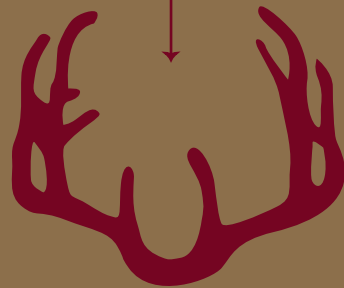


The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE



FALSTAFF

GIUSEPPE
VERDI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

GŁÓWNY DYRYGENT
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ
DAWID BER

DYREKTOR NACZELNY
TOMASZ BĘBEN



PREZES
RYSZARD RUTKOWSKI

WICEPREZES
JACEK JANKOWSKI

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY
JAMES LEVINE



ZDJĘCIA
CATHERINE ASHMORE/ROYAL OPERA HOUSE, KEN HOWARD/METROPOLITAN OPERA

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

FALSTAFF

COMMEDIA LIRICA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: ARRIGO BOITO WEDŁUG WILLIAMA SZEKSPIRA

OSOBY

SIR JOHN FALSTAFF ————— BARYTON
FORD ————— BARYTON
mąż Alice
FENTON ————— TENOR
DOKTOR KAJUS ————— TENOR
BARDOLF ————— TENOR
służący Falstaffa
PISTOL ————— BAS
służący Falstaffa
PANI ALICE FORD ————— SOPRAN
NANNETTA ————— SOPRAN
córka Alice i Forda
PANI QUICKLY ————— MEZZOSOPRAN
PANI MEG PAGE ————— MEZZOSOPRAN
OBERŻYSTA
ROBIN
paź Falstaffa
PACHOLEK FORDA

RZECZ DZIEJE SIĘ W WINDSORZE W ANGLII
W CZASACH PANOWANIA HENRYKA IV

PRAPREMIERA W TEATRO ALLA SCALA W MEDIOLANIE
9 LUTEGO 1893 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
6 GRUDNIA 2013 ROKU

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU – 14 GRUDNIA 2013 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— ROBERT CARSEN
DEKORACJE ————— PAUL STEINBERG
KOSTIUMY ————— BRIGITTE REIFFENSTUEL
ŚWIATŁO ————— ROBERT CARSEN, PETER VAN PRAET

OBSADA

SIR JOHN FALSTAFF ————— AMBROGIO MAESTRI
FORD ————— FRANCO VASSALLO
FENTON ————— PAOLO FANALE
DOKTOR KAJUS ————— CARLO BOSI
BARDOLF ————— KEITH JAMESON
PISTOL ————— CHRISTIAN VAN HORN
PANI ALICE FORD ————— ANGELA MEADE
NANNETTA ————— LISETTE OROPESA
PANI QUICKLY ————— STEPHANIE BLYTHE
PANI MEG PAGE ————— JENNIFER JOHNSON CANO

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU

DYRYGENT ————— JAMES LEVINE

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH GODZIN
I DZIESIĘCIU MINUT (Z JEDNĄ PRZERWĄ)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT PIERWSZY

Oberża Pod Podwiązką. W pokoju Sir Johna Falstaffa zjawia się Doktor Kajus, oskarżając go o niestosowne zachowanie poprzedniego wieczora. Twierdzi także, że Bardolf i Pistol, służący Falstaffa, okradli go, gdy był pijany. Nie doczekawszy się propozycji naprawienia krzywd, zdenerwowany Doktor Kajus opuszcza pokój. Falstaff medytuje nad wysokim rachunkiem za pobyt w oberży. Nakazuje Bardolfowi i Pistolowi zanieść listy miłosne do Alice Ford i Meg Page, żon zamożnych obywateli Windsoru, które zamierza uwieść, by móc naprawić swoje finanse. Służący odmawiają dostarczenia listów, Falstaff nakazuje więc uczynić to paziowi, a Bardolfa i Pistola wyrzuca z pokoju, przedtem wykpiwszy nagle odkryte przez nich pojęcie honoru.

Oberża Pod Podwiązką. Alice Ford i Meg Page śmieją się z treści identycznych listów, które otrzymały od Sir Johna Falstaffa. Rozbawione, dzielą się wiadomością z Nannettą, córką Alice, i swoją przyjaciółką, Panią Quickly. Nadchodzi Ford, a za nim czterech mężczyzn, z których każdy ma inny powód przybycia: to Doktor Kajus, za którego Ford chce wydać Nannettę, Bardolf i Pistol szukający pracy u Forda, i zakochany w Nannecie Fenton. Ford dowiedziawszy się, że Falstaff ma zamiar uwieść jego żonę, wybucha zazdrością. Alice Ford i Meg Page zastanawiają się, jak zemścić się na natrętnym konkurencie, tymczasem Ford postanawia złożyć w przebraniu wizytę Falstaffowi. W powstałym zamieszaniu Nannecie i Fentonowi udaje się spędzić razem kilka cennych chwil.

AKT DRUGI

Oberża Pod Podwiązką. Udając skrucę, Bardolf i Pistol wracają na służbę do Falstaffa. Nadchodzi Pani Quickly z wiadomością, że Alice Ford i Meg Page są w Falstaffie szaleńczo zakochane. Zdaniem Pani Quickly Falstaffowi łatwiej będzie uwieść Alice, ponieważ jej mąż codziennie między drugą a trzecią po południu przebywa poza domem. Falstaff jest zachwycony. Bardolf anonsuje przybycie pana Fontany, czyli przebranego Forda. „Pan Fontana” oferuje zaskoczonemu Falstaffowi wino i pieniądze, jeśli uda mu się uwieść Alice Ford, wyjaśniając, że od dawna jest w niej zakochany, ale nie może liczyć na wzajemność. Jeśli bardziej doświadczonemu Falstaffowi udałoby się ją zdobyć, może zechciałaby wtedy przyjąć zaloty także „pana Fontany”. Falstaff przystaje na ten plan, oświadczając zaskoczonemu nowemu przyjacielowi, że właśnie szykuje się na spotkanie z Alice. Opuszcza pokój, by się przebrać, a wówczas w Fordzie ponownie odzywa się zazdrość. Wraca wystrojony Falstaff. Obaj mężczyźni wymieniają uprzejmości i razem wychodzą.

Dom Forda. Pani Quickly, Alice Ford i Meg Page przygotowują się do wizyty Falstaffa. Nannetta ze łzami w oczach zwierza się matce, że ojciec wbrew jej woli pragnie wydać ją za Doktora Kajusa. Alice radzi jej, by się tym nie martwiła. Przybywa Falstaff i swoje zaloty rozpoczyna nostalgicznymi wspomnieniami młodości, kiedy to był paziem księcia Norfolk. Gdy zaczyna stawać się natarczywy, Meg Page, zgodnie z wcześniejszym planem, przerywa tête-à-tête, twierdząc, że Ford wraca niespodziewanie

do domu. W tej samej niemal chwili w panice nadbiega Pani Quickly z wiadomością, że Ford, bardzo poirytowany, naprawdę zmierza w kierunku domu. Przerażony Falstaff poszukuje kryjówki i w końcu chowa się w dużym koszu na bieliznę, ukrywają się również Fenton i Nannetta. Ford wraz z towarzyszącymi mu mężczyznami plądruje dom. Gdy słyszy odgłosy pocałunków, jest przekonany, że znalazł ukrywającą się żonę i Falstaffa, a tymczasem znajduje córkę i jej ukochanego. Ford wygraża Fentonowi, tymczasem Alice nakazuje swoim służącym wyrzucić przez okno bieliznę z kosza. Wśród ogólnej wesołości Falstaff „ląduje” w Tamizie.

AKT TRZECI

Przed Oberżą Pod Podwiązką. Zmoczony i posiniaczony Falstaff przeklina nikczemność świata, ale wkrótce pociesza się lampką grzanego wina. Pani Quickly przekonuje go, że Alice w żaden sposób nie przyczyniła się do niefortunnnych zdarzeń w domu Forda. Aby udowodnić, że nadal go kocha, Alice proponuje kolejne spotkanie, tym razem w windsorskim parku. W liście, który Pani Quickly przekazuje Falstaffowi, Alice prosi go, by stawił się tam o północy przebrany za myśliwego. Ford, Nannetta, Meg i Alice przygotowują drugą część intrygi: Nannetta wystąpi w stroju królowej elfów, a pozostali, także w przebraniu, wymierzą karę Falstaffowi. Ford obiecuje skrycie Kajusowi, że ten wieczorem poślubi Nannettę, a Pani Quickly podsłuchuje ich rozmowę.

Park w Windsorze. Alice objaśnia Fentonowi i Nannecie, w jaki sposób oszukają Forda, by młodzi mogli wziąć ślub. Słyszając zbliżającego się Falstaffa, wszyscy ukrywają się. Gdy wybija północ, Alice wychodzi na spotkanie. Wyznaje Falstaffowi miłość, ale nagle zaczyna uciekać, twierdząc, że słyszy zbliżające się duchy. Nannetta, przebrana za królową elfów, wzywa „duchy”, które atakują przerażonego Falstaffa, szczypiąc go i szturchając, dopóki nie obieca on zrezygnować ze swojego rozwiązłego życia. Nagle wśród atakujących Falstaff rozpoznaje Bardolfa i uświadamia sobie, że został oszukany. Ford wyjaśnia wtedy, że to on był „panem Fontaną”, a Pani Quickly beszta Falstaffa za próby uwiedzenia dwóch cnotliwych kobiet. Falstaff przyznaje się do swojej śmieszności, ale podkreśla, że inni też byli zabawni. Nadchodzi Doktor Kajus z postacią w bieli – Ford błogosławi tych dwoje, a za sprawą Alice udziela błogosławieństwa również drugiej parze. Kiedy narzeczeni odsłaniają twarze, okazuje się, że Ford pobłogosławił Fentona i Nannettę oraz Doktora Kajusa i Bardolfa. Zgromadzeni wybuchają śmiechem, a Ford, nie mając wyboru, wybacza zakochanym i udziela im zgody na zawarcie małżeństwa. Siadając do weselnej uczty, wszyscy zgodnie przyznają, że wszystko na świecie jest żartem i ten się śmieje, kto się śmieje ostatni.

Robert Carsen

JAMES LEVINE

Amerykański dyrygent i pianista. Z Metropolitan Opera związany jest od czasu swego debiutu w 1971 r. Początkowo pełnił funkcje głównego dyrygenta i dyrektora artystycznego, a od 1976 r. jest dyrektorem muzycznym. Wprowadził do repertuaru szereg nowych pozycji (m.in. dzieła G. Gershwina, A. Schönberga, I. Strawińskiego, A. Berga, K. Weilla), poprowadził blisko dwa i pół tysiąca przedstawień osiemdziesięciu siedmiu tytułów. Był inicjatorem telewizyjnej serii *Metropolitan Opera Presents* dla PBS (1977) i programu dla młodych artystów Met's Lindemann Young Artists Development Program (1980).

AMBROGIO MAESTRI

Włoch, śpiew i fortepian studiował w rodzinnej Pawii. Występ w roli Falstaffa pod dyrekcją R. Mutiego w Teatro alla Scala w Mediolanie i Teatro Verdi w Busseto podczas obchodów stulecia śmierci kompozytora przyniósł mu międzynarodową sławę (2001). Z. Mehta zaprosił go do wykonania tej partii w Staatsoper w Monachium i podczas letniego festiwalu Oper für Alle (2003). W roli Falstaffa śpiewak wystąpił także w Staatsoper w Wiedniu oraz Deutsche Oper w Berlinie. Wykonuje głównie partie z oper G. Verdiego, zapraszany przez słynne europejskie teatry i festiwale. Tylko w sezonie 2008/2009 wystąpił

FRANCO VASSALLO

Jeden z czołowych włoskich barytonów, występujący w najważniejszych teatrach operowych swego kraju, z La Scalą i Teatro dell'Opera di Roma na czele. Za granicą śpiewa m.in. w Royal Opera House, Covent Garden w Londynie, Semperoper w Dreźnie, Staatsoper w Wiedniu, Deutsche Oper w Berlinie, Bayerische Staatsoper w Monachium i Opernhaus Zürich. Jego repertuar obejmuje niemal wszystkie barytonowe partie w najsłynniejszych operach, m.in. tytułowe w *Rigoletcie* i *Makbecie*, Jagona w *Otellu*, Hrabiego Di Luny w *Trubadurze*, Amonasra w *Aidzie*, Renata w *Balu maskowym* oraz Germonta w *Traviacie* G. Verdiego,

PAOLO FANALE

Włoch, absolwent konserwatorium w Palermo, laureat wielu włoskich konkursów wokalnych. Zadebiutował w 2006 r. w bolońskim Teatro Comunale w *Siedmiu grzechach głównych* K. Weilla obok U. Lemper. Na scenie operowej występował w roli Don Ottavia w *Don Giovannim*, Tamina w *Czarodziejskim flecie* i Ferranda w *Così fan tutte* W. A. Mozarta, Rudolfa w *Cyganerii* G. Pucciniego, Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Ch. W. Glucka, Księcia Mantui w *Rigoletcie* i Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego, Edgara w *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Romea w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, Tebalda

ANGELA MEADE

Amerykanka, uhonorowana nagrodami im. R. Tuckera (2011) i im. B. Sills (2012), pięć lat po pierwszym występie w Met (w partii Elviry w *Ernanim* G. Verdiego) jest już zaliczana do najsłynniejszych śpiewaczek swojej generacji. Laureatka pięćdziesięciu trzech konkursów wokalnych; na Internationaler Hans Gabor *Belvedere Gesangswettbewerb* w Wiedniu w 2007 r. otrzymała, jako jedyna w dotychczasowych edycjach konkursu, pierwsze nagrody w kategorii opery i operetki, nagrodę dziennikarzy oraz dyrekcji artystycznej La Scali, w tym samym roku wygrała Metropolitan Opera National Council

DYRYGENT

Współpracuje z festiwalami w Salzburgu i Bayreuth, koncertuje z wybitnymi orkiestrami amerykańskimi i europejskimi. W latach 1973–1993 był dyrektorem muzycznym Ravinia Festival, w latach 1993–2004 pełnił funkcję głównego dyrygenta Filharmonii Monachijskiej, w latach 2004–2011 był dyrektorem muzycznym Boston Symphony Orchestra. Ceniony jest także jako pianista akompaniator. Wiele uczelni przyznało mu doktoraty *honoris causa*, jest laureatem niezliczonej liczby nagród. To jego pierwszy występ po dwuletniej przerwie spowodowanej chorobą.

SIR JOHN FALSTAFF (BARYTON)

w *Trubadurze* w Bilbao, *Rigoletcie* w Opéra Bastille w Paryżu, *Balu maskowym* i *Traviacie* w Hamburgische Staatsoper, *Falstaffie* i *Nabuccu* w Bayerische Staatsoper w Monachium, *Aidzie* w Staatsoper w Wiedniu oraz Arena di Verona. Z wielkim sukcesem wcielił się także w postać Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego podczas Puccini Festival w Torre del Lago oraz Tonia w *Pajacach* R. Leoncavalla w Teatro alla Scala oraz wiedeńskiej Staatsoper. Słyszeliśmy go w partii Doktora Dulcamary w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego.

FORD (BARYTON)

Sharplessa w *Madame Butterfly* i Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego, Figara w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Hrabiego Almavivę w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Doktora Malatestę w *Don Pasquale*, Henryka Ashтона w *Lucji z Lammermooru* i Belcore w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego. W Met zadebiutował w 2005 r. rolą Figara w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, później śpiewał jeszcze partię Ezia w *Attyli* G. Verdiego i Riccarda w *Purytanach* V. Belliniego (obok A. Netrebko). W roli Forda występował m.in. w Teatro Filarmonico w Weronie na zmianę z R. Brusonem.

FENTON (TENOR)

w *I Capuleti e i Montecchi* V. Belliniego, Nadira w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta i wielu innych. W repertuarze ma także partię Alfreda w *Wesołej wdówce* F. Lehara. Partię Fentona śpiewał już m.in. w Opera du Rhin w Strasburgu i Théâtre des Champs-Élysées (pod dyrekcją D. Gattięgo). Występuje również na estradzie filharmonicznej (m.in. *Psalmus Hungaricus* Z. Kodaly'ęgo, *Requiem* W. A. Mozarta pod dyrekcją K. Masura, *Stabat Mater* G. Rossiniego i *Messa in do maggiore* op. 86 L. van Beethovena).

PANI ALICE FORD (SOPRAN)

Auditions. W Met zaśpiewała także tytułowe partie w *Armidzie* G. Rossiniego i *Annie Boleyn* G. Donizettiego oraz *Normie* V. Belliniego i Hrabiny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta. Wielkim triumfem śpiewaczki było wykonanie partii Semiramidy w operze G. Rossiniego. W repertuarze ma także m.in. partię Agaty w *Wolnym strzelcu* C. M. von Webera, tytułową w *Agrypinie* G. F. Händla, Fiordiligi w *Così fan tutte* i Królowej nocy w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, a także Rozalindy w *Zemście nietoperza* J. Straussa.

LISETTE OROPESA

Amerykanka, córka kubańskich imigrantów. Była uczestniczką Lindemann Young Artists Development Program przy nowojorskiej operze. W Met zadebiutowała rolą Zuzanny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, następnie wystąpiła w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* (Woglanda) oraz *Siegfriedzie* (Głos leśnego ptaszka) R. Wagnera pod dyrekcją J. Levine'a, *Jaskółce* G. Pucciniego (Lisette), *Rigoletcie* G. Verdiego (Gilda) i *Zaczarowanej wyspie* – pastiszu opery barokowej (Miranda). W ubiegłych sezonach artystycznych zaśpiewała m.in. partię Konstancji w *Urowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta w Welsh National Opera oraz na Tanglewood

STEPHANIE BLYTHE

Amerykanka. Związana jest głównie z dwiema scenami: Metropolitan Opera i Opéra Bastille w Paryżu. Rola Pani Quickly przyniosła jej międzynarodową sławę – grała ją w Met, Los Angeles Opera, Opera Company of Philadelphia i Opéra de Bastille. Kolejne role, w których pojawiła się na deskach Met, również przyniosły jej międzynarodowe uznanie: Madelon w *Andrei Chénierze* U. Giordana, Ludmiła w *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany, Mamma Lucia w *Rycerskości wieśniaczek* P. Mascagniego (partię tę śpiewała także podczas tournée zespołu Met po Japonii w 1997 r.), Baba-Turek w *Żywocie rozpustnika* I. Stra-

JENNIFER JOHNSON CANO

Amerykanka, uczestniczka Lindemann Young Artist Development Program przy Metropolitan Opera. Na tej scenie zadebiutowała w sezonie 2009/2010. Laureatka nagród Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Princeton University oraz Sullivan Foundation. Występowała z New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony i Orchestra of St. Luke's, dając recitale w Merkin Concert Hall i Kennedy Center oraz w salach koncertowych w Bostonie, Filadelfii, Houston i Chicago. Jej wykonanie *Das Lied von der Erde* G. Mahlera (z tenorem P. Grovesem i Orchestra of St. Luke's)

ROBERT CARSEN

Kanadyjczyk. Spektakle w jego reżyserii grane były w La Scali (*Don Giovanni* W. A. Mozarta, *Kandyd* L. Bernsteina), Theater an der Wien (*W kleszczach lęku* B. Brittena, *Mitrydate, król Pontu* W. A. Mozarta), Théâtre du Châtelet i English National Opera (*Kandyd*), Opéra national de Paris (*Manon Lescaut* G. Pucciniego, *Nabucco* G. Verdiego, *I Capuletti e i Montecchi* V. Belliniego, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, *Alcyna* G. F. Händla, *Rusalka* A. Dvořáka, *Capriccio* R. Straussa, *Tannhäuser* i *Lohengrin* R. Wagnera), a także w wielu innych teatrach w Europie i obu Amerykach oraz na festiwalach (m.in. w Aix-en-

NANNETTA (SOPRAN)

Music Festival, Gildy w *Rigoletcie* w Teatro Municipal w Santiago de Chile, New Orleans Opera i Arizona Opera, Lucji w *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego w Opera New Jersey i Arizona Opera, Leili w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta w New Orleans Opera, Kleopatri w *Juliuszu Cezarze* G. F. Händla w Michigan Opera Theatre oraz Zuzanny w *Weselu Figara* w Santa Fe Opera. Partię Nannetty śpiewała już w Bilbao w Hiszpanii. Jest absolwentką Louisiana State University, laureatką wielu konkursów (Licia Albanese Puccini Competition, George London Competition, Plácido Domingo's *Operalia* Competition).

PANI QUICKLY (MEZZOSOPRAN)

wińskiego i Ciotunia w *Peterze Grimesie* B. Brittena. W repertuarze ma również m.in. partie: Kornelii w *Juliuszu Cezarze* i Junony w *Semele* G. F. Händla, a także tytułowe w *Wielkiej księżnej Gerolstein* J. Offenbacha oraz *Włosze w Algierze* G. Rossiniego. Na estradzie filharmonicznej występowała m.in. z New York Philharmonic i Boston Symphony Orchestra pod dyrekcją J. Levine'a i sir Ch. Mackerrasą. Słyszeliśmy ją już w partiach: Orfeusza w *Orfeuszu* i *Eurydyce* Ch. W. Glucka, Fricki w *Pierścieniu Nibelunga* R. Wagnera, Eduige w *Rodelindzie* G. F. Händla oraz Madame Arvidsson w *Balu maskowym* G. Verdiego.

PANI MEG PAGE (MEZZOSOPRAN)

zostało nagrane na płycie, wybrano ją do zaśpiewania partii Wellgunde w zarejestrowanym na DVD przedstawieniu *Złota Renu* R. Wagnera w Met w reżyserii R. Lepage'a (wykonuje także partię Waltraute). W sezonie 2013/2014 w Metropolitan Opera wystąpi jeszcze w roli Bersi w *Andrei Chénierze* U. Giordana. W repertuarze ma również partię Mercedes w *Carmen* G. Bizeta i Małgorzaty w *Potępieniu Fausta* H. Berliozą. Za szczególny honor poczytuje sobie zaproszenie jej przez wdowę po słynnym kosmonaucie N. Armstrongu do zaśpiewania *September Song* K. Weilla na prywatnej ceremonii pogrzebowej.

REŻYSER

Provence, Glyndebourne i Salzburgu). Francuscy krytycy teatralni uhonorowali go Prix de la Critique za spektakle *Snu nocy letniej* B. Brittena (1992), *Kandyda* (2007) i *Dialogów karmelitanek* F. Poulenc'a (2011). Cztery jego przedstawienia: *Zmierzch bogów* R. Wagnera (Teatro La Fenice, 2010), *Katia Kabanowa* L. Janáčka, *Dialogi karmelitanek* (La Scala 2000 i 2007) oraz *Fidelio* L. van Beethovena (Maggio Musicale Fiorentino, 2003) zostały nagrodzone Abbiati Prize. Reżyseruje także w teatrach dramatycznych (m.in. *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* T. Stopparda w Roundabout Theatre w Nowym Jorku).





OD SAMEGO POCZĄTKU PRACY NAD PARTYTURĄ VERDI CZUŁ SPECJALNĄ WIĘŹ ZE SWOIM BOHATEREM, STARYM I SIWYM, LECZ PRZECIEŻ WCIĄŻ PEŁNYM RADOŚCI ŻYCIA

OSTATNIE ARCYDZIEŁO LWA Z BUSSETO, CZYLI „FALSTAFF”

Według powszechnej opinii operowe adaptacje wybitnych dzieł literackich prowadzą na ogół do artystycznych nieporozumień. Już Giacomo Meyerbeer, wielki mistrz romantycznej *grand opéra*, uważał, że tematy mitologiczne i antyczne nazbyt oddaliły się od ducha muzyki współczesnej, arcydzieł nowożytnych zaś, jak *Hamlet*, *Cyd* czy *Faust*, nie należy poddawać zabiegom adaptacyjnym, gdyż żyją one własnym życiem bez niczyjej pomocy. Sąd ten wydaje się bez wątpienia trafny, gdy pomyśleć o odbiegających daleko od oryginału przekształceniach, jakich dokonali Alexandre Dumas i Paul Meurice (Ambroise Thomas – *Hamlet*), Michel Carré i Jules Barbier (Charles Gounod – *Faust*) czy Joseph Bernard Rosier i Adolphe de Leuven (Ambroise Thomas – *Sen nocy letniej*). Inspiracje szekspirowskie w epoce romantyzmu przybierały zupełnie inną postać u pisarzy wybitnych, natomiast w bardziej potocznym rozumieniu – czyli właśnie u autorów operowych librett – sprowadzały się do rozbijania reguł tradycyjnego teatru, mieszania kategorii estetycznych, malowniczego historyzmu oraz ukazywania dziejów jako sceny jaskrawych, gwałtownych namiętności. Francuska publiczność połowy XIX stulecia znała Szekspira tylko z adaptacji i uważała je za zgodne z oryginałem.

Bez wątpienia Giuseppe Verdi orientował się doskonale w dziejach romantycznej opery, które sam współtworzył, a przy okazji pracy nad *Makbetem* czy *Don Carlosem*

uświadomił sobie, przed jak skomplikowanym zadaniem stają kompozytor i librecista, mierząc się z literackim arcydziełem. W późnych latach swojej kompozytorskiej kariery Verdi był „ostatnim z wielkich” (by tu przywołać tytuł niedokończony powieści Francisa Scotta Fitzgeralda), ikoną chylącej się ku upadkowi opery włoskiej, artystą zmuszonym stawić czoła wpływowi opery francuskiej i wagnerowskiej. Po kairskim i mediolańskim sukcesie *Aidy* nie musiał właściwie niczego więcej udowadniać ani swoim wielbicieleom, ani przeciwnikom. Jednak los zetknął „lwa z Busseto”, jak go nazywano, z kompozytorem i librecistą Arrigiem Boitem. Ta współpraca zaowocowała dwiema adaptacjami szekspirowskimi – *Otellem* (1887) i *Falstaffem* (1893). Triumf sceniczny *Otella* raz jeszcze ukazał mistrzostwo Verdiego w szkicowaniu portretów psychologicznych postaci, uwikłanych w dramatyczny splot namiętności, które muszą prowadzić do tragicznego końca. Sześć lat później kompozytor uległ namowom Boita, który wiedział, że Verdi od dawna poszukiwał tematu opery komicznej.

Postać Sir Johna Falstaffa wywodzi się oczywiście z Szekspira: dwóch części *Henryka IV*, *Henryka V* i komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Rodowód literacki tej postaci jest jednak znacznie bardziej skomplikowany, pochodzi ona bowiem z rzymskiej komedii Plauta *Miles gloriosus*, która została wystawiona prawdopodobnie z okazji święta

ludi Romani w 205 roku przed Chrystusem. W prologu Plaut wspomina, że postać wiecznie przechwalającego się wojaka zapożyczył z niezachowanej wcześniejszej sztuki *Alazón (Samochwał)*, której autor pozostaje nieznany. Tam właśnie można było ponoć znaleźć opowieści bohatera o czynach dokonanych w Indiach, o pokonaniu wnuka Neptuna albo o wyprawie do Egiptu, Grecji, Zbójotatarii i Azji, gdzie jednego dnia zabił siedem tysięcy wrogów. Tytułowy bohater nosi przydomek *gloriosus*, który nie tylko oznacza skłonność do przechwalania się własnymi czynami, ale także do zachwytów nad własną urodą i powroźnictwem u kobiet, wywodzenia swego rodowodu od Marsa i Wenus oraz posiadania wielkich bogactw. Żołnierz u Plauta zawsze zachowuje się głośno, gwałtownie i grubiańsko. Literackie potomstwo *Żołnierza Samochwała* (tak w polskim tłumaczeniu zwie się bohater Plauta) okazało się nadspodziewanie liczne, obejmuje ono bowiem nie tylko cykl szesnasto- i siedemnastowiecznych komedii sowizdrzalskich o Albertusie (*Wyprawa Albertusa na wojnę* – 1590, *Albertus z wojny* – 1596, *Albertus rotmistrz* – 1640), ale również komedie oświeceniowe Zabłockiego i Krasickiego, postaci Papkina z *Zemsty* Fredry i Zagłoby z Sienkiewiczowskiej Trylogii.

U Szekspira przyszły bohater ostatniej opery Verdiego pojawia się najpierw w obu częściach *Henryka IV*, gdzie jest nieodłącznym towarzyszem wypraw i biesiad księcia Hala, późniejszego króla Henryka V. W sztuce poświęconej temu władcy Sir John nie występuje na scenie; jedna z postaci (przypuszczalnie Mistress Quickly, w polskich przekładach Pani Żwawińska lub Pani Chybcik) opowiada o jego śmierci w sposób, który parodiuje opis ostatnich chwil Sokratesa u Plauta. Związek Falstaffa z osobą kró-

la Henryka V utrwalił się jednak w tradycji tak mocno, że jego postać pojawia się w obu filmowych adaptacjach dramatu Szekspira, poświęconego zwycięzcy spod Azincourt (1944, reżyseria: Lawrence Olivier i 1989, reżyseria: Kenneth Branagh). Poza tym Falstaff jest bohaterem komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*, mistrzowskiego obrazu obyczajowości epoki elżbietańskiej, gdzie usiłuje uwieść dwie zamożne mieszkarki, Panią Page i Panią Ford, ale sam pada ofiarą serii żartów, zgotowanych mu przez tych, z których chciał zakpić. Nie wiadomo dokładnie, w jakim czasie powstała ta komedia ani kiedy miała swoją prapremierę; istnieje domniemanie, że Szekspir napisał ją na życzenie królowej, która chciała obejrzeć komedię o Falstaffie, i uczynił to w bardzo krótkim czasie dwóch–trzech tygodni. Niektórzy badacze przypuszczają nawet, że Szekspir posłużył się nieznanym nam dzisiaj cudzym tekstem komedii, którą miała w repertuarze jego kompania teatralna, wprowadzając postać Sir Johna do istniejącej już fabuły.

Verdi interesował się tym wątkiem od dawna (postać Falstaffa pojawia się w jego korespondencji już w latach sześćdziesiątych). Mógł też wiedzieć, że komedię Szekspira przeniósł wcześniej na operową scenę rywal Mozarta, Antonio Salieri, wystawiając ją w 1799 roku w wiedeńskim Kärntnertortheater (Teatrze przy Bramie Karyńskiej) z librettem Carla Prospera Defranceschi, a po nim irlandzki kompozytor Michael William Balfe wspólnie z librecistą Manfredem Maggione (na premierze w 1838 roku śpiewały takie ówczesne sławy, jak Luigi Lablache, Giulia Grisi i Giovanni Battista Rubini). Wreszcie w 1849 roku Carl Otto Nicolai wystawił swój singspiel (partie śpiewane przeplatane licznymi wstawkami mówionymi) *Wesołe kumoszki z Windsoru* z librettem Salomona Hermanna



Mosenthala na scenie berlińskiej Hofoper. Miłostki Falstaffa zainteresowały później Ralpa Vaughana Williamsa, który skomponował operę *Sir John in Love* (1928).

Na sprytnie podsuniętą propozycję Boita kompozytor odpowiedział z nieukrywaną radością, choć zasłaniał się nieco wiekiem i zmęczeniem. Szybko jednak zabrał się do pracy, kończąc w marcu 1890 roku pierwszy akt bez najmniejszych poprawek. Początkowo Verdi od librecisty i wydawcy Ricordiego – który też został dopuszczony do tajemnicy – żądał absolutnej dyskrecji. Jednak we wrześniu 1890 roku praca nad *Falstaffem* wyszła na jaw, budząc zrozumiałe zainteresowanie publiczności – Verdi był przecież nie tylko największym żyjącym mistrzem opery, był nade wszystko żywą legendą i wszystko, co skomponował po *Aidzie* (a były to, oprócz wspomnianego już *Otella*, nowe wersje *Simona Boccanegry* i *Don Carlosa* oraz *Messa da Requiem*), witano z najwyższym podziwem. Stary mistrz raz jeszcze poczuł magię światła wielkiej operowej sceny! Jednak było też coś innego – od samego początku pracy nad partyturą Verdi czuł specjalną więź ze swoim bohaterem, starym i siwym, lecz przecież wciąż pełnym radości życia. Boito napisał specjalnie dla niego krótki monolog w drugim akcie *Va, vecchio John (Idź, stary Johnie)*, który Verdi przywoła jeszcze raz na końcu partytury. W lipcu 1892 roku widać na horyzoncie zakończenie pracy i można zastanowić się nad obsadą. Victor Maurel (pamiętny Jago z *Otella*) w tytułowej partii był poza wszelką dyskusją, podobnie jak Giuseppina Pasqua (Eboli w *Don Carlosie*) jako Pani Quickly. Panią Ford, trzymającą w ręku klucz do kasy zamożnego małżonka i przez to budzącą żywe zainteresowanie Falstaffa, miała być Emma Zilli. Partię Meg Page, żony człowieka równie jak Ford zasobne-

go, powierzono Virginii Guerrini. Premierę zaplanowano w La Scali w lutym 1893 roku, a próby miały rozpocząć się tuż po Nowym Roku i przebiegać bez udziału publiczności, przy czym Verdi zastrzegł sobie w kontrakcie możliwość wycofania partytury nawet po próbie generalnej. Na szczęście premiera – w obecności towarzyskiej elity Włoch oraz Pucciniego i Mascagniego – zakończyła się pełnym sukcesem. Bisowano kwartet z pierwszego aktu (kiedy to Panie Ford i Page, w obecności Nannetty i Pani Quickly, czytają miłosne listy od Falstaffa i stwierdzają, że napisał słowo w słowo to samo do każdej z nich) oraz piosenkę Falstaffa *Quand'ero paggio* (wspominającą słodkie czasy, gdy był paziem u księcia Norfolk), a spektakl zakończył się półgodziną owacją. Potem *Falstaff* podbijał kolejne sceny Italii, a w ciągu kilkunastu następnych miesięcy mogła go podziwiać publiczność od Paryża, Wiednia i Petersburga po Buenos Aires i Rio de Janeiro.

Przyczyn tak olśniewającego sukcesu należy szukać zarówno we wciąż żywej inwencji kompozytora, jak i talencie librecisty. Boito zrezygnował z niektórych wątków pobocznych, włączył natomiast do roli tytułowego bohatera monolog o honorze (z *Henryka IV*) i wyeksponował miłość Nannetty i Fentona jako liryczne przeciwieństwo podstępów i szaleństw dorosłych. W rezultacie libretto zostało ułożone w postaci trzech aktów po dwa obrazy w każdym, przy czym pierwszy obraz prezentuje kolejno bohaterów, drugi zaś skupia ich w skrzących dowcipem scenach zbiorowych, zgodnie z wypróbowaną techniką finałów opery *buffa*. Pomysł finałowej fugi *buffo* pochodził od Verdiego. Przy okazji udało się uniknąć problemu, dobrze znanego autorom komedii – kiedy zbliża się zakończenie (a musi ono być szczęśliwe), często zdarza się spadek scenicznego

napięcia. Verdi i Boito wyszli z tego kłopotu obronną ręką, wydłużając napięcie dzięki ariom Fentona i Nannetty, które poprzedzają efekt finałowy – wielkie lanie, jakie otrzymuje Falstaff oraz zaślubiny dwóch par (przypomnijmy, że jedną parę tworzą Doktor Kajus i przebrany w suknię Bardolf, drugą – Nannetta i Fenton). Jak powiada na koniec Sir John, świat jest jedynie żartem, a człowiek urodził się błaznem.

Verdi, niezrównany mistrz tragicznej muzy, kompozytorem *buffa*? A jednak. W spadku po Mozarcie i Rossinim wzięął nie tylko umiejętność tworzenia języka muzycznego, niezbędnego do napisania opery komicznej, lecz również niebywały wigor, zwięzłość, tempo scenicznej intrygi, łatwość budowania zabawnych napięć. Bogactwo Verdiowskiej partytury idzie w parze z idealnym zestrojeniem trzech elementów: słowa, dramatu i muzyki. Materia muzyczna nie jest jednak oddana w służbę słownych fajerwerków, opiera się na solidnym fundamencie tradycji *bel canto*, a zarazem nie ma tu pustego wokalnego popisu, lecz najwyższa precyzja w łączeniu śpiewu z wymaganiami komediowej akcji. Niezależnie od doskonałej charakterystyki windsorskich pań, magicznych arii dwojga młodych bohaterów w finale, punkt ciężkości spektaklu (w sensie dosłownym oraz przenośnym) stanowi postać Tłustego

Rycerza. Verdi ukazuje Falstaffa w najrozmaitszych wcieleniach: w monologach, kiedy potok jego wymowy zdaje się nie do zatrzymania, w uwodzeniu Alicji Ford, kiedy przypomina Don Juana, w przechwałkach przed Fordem, gdy pojawia się kolejne wcielenie Żołnierza Samochwała. Wreszcie w finale, kiedy kunsztowna i uczona forma fugi łączy się z pełnym autoironii tekstem, trudno – obok podziwu dla Verdiego – nie wzbudzić w sobie sympatii dla bohatera, który w Szekspirowskim oryginale jest postacią zdecydowanie farsową, w operze natomiast prezentuje się bardziej wieloznacznie, przyciągając uwagę bogactwem psychologicznych motywacji. Kończąc swoją wieloletnią pracę kompozytorską, „lew z Busseto” pożegnał się z publicznością arcydziełem komediowej muzy.

STEFAN MÜNCH —————
*muzykolog, historyk literatury i historyk teatru,
autor książek „Metamorfozy Don Juana. Studia z dziejów
oper XVIII i XIX wieku”, Lublin 2010, oraz „Uśmiech anioła.
Pogranicza muzyki, malarstwa i literatury”, Lublin 2012;
dziennikarz i prezenter muzyczny, stały współpracownik
„Ruchu Muzycznego” i Filharmonii Narodowej,
wykładowca Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie, dyrektor Festiwalu Tempus Paschale*







FALSTAFF ZAKOCHANY W SOBIE

LIBRETTO „FALSTAFFA” VERDIEGO
ODSYŁA NAS DO DWÓCH ŹRÓDEŁ:
„WESOŁYCH KUMOSZEK Z WINDSORU”
ORAZ „HENRYKA IV” SZEKSPIRA.

W Anglii to właśnie o *Henryku IV*, za sprawą popularności gargantuicznego Sir Johna, mówiono *Falstaff*. *Wesołe kumoszki*, ze swoją prostą fabułą i dość jednoznacznym przesłaniem, nie wylansowały postaci aż tak realistycznej i zapadającej w pamięć – wykorzystały natomiast potencjał komiczny wcześniejszej kreacji, Falstaffa występującego w wątku pobocznym znacznie poważniejszego, dwuczęściowego dramatu historycznego.

Nawet jeśli prawdą byłaby osiemnastowieczna anegdota, że po sukcesach scenicznych *Henryka IV*, *Wesołe kumoszki z Windsoru* zamówiła sama Elżbieta I oraz że sztuka ta miała przedstawiać zakochanego Falstaffa, życzenie królowej w zasadzie nie zostało spełnione. Powstała bowiem nie tyle komedia o miłości, ile farsa – gatunek bezlitośnie obnażający ludzkie słabości, koncentrujący się raczej na tym, co niskie i podłe, a nie szlachetne i wzniosłe, bardziej na potrzebie piętnowania zła niż na afirmowaniu dobra. Farsowe postacie nie są wielowymiarowe, lecz reprezentują określone cechy. Dominuje komizm sytuacyjny. Akcja toczy się wartko, autor nie zawsze dba o pozory prawdopodobieństwa, ale za to intryga precyzyjnie trafia w cel i winni zostają ukarani. Jaka może być miłość Falstaffa w takim utworze?

Szekspirowskiemu bohaterowi na pewno nie brak miłości własnej. Ten podeszły w latach grubas, żarłok, pijak, tchórz i kłamca zdaje się wierzyć, że reszta świata zawsze będzie podziwiać jego okazałą posturę i domniemane męstwo, płacić za wyżłopane przez niego wino i przybiegać na każde zawołanie. „Miłość” to plan pozyskania funduszy na dalsze beztrudne życie. Kobieta nie jest nawet obiektem pożądania, zapewnia tylko dostęp do sakiewki małżonka. Aby zagwarantować sobie stałe dochody, Falstaff postanawia pozyskać równocześnie przychyłność dwóch mężatek, Pani Ford i Pani Page. Bardzo oszczędnie komponuje obydwu uwodzicielskie listy – różnią się wyłącznie nazwiskiem adresatki. W ramach kolejnych oszczędności wygania precz swoich dawnych służących, a właściwie kompanów. W ciężkich czasach lojalność to przecież zbytek. Boito dobrze rozumiał merkantylny rys tej postaci, przypisując jej w swym librecie przewrotny aforyzm: „Rubar con garbo e a tempo”, czyli „Kradnij grzecznie i w stosownej porze”.

Pierwowzorem Falstaffa jest próżny żołnierz pasożytujący na innych, postać, która była obecna na scenach niemal całej Europy począwszy od starożytności. W dramacie greckim ten typ sceniczny zwany był samochwałem (*alazon*), a najstarszy jego opis pochodzi z *Cyropedii* Ksenofonta (początek IV w. p.n.e.). Cyrus podaje następującą definicję: „Zdaje mi się, że nazwa *alazon* oznacza ludzi, którzy udają bogatszych i dzielniejszych, niż są w rzeczywistości, którzy przyrzekają zrobić to, czego dokonać nie potrafią, i co do których nie ma wątpliwości,

iż wszystko to robią dla zdobycia czegoś czy dla zysku”. W teatrze rzymskim równie złą sławę zyskał *Miles gloriosus* Plauta (ok. 200 p.n.e.), Trazon ze sztuki *Eunuch* Terencjusza (ok. 160 p.n.e.) i wielu innych chełpliwych wojaków, których postęпки stały w jawnej sprzeczności z ideałami Imperium. Autorzy nadawali im więc dla niepoznaki pompatyczne, tasiemcowe imiona greckie, takie jak Pyrgopolynices czy Polymachaeroplages. Szablonowe te postacie przejęła i rozwijała włoska *commedia erudita* oraz *commedia dell'arte*, gdzie jedną z masek komicznych był Capitano, często przedstawiany jako Hiszpan. Również jego *noms de guerre* były znaczące: Spaccamonti, Spezzaferro, Fracasso czy Giangurgulo (Anglicy powiedzieliby: John the Glutton). W teatrze elżbietańskim kontynuację opisaną tu tradycji widzimy w postaci Don Adriana de Armado, zubożalego Hiszpana ze *Straconych zachodów miłości* Szekspira. Właśnie w tym kontekście musiał postrzegać postać Falstaffa Franciszek Zabłocki, pracując nad pierwszą polską adaptacją *Wesołych kumoszek*, gdyż zatytułował ją *Samochwał albo amant wilkołak* (1782).

Paradę żołnierzy-samochwałów w dramacie angielskim otwiera Ralph Roister Doister, tytułowy bohater sztuki Nicholasa Udalla (ok. 1553), farsowy bohater zakochany w Christian Custance za przyczyną jej majątku, który wynosi prawie tysiąc funtów. Uczucia Ralpa sięgają zenitu, gdy dowiaduje się, że jego wybranka jest wdową. Niestety, plany małżeńskie nie dochodzą do skutku, a sztuka kończy się groteskową sceną walki, w której orężem są przybory kuchenne. Ralph, podobno nieustraszony wojownik, używa garnka jako hełmu, ale i tak sromotnie przegrywa z Custance oraz jej służącymi. Podobne upokorzenie, tyle że w bardziej realistycznej scenerii,

na polu bitwy, staje się udziałem Parollesa w Szekspirowskiej komedii o ironicznym tytule *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*.

Pisząc *Henryka IV* i budując postać Falstaffa w wątku pobocznym, Szekspir wzorował się na znanej mu schematycznej sylwetce żołnierza-samochwała, lecz znacznie ją rozwinął. Falstaff to nie tylko *miles gloriosus*, ale po części także Występek, rodem z angielskich moralitetów, oraz Diabeł z mirakli. Odgrywa bowiem rolę kusiciela, przywodzi do złego następcę tronu, przyszłego Henryka V. Pełną garścią czerpie z jego kiesy, by dobrze zjeść, wypić i zabawić się. Podobnie jak wspomniane postacie z dramatów średniowiecznych, bywa śmieszny, ale – co ważniejsze – poprzez paralele wątku głównego i pobocznego zostaje włączony w refleksję nad naturą dobra i zła, odpowiedzialnością i lekkomyślnością, męstwem i tchórzostwem, honorem i brakiem czci. W kwestii odwagi i honoru przeciwstawiono go Hotspurowi, jednemu z przywódców rebelii przeciwko Henrykowi IV. Sir Henry Percy, zwany Hotspurem (dosł. gorącą ostrogą) dla swojego krewkiego temperamentu, uważa honor i chwałę rycerza za najważniejsze. Gdy ginie z ręki księcia Henryka, łatwiej mu „żegnąć się z nietrwałym życiem niż z tytułami do rycerskiej sławy”. Tymczasem dla Falstaffa honor jest tylko pustym dźwiękiem. „A cóż ma w sobie to słowo «honor»? Czym jest sam ten «honor»? Powietrzem.”

Kolejna „złota myśl” Falstaffa, „Najcenniejszym składnikiem waleczności jest rozważa”, pada w scenie czwartej piątego aktu pierwszej części dramatu, gdzie Szekspir kreśli obraz starcia pod Shrewsbury (1403), podczas którego wojska króla pokonują buntowników. W imię specyficznie



pojętej waleczności Sir John, potykając się z Douglasem, udaje, że został śmiertelnie raniony. Leżąc na polu bitwy, czeka na jej koniec, a potem, natknąwszy się na zwłoki Hotspura zabitego przez księcia Henryka, sobie przypisuje zwycięstwo nad tak znamienitym przeciwnikiem. Dlaczego książę nie demontuje sensacyjnych oświadczeń Falstaffa w tej sprawie?

Łączy ich w tej sztuce bardzo dziwna więź. Falstaff jest świetnym towarzyszem niewyszukanych zabaw. Pozostaje na utrzymaniu młodego następcy tronu, który traktuje wizyty w oberżach jako niezbyt ważny epizod, element procesu poznawania życia pospółstwa z myślą o zbliżającym się przewrocie całemu narodowi, wszystkim jego stanom. Sir John potrafi wprawdzie stawić księciu czoło w walce na słowa i koncepty, jest także jedynym spośród wesołego towarzystwa, który ośmiela się nazywać przyszłego władcę „Heniem” lub „Henryczkiem”, ale młody Henryk podkreśla, że ich relacja nie może być symetryczna, co wyraźnie widać w scenie czwartej drugiego aktu. Falstaff i „Henio” odgrywają hipotetyczną rozmowę króla Henryka IV ze swoim synem. Książę wykorzystuje tę okazję, aby powiedzieć Falstaffowi, za kogo go uważa. Przestrzega, że po objęciu tronu nie będzie trwał z nim czasu w karczmach i na gościńcach – przepędzi go. Falstaff broni się, stara się przedstawić swoją osobę w najbardziej korzystnym świetle. Mówi o sobie tak: „Przystojny, o godnej postawie i solidnej budowie; mina wesoła, wejrzenie sympatyczne, sposób noszenia się nader szlachetny”. Tymczasem książę stwierdza, że zadaje się z „worem bebeczów”, „tłustym wołem upieczonym z nadzieniem w brzuchu”, „skrzynią obrzydliwości”, „banią wodnej puchliny”. Nie chce pozostawiać Falstaffowi żadnych złu-

dzeń. Gdy zostanie królem, pożegna się z tłustym Jankiem i całą pijacką kompanią. Kiedy w trakcie bitwy zauważa „martwego” Falstaffa, wygłasza coś w rodzaju mowy żałobnej, dość krótkiej i niezbyt sentymentalnej: „Żegnaj, mój biedny Jasiu! Więcej żalu wlałbym w te słowa, gdybyś był kimś lepszym”.

O ile w pierwszej części *Henryka IV* przeważająca część tekstu poświęcona jest poważnemu wątkowi głównemu, czyli zabiegom panującego monarchy, by utrzymać władzę, o tyle w drugiej części proporcje odwracają się i więcej czasu spędzamy z postaciami niższego stanu. Falstaff kontynuuje swoją karierę utracjusza, widzimy też, jak haniebnie wykonuje powierzony mu obowiązek zaciągania nowych żołnierzy do królewskiej armii: za odpowiednią opłatą zwalnia poborowych ze służby. Dostajemy niezbity dowód na to, że strategie Sir Johna w budowaniu swojej rycerskiej renomy są skuteczne: pod Gaultree niejaki Coleville poddaje mu się na sam dźwięk nazwiska Falstaff. Dotkliwą porażką Sir Johna jest natomiast drastyczne zakończenie relacji z „Heniem”. Nowo koronowany Henryk V odtrąca Falstaffa, mówiąc „Nie znam cię, starcze”. Młody władca wyznacza swoim dawnym towarzyszom pensje, by nie zeszli na złą drogę, i nie zamierza tolerować ich dalszych wybryków. W *Henryku V* Bardolf trafia na szubienicę za kradzież krucyfiksu. Echem powraca wtedy prośba Falstaffa z pierwszej części *Henryka IV*: „Kiedy zostaniesz królem – pamiętaj, nie wieszaj złodziei”.

Bardzo przyziemne nadzieje Grubego Jasia na dostatnie i bezpieczne egzystowanie pod rządami młodego Henryka, na to, że tchórzostwo będzie postrzegane jako „rozważa”, a „marnotrawcy urody dnia” będą raczej nazywani

„dworzanami z orszaku nocy”, sprawiają, że relacja Pani Chybcik o śmierci Falstaffa (*Henryk V*) jest przez widzów odbierana jako poruszające pożegnanie z postacią gloryfikującą życie – może nie to sławne, honorowe i podniosłe, ale zrozumiałe i bliskie w swoich słabościach, niedostatkach, małości.

W *Wesołych kumoszkach z Windsoru* świat dramatu (który w innych utworach Szekspira jest zwykle wielopłaszczyznowy – łączy monarchów i wieśniaków, ludzi i elfy, rycerzy i wiedźmy) staje się maleńki i znajomy, by nie powiedzieć: prowincjonalny. Zostaje zawężony do relacji niewielkiej grupki osób pochodzących z jednej warstwy społecznej i zamieszkujących tę samą okolicę. Również postać Falstaffa nie jest tak wielowymiarowa jak w *Henryku IV*, nie staje się pretekstem do rozważań nad sensem honoru i odwagi czy nad potrzebą przejścia od beztrioskiej młodości do odpowiedzialnej dojrzałości. Falstaff jest tu po prostu rubasznym, podstarzałym wojakiem, stwarzającym tylko pozory zakochania. Wszelkimi

sposobami stara się zabezpieczyć swój codzienny byt. Spośród innych żołnierzy-samochwałów na pewno wyróżnia go dowcip, inteligentne stosowanie paradoksu, gry słów (tę cechę powielił później Sienkiewicz, kreśląc sylwetkę swojego bohatera, Onufrego Zagłoby). Falstaffa we wszystkich trzech sztukach Szekspira pamiętamy przede wszystkim dzięki temu, że nawet najgorszą opresję potrafi skwitować celnie i z humorem. Oszukany, upokorzony, szczypany i przypiekany świeczkami przez „elfy” w windsorskim parku, zauważa: „Zaczynam pojmować, że mnie potraktowano jak jelenia i zrobiono w konia”. W farsowych *Wesołych kumoszkach* przegranych jest jednak znacznie więcej. Na koniec wszyscy śmieją się ze wszystkich, a triumfują postaci drugoplanowe, Anna i Fenton – prawdziwie zakochani.

MARTA KAPERA —————
anglistka, tłumaczka; pracuje w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się dramatem elżbietańskim i przekładem

Bibliografia

- D. C. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy*, Westport, Connecticut 1970.
G. Przychocki, *Wstęp*, [w:] Plautus, *Żołnierz Samochwał*, Wrocław 1951.
W. Shakespeare, *Henryk IV*, część I i II, Kraków 1998, tłum. S. Barańczak.
W. Shakespeare, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, Kraków 1998, tłum. S. Barańczak.





Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

ADRES

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10
(+48 42) 664 79 70 faks
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

ORGANIZATOR, PARTNER



PARTNER TRANSMISJI „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



kijów • • • centrum

ADRES

al. Krasińskiego 34, 30-101 Kraków
(+48 12) 433 00 33

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

(+48) 603 100 645
m.michna@apollofilm.pl
www.kijow.pl

PATRONAT HONOROWY

OBJĄŁ MARSZAŁEK MAŁOPOLSKI

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.
Miłe widziane stroje wieczorowe.

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48) 12 433 00 33
kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl

CENY

BILETY INDYWIDUALNE
rzędy 1–5 oraz 18–22: 49 zł
rzędy 6–17: 57 zł

KARNETY

5 transmisji (pierwsze lub drugie
5 przedstawień w sezonie): 230 zł
10 transmisji (cały sezon): 450 zł

MECENASI TRANSMISJI



PATRON TRANSMISJI



PATRONI



PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY



WYDAWCA
FILHARMONIA ŁÓDZKA
IM. ARTURA RUBINSTEINA
W POROZUMIENIU
Z APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA
KEN HOWARD/MET

KOREKTA
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

SKŁAD, ŁAMANIE,
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU
30.10.2013

K I N O zorza

ADRES
ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów
(+48 17) 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
(+48 17) 853 26 37
zorza@kinozorza.pl, www.kinozorza.pl
(honorujemy karty płatnicze)

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZOWA



SPONSOR



PATRONAT MEDIALNY



WSPÓŁORGANIZATORZY

filmowa
cafe



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

Realizacja cyklu „The Metropolitan Opera: Live in HD” jest możliwa dzięki grantowi Neubauer Family Foundation

Transmisje „The Metropolitan Opera: Live in HD” są wspierane przez

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

Bloomberg jest główną firmą sponsorującą cykl „The Metropolitan Opera: Live in HD”.

Bloomberg

