i jego małżonka przypominają nam o nas samych. Jest to także – jak trafnie mówi Bauman – „syndrom niecierpliwości”. Państwo Makbet się śpieszą – ich decyzje muszą być podejmowane szybko i gwałtownie, zbrodniczy plan nie ma czasu na dojrzwianie, nie mają też szansy na przemyślenie kolejnych kroków i antycypację ich konsekwencji. Prędkość i pośpiech, które uniemożliwiają komunikację, a ostatecznie także zabijają wszelką bliskość – dopowiada inny ponowoczesny filozof Paul Virilio – to bodaj najważniejszy stygmat naszej rzeczywistości, a zarazem wyróżnik ułomności relacji międzyludzkich w obecnym świecie. „Naszym czasem – uzupełnia Bauman – właściwe jest drastyczne skrócenie drogi między pojawieniem się potrzeby, a jej realizacją”. Żyjemy w przyspieszeniu, które zabija wszelką refleksję i niszczy odpowiedzialność – w świecie, w którym ekonomia usług

dominuje nad ekonomią myślenia, potrzeba musi zostać zaspokojona natychmiast, gdy tylko się pojawi, bo jedynie wtedy może stać się substytutem seksualnej fascynacji lub zażegnać erotyczną klęskę. Czas zatracca dziś swoją epicką ciągłość – staje się chaotyczny, pokawałkowany, nie jest, jak dawniej, poddany biegowi historii, lecz naznaczony piętnem hysterii. W *Makbecie*, ta historyczność czasu daje się chyba najbardziej odczuć w scenie mordy na Duncanie, w której Szekspir skazuje swoich bohaterów na gorączkową i beładną krzątaninę, odbierając wręcz czynowi temu jego demoniczność i dając do zrozumienia, że w istocie państwo Makbet nie dorośli do wielkich czynów, których mechanizm niebaczenie puścili w ruch. Okoliczności rodzenia się zła tracą tutaj swój dawny, niemal monumentalny charakter. W tradycyjnym porządku myślowym i w klasycznej tragedii antycznej zło rodziło się nieprzypadkowo – było skutkiem nieuniknionego działania fatum, albo wynikiem przemyślanej strategii, rzec by można – było wypracowywane. Wyróżnikiem terażniejszości – przekonują filozofowie – nie jest samo rodzenie się zła, bo ono istniało zawsze. Jest nim raczej jego pochopność i bylejąkość. Zło budzi się dziś w pośpiechu, z niecierpliwości, z braku czasu na kalkulację, z nudy, nieuwagi albo zmęczenia. Współczesność Szekspira nie jest oczywiście żadnym szczególnym odkryciem – powtarzamy często maksymę Jana Kotta, mówiącą, że „każda epoka znajduje w nim to, czego sama szuka i co sama chce zobaczyć”. Wydaje się jednak, że diagnoza ta szczególnie dotyczy relacji dwojga ludzi, pary kochanków czy małżonków – seksualności, której ukrytym awersem jest popęd śmierci; wspólnoty – nieuchronnie zarażonej rozłąką i nieosiągalnej bliskości, zawsze ostatecznie skazanej na porażkę.

Źródła:

- Z. Bauman, *Razem/Osobno*, przeł. T. Kunz, Kraków 2003.
- S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.
- I. Kant, *Zło radykalne w naturze ludzkiej*, przeł. B. Wolniewicz, „Res Publica” 291 (40).
- J. Kott, *„Makbet” albo zarażeni śmiercią*, w: Tegoż, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.
- P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2002.
- P. Virilio & S. Lotringer, *Pure War*, New York 1983.

Wszystkie cytaty z *Makbeta* w tłum. S. Barańczaka.

Paul Cobben

Makbet i trzy formy politycznego sprawowania władzy

Przedstawieni w *Makbecie* trzej królowie reprezentują tyleż samo wariantów sprawowania władzy politycznej. Na początek król Duncan, którego królestwo jest nękane atakami obcych sił. W polityce często się zdarza, że zewnętrznego wroga wykorzystuje się do ugruntowania wewnętrznej jedności, lecz w tym przypadku tak nie jest. Zagrożenie z zewnątrz jest tak duże, że pod znakiem zapytania staje dalsze istnienie królestwa Szkocji. Jedynie bohaterские militarne wystąpienie Makbeta daje powód do ratowania kraju. Jeśli zastosujemy tu kryteria prawowitości władzy politycznej, określone przez filozofa politycznego Thomasa Hobbesa, to taki obrót spraw całkowicie podważa pozycję Duncana. Hobbes wychodzi z założenia, że władzę polityczną konstituuje umowa, w której wszyscy obywatele oddają władzę panującemu (*Lewiatan*). Czynią to pod warunkiem, że władca potrafi utrzymać porządek społeczny, gwarantujący spokojne budowanie dobrobytu. Jeśli panującemu nie uda się spełnić tego warunku, łamie umowę, a obywatele tracą jakikolwiek powód do okazywania mu posłuszeństwa. W przypadku Duncana, obowiązek utrzymania porządku społecznego przeszedł właściwie na Makbeta i na tej podstawie to on powinien być postrzegany jako panujący. Co, zresztą, Duncan w pewnym sensie dostrzega – z wdzięczności nadaje przecież Makbetowi tytuł tana Cawdor. A być może pojawiłyby się też kolejne godności. Jednak Makbet na to nie czeka. Bierze sprawy w swoje ręce i doprowadza do tego, że sam zostaje królem.

Jeżeli przyjąć argumenty Hobbesa to samodzielna interwencja nie może legitymizować władzy króla Makbeta. Władza Makbeta nie pochodzi z umowy zawartej z narodem. Swoją drogą, taka legitymizacja mogłaby zaistnieć, gdyby był on w stanie uformować stabilny rząd, służący dobrobytowi Szkocji – dla Hobbesa stanowiłoby to dowód prawowitości tego rządu. Jednak kroki podjęte samodzielnie przez Makbeta uruchamiają, w rozumieniu Szekspira, logikę, która nie daje się pogodzić z długotrwałą stabilnością. Aby zrozumieć charakter władzy politycznej Makbeta, musimy wyjaśnić, jakie dokładnie

znaczenie Szekspir przypisuje jego interwencji. Wkroczenie Makbeta następuje po przepowiedniach czarownic, wygłoszonych w obecności jego i Banqua. Mordując Duncana, Makbet przyczynia się do tego, że przepowiednia mówiąca, iż zostanie królem, rzeczywiście się spełnia. Jednak nikt nie może się dowiedzieć, że dopuścił się zbrodni, ponieważ to oznaczałoby koniec jego panowania. Paranoję Makbeta podsycają dodatkowo widma zamordowanego króla. Dlatego stara się, żeby zamordowany został każdy, na kim choćby w najmniejszym stopniu spoczywa podejrzenie, że mógłby wyjawić prawdę. Lecz każde morderstwo potęguje jego strach i prowadzi do kolejnej zbrodni. W wyniku takiego przebiegu spraw staje się jasne, że polityczna władza Makbeta nigdy nie spełni kryterium Hobbesa. Każde nowe morderstwo przyczynia się do destabilizacji społecznej. Lady Makbet w pełni zdaje sobie z tego sprawę. Uważa męża za słabeusza, gdy po zamordowaniu Duncana nie potrafi on cieszyć się swoim królestwem i niczym tchórz dopatruje się wokół jednego zagrożenia po drugim. Gdyby Makbet podążył tropem myślenia żony, mógłby zagwarantować spokój społeczny, a tym samym uzyskać legitymizację swojej władzy.

Dlaczego jednak Makbet nie może pójść za radą Lady Makbet? I jak dokładnie objaśnić świat czarownic oraz ich przepowiednie? Świat czarownic symbolizuje krainę nocy, podziemia, podświadomości. To zdaje się przede wszystkim oznaczać, że niczego nie można relatywizować, umieszczać w racjonalnych związkach. Wszelkie wątpliwości na ten temat znikają już w chwili, gdy czarownice rozmawiają między sobą o zemście, która wszystko niszczy. W przepowiedni dla Makbeta i Banqua czarownice odzwierciedlają ich najgłębsze podświadome pragnienie. Jest to moment, w którym obaj, przepełnieni wzajemnym zaufaniem, uświadamiają sobie nawzajem swe najskrytsze pobudki. Makbet nie może się oprzeć pobudkom pochodzącym z bezwzględności świata. W rezultacie efekt jego czynu, którym jest zamordowanie Duncana, nie może należeć do świata rzeczywistego. Makbetowi trudno cieszyć się władzą, przeżywa udręki, nękają go zjawy

ze świata zmarłych, tak jak kiedyś furie w greckich tragediach wykorzystywały nadarzącą się okazję. Podejrzliwość pcha go od zbrodni do zbrodni. Postępowanie Makbeta nie jest postępowaniem z tego świata, a jego bezpośrednim następstwem będzie to, że wkrótce sam Makbet przeniesie się do świata zmarłych.

Monarchia Makbeta zasadza się na skrytych motywach, których źródło tkwi w najgłębszej otchłani. Dlatego nie może uzyskać żadnej legitymizacji. Nie jest w stanie podjąć żadnego działania, z którym naród mógłby się identyfikować. Wręcz przeciwnie: władza Makbeta polega na terrorze, na niespodziewanym atakowaniu śmiercią i zniszczeniem. Władza terroru ma rację bytu tylko wówczas, gdy terror jest stosowany wciąż na nowo, dopóki sama ta władza nie padnie jego ofiarą. Dlatego nie powinien dziwić fakt, że Makbet czuje presję i szuka pewności, lecz nie może jej znaleźć w świecie rzeczywistym. Nie słucha narodu i nie zaznaje spokoju mimo poparcia dla swojej władzy. Zrozpaczony wraca do świata czarownic, żeby dowiedzieć się od nich, jak będzie wyglądała jego przyszłość. Uparcie trzyma się dziwacznej wyroczni:

Bo nikt z tych, których zrodziła kobieta,
Nie zrani i nie uśmierci Makbeta (...)
Szkocja nie zada klęski swemu panu.
Dopóki szturmem pod mur Dunsinanu
Nie dojdzie wrogi Las Birnamski

Ponownie okazuje się, że świat dnia i świat nocy nie harmonizują ze sobą. Wiedza okultystyczna może sięgać bardzo głęboko, może rościć sobie prawo do rozpoznania przyszłego losu, podczas gdy w rzeczywistym życiu na nic się to nie zda. W rzeczywistym życiu można mieć oczekiwania bazujące na tym, co postrzega się wokół siebie, ale oczekiwania te nigdy nie mają statusu wyroczni. Rzeczywiste życie może nieustannie przybierać inny, niespodziewany obrót. Gdy nie akceptuje się tej nieprzewidywalności i odwołuje do wiedzy tajemnej (tak jak Reagan radził się astrologów), człowiek nie posuwa się ani o krok naprzód. Wiedza tajemna okazuje się równie nieprzewidywalna jak rzeczywiste życie: dopiero gdy przeznaczenie się spełni, odkrywamy jej właściwe znaczenie. Na darmo sądził Makbet, że może pozwolić wyroczni kierować swoimi czynami.

Malcolm zostaje królem po zwycięstwie nad Makbetem. W przeciwieństwie do Duncana, swojej władzy nie zawdzięcza walce, którą prowadzili za niego inni. Malcolm sam kierował wojną, w wyniku której przewycięzono rozłam kraju. I inaczej, niż w przypadku Makbeta, inspiracja czynów Malcolma nie pochodzi z tajemnych źródeł. Celem walki, jaką podejmuje, jest ratowanie Szkocji. Również z tego powodu zyskuje coraz więcej sprzymierzeńców. Malcolm jest gwarantem porządku społecznego, który może liczyć na wsparcie narodu. Jego władza odpowiada kryterium prawowitości Hobbesa.

W nowoczesnej Europie o przywództwie nie decyduje się już, dzięki Bogu, poprzez wojny, lecz mimo to wyróżnione przez Szekspira trzy formy monarchii nadal mogą służyć za przykład charakterystyki władzy rządu. Rząd może się składać z pionków, które ukrywają, kto jest właściwym przywódcą, bądź stanowić scenę walki polityków mających własne skrywane ambicje, które nigdy nie zostaną w pełni ujawnione. Jednak rządy mogą być również sprawowane przez naród i stanowić instrument jak najlepszego wyrażania jego woli.

Przekład z niderlandzkiego Alicja Oczko

REŻYSERIA

Redbad Klijnstra

Aktor i reżyser. Po studiach w warszawskiej Akademii Teatralnej zagrał główną rolę w *Grach Ulicznych* Krzysztofa Krauzego (1996). W latach 1994-2002 występował w Teatrze Studio w Warszawie, grając m.in. w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego: *La Bohème* wg S. Wyspiańskiego i *Don Juan* Moliera. W latach 2001-2006 był etatowym aktorem warszawskiego Teatru Rozmaitości. Od wielu lat współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim i swoje największe kreacje aktorskie stworzył w jego spektaklach. Najważniejsze z nich, to: Roberto Zucco w dramacie B.-M. Koltèsa (Teatr Nowy w Poznaniu), Ferdynand w *Burzy* W. Szekspira, Graham w *Oczyszczonych* S. Kane, Tugati w *Krumie* H. Levina (Teatr Rozmaitości w Warszawie). Współpracował też m.in. z Grzegorzem Jarzyną (*Uroczystość* T. Vinterberga i M. Rukova), Arturem Urbańskim (*Howie i Rookie Lee* M. O'Rowe'a, *Wiarołomni* I. Bergmana) i z Łukaszem Barczykiem (*Beztlenowce* I. Villgista, *Hamlet* W. Szekspira). Za rolę w spektaklu *Howie i Rookie Lee* otrzymał nagrodę na Festiwalu Dramaturgii Współczesnej Rzeczywistość Przedstawiona w Zabrze, a za rolę w *Beztlenowcach* – wyróżnienie na Festiwalu Polskiego Radia i Telewizji Dwa Teatry w Sopocie. Jako reżyser zwykle sięga po teksty współczesne. Wyreżyserował m.in.: *Made in China* M. O'Rowe'a, *Gry* E. Mazyi, *Electronic City* F. Richtera, *111* T. Mana, a także – zrealizowany w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – spektakl *Bliżej* P. Marbera. Należy do niezależnej grupy twórczej SUPERMARKET, z którą stworzył m.in. przedstawienie *Historia Przypadku* A. Morgan. *Tragedia Makbeta* jest drugim spotkaniem z twórczością Williama Szekspira w dorobku reżyserskim Redbada Klijnstry. W 2005 roku, w warszawskim Teatrze Rozmaitości wyreżyserował *Benvolia i Rozalinę* wg *Romea i Julii*.

WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA

Robert Blacker

Dramaturg Stratfordzkiego Festiwalu Szekspirowskiego. Przez osiem lat był dyrektorem artystycznym Laboratorium Teatru w Sundance. Pełnił też funkcję tymczasowego kierownika Katedry Dramatopisarstwa w Yale School of Drama. Wykładał dramatopisarstwo i *Shakespeare studies* na uniwersytetach w Columbii, Iowa i Yale. Współpracował przy czternastu inscenizacjach szekspirowskich, m.in. przy *Jak wam się podoba* i *Burzy* w reżyserii Desa McAnuffa. Był pierwszym dramaturgiem w Joseph Papp's Public Theater w Nowym Jorku.

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

Joanna Kaczyńska

W teatrze zadebiutowała w 1998 roku jako asystent scenografki Małgorzaty Szczęśniak podczas realizacji *Zachodniego wybrzeża* B.-M. Koltèsa (reż. Krzysztof Warlikowski). Jako autorka kostiumów i/lub scenografii teatralnych współpracowała z wieloma wybitnymi młodymi reżyserami, m.in.: z Łukaszem Barczykiem (*Wyznania tgarza* P. K. Dicka), Agnieszką Olsten (*Nie do pary* A. Bovella, *Nora* H. Ibsena, *Lincz: Pani Aoi. Wachlarz. Szafa* Y. Mishimy, *Otello* W. Szekspira, *Samsara Disco* B. Frąckowiaka i A. Olsten), Redbadem Klijnstrą (*Dwunastu gniewnych ludzi* R. Rose'a). Projektowała też kostiumy do takich filmów jak: *Cztery noce z Anną* (reż. Jerzy Skolimowski) i *Nieruchomy poruszyciel* (reż. Łukasz Barczyk) oraz scenografię do *Handlarza cudów* (reż. Jarosław Szoda, Bolesław Pawlica), *Wojny polsko-ruskiej* (reż. Xawery Żuławski) oraz *The Essence of Killing* (reż. Jerzy Skolimowski).

MUZYKA

Jan Duszyński

Studiował kompozycję w nowojorskiej Juilliard School of Music i na warszawskim Uniwersytecie Muzycznym. W 2009 roku Kwartet im. W. Lutosławskiego wykonał jego Drugi Kwartet Smyczkowy zaś Orkiestra Bukso – zamówiony przez warszawski Nowy Teatr utwór *Rondo* na fortepian, smyczki i perkusję. Ma w swoim dorobku kilkadziesiąt opraw muzycznych do spektakli teatralnych i filmów. Współpracuje z wieloma z teatrami w Warszawie: z Teatrem Rozmaitości, Nowym Teatrem, Teatrem Narodowym, Teatrem Współczesnym, Teatrem Powszechnym, a także w innych miastach – m.in. z Teatrem Polskim we Wrocławiu. Filmy z jego muzyką prezentowane były na międzynarodowych festiwalach, m.in. w Berlinie, Montrealu, Los Angeles i Pusan.

REŻYSERIA ŚWIATŁA

Katarzyna Łuszczak

Reżyser światła. Studiowała Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie i Polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2002 roku jest stałą asystentką Krzysztofa Warlikowskiego. Współpracowała z nim, m.in. przy realizacji spektakli: *Dybuk* Sz. An-skiego, *Krum* H. Levina, *Anioły w Ameryce* T. Kushnera, *(A)pollonia*, a obecnie współpracuje także przy najnowszym projekcie scenicznym reżysera – *Koniec. Scenariusze* wg B.-M. Koltèsa, F. Kafki i J. M. Coetzee. Podróżując ze spektaklami Warlikowskiego, pracowała w ponad czterdziestu teatrach na całym świecie. Ostatnio reżyserowała światło w przedstawieniach: *Przypadek Iwana Iljicza* L. Tołstoja (reż. Jacek Orłowski), *Kotka na rozgrzanym, blaszanym dachu* T. Williama (reż. Małgorzata Bogajewska) oraz *Nadobnisie i koczkodany* S. I. Witkiewicza (reż. Adam Nawojczyk). Często współpracuje z Agatą Dudą-Gracz – w zeszłym roku przy realizacji widowisk: *Według Agafii* wg M. Gogola, *...rewolucyjna* – koncert galowy na 31 PPA we Wrocławiu, *Inferno. Nowy przekład* na festiwalu Gorzkie Żale 2010 w Warszawie, *Cyganeria* G. Pucciniego. Na stałe związana jest z Nowym Teatrem Krzysztofa Warlikowskiego.

REŻYSERIA VIDEO

Karol Rakowski

Przygotował oprawę wizualną do takich spektakli teatralnych jak: *Majakowski* (reż. Krystyna Meissner), *Produkt* M. Ravenhilla (reż. Jakub Kamiński), *Kolęda-Nocka* E. Brylla i W. Trzcińskiego (reż. Wojciech Kościelniak), *Don Juan* wg Moliera (reż. Klaudiusz Ślusarczyk), *Cement* H. Müllera (reż. Wojtek Klemm). Pracował również nad postprodukcją nominowanego do Oscara filmu *Królik po berlińsku* (reż. Bartek Konopka). Wraz ze Sławomirem Rumiakiem zrealizował projekt galeryjny pod tytułem *Haxenabkratzen Cinema*. Jest dyrektorem artystycznym najnowocześniejszego obiektu multimedialnego we Wrocławiu – Wrocławskiej Fontanny. Wyreżyserował najważniejsze pokazy multimedialne na tym obiekcie, m.in.: *Euro 2012*, *EuroBasket 2009*, *Piękna i Bestia*. Stale współpracuje z wrocławskimi grupami muzycznymi Miloopa i Oszibarack, biorąc udział w licznych koncertach i festiwalach w kraju i za granicą. Współtworzy kolektyw muzyczny 2much.

ASYSTENT REŻYSERA

Maciej Kowalik

Tegoroczny absolwent Wydziału Aktorskiego PWST we Wrocławiu.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
pl. Św. Ducha 1, 31-023 Kraków, tel. 12 424 45 00, fax 12 424 45 06
www.slowacki.krakow.pl

Krzysztof Orzechowski Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Ewa Szafran Zastępca Dyrektora

Anna Burzyńska
Kierownik Literacki

Halina Jarczyk
Kierownik Muzyczny

Lucyna Marchewczyk
Kierownik Koordynacji
Pracy Artystycznej

Diana Poskuta-Włodek
Kierownik Archiwum Artystycznego

Ewa Ziencikiewicz
Asystent Dyrektora

Krzysztof Dubiel
Kierownik Działu Marketingu

Piotr Gołębiowski
Kierownik Działu Technicznego
ds. Produkcji

Grzegorz Gurda
Kierownik Działu Technicznego ds. Eksploatacji

Bogusław Wójcik
Główny brygadier sceny

Jerzy Gabryel
Kierownik pracowni rekwizytorskiej

Michał Bystrzycki
Kierownik pracowni elektrycznej

Rafał Drewniany
Kierownik pracowni akustycznej

Bożena Gawel
Kierownik pracowni perukarskiej

Grażyna Cichy
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej

Stanisława Baran
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej



Teatr im. Juliusza Słowackiego
jest instytucją kultury
Województwa Małopolskiego

PATRONI MEDIALNI:



onet.pl



DZIENNIK POLSKI

TVP KRAKÓW

PRZYJACIELE TEATRU:



Dyrekcja Teatru dziękuje Społecznemu
Komitetowi Odnowy Zabytków Krakowa za
pomoc w finansowaniu prac konserwatorskich