



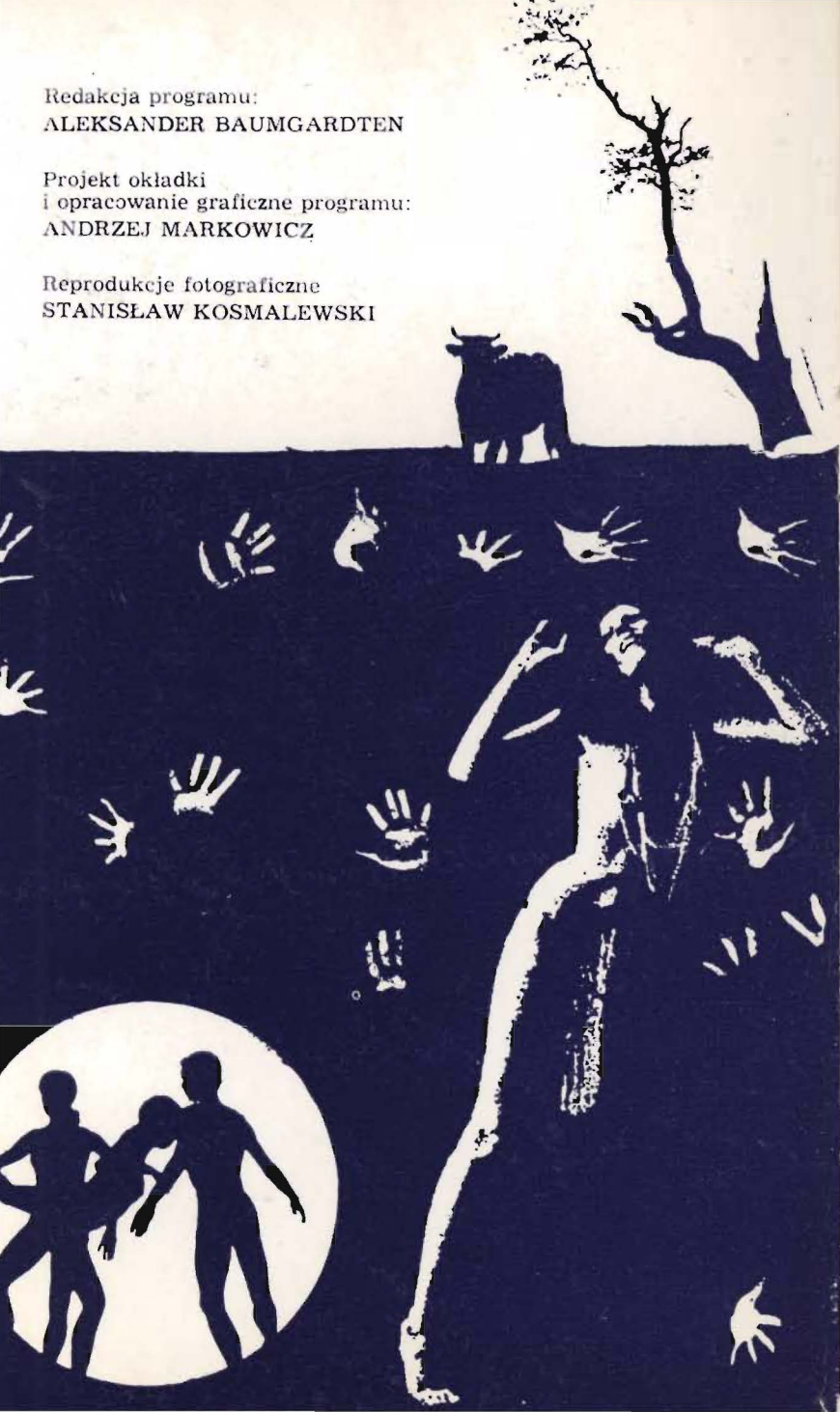
WILIAM SZEKSPIR

# SEN NOCY LETNIEJ

Redakcja programu:  
ALEKSANDER BAUMGARDTEN

Projekt okładki  
i opracowanie graficzne programu:  
ANDRZEJ MARKOWICZ

Reprodukcje fotograficzne  
STANISŁAW KOSMALEWSKI



PAŃSTWOWY TEATR POLSKI  
BIELSKO-BIAŁA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
ALOJZY NOWAK  
ZASTĘPCA DYREKTORA  
MIECZYŚLAW CZECH  
KIEROWNIK LITERACKI  
ALEKSANDER BAUMGARDTEN

William Szekspir

# SEN NOCY LETNIEJ

(A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)

Przekład: K. I. Gałczyński

ROK TEATRU XXXIV  
SEZON TEATRALNY 1978/79  
PREMIERA Nr 322/II/N 40  
Dnia 21 października 1978 r.



## O autorze „Snu nocy letniej” słów kilka

William Szekspir urodził się 23 kwietnia 1564 roku w małym mieście nad rzeką Avon, Stratfordzie, gdzie jego ojciec John, wzbogaciwszy się na garbarstwie i handlu został wybrany rajcą miejskim a nawet burmistrzem. Młodemu Williamowi rychoło jednak sprzykrzyły się wąskie uliczki Stratfordu i drobne waśnie i spory toczone z poczciwymi sąsiadami. Nic więc dziwnego, że już w 1586 roku widzimy go w Londynie, gdzie początkowo pilnuje koni gentlemanom przyjeżdżającym do teatru. Z czasem zaczął w tym teatrze grywać podrzędnicze role, a wreszcie — pisać. Pisać dla sceny.

W tym właśnie okresie swego życia zetknął się z hrabią Southampton, na którego dworze mógł zapoznać się z życiem angielskiej arystokracji i w zetknięciu z tym, nowym dla siebie światem rozszerzyć swój horyzont myślowy i kulturalny. W tym też czasie został współnikiem teatru Blackfriars, prowadzonego przez sławnego aktora Ryszarda Burbadge. Urządzenia tego teatru były bardzo prymitywne, bez kulisy, bez przenośnych dekoracji. Role kobiece grywali tu, podług ówczesnego zwyczaju chłopcy, sam teatr mieścił się w budynku okrągłym, publiczność otaczała scenę, tj. podium wysunięte na dziedziniec, z trzech stron, lub przyglądała się przedstawieniu z galerii, biegnących dokoła dziedzińca. Na takiej scenie występował Szekspir jako aktor i dla takiej sceny pisał.

Cóż mówią o nim jego współcześni. Znamy z tej epoki jedną charakterystyczną opinię. Tomasz Nash, znany krytyk, współczesny Szekspirowi, tak pisze po przedstawieniu „Henryka VIII” w teatrze „Pod kulą ziemską”:

„Autorem tej sztuki jest niejaki William Szekspir, człowiek, któremu nie brak talentu. Znamcy jednak przedkładają jego poezję nad dzieła dramatyczne, te ostatnie bowiem służą jeno do zabawy. Publiczność tego ląknie, lecz mało ceni autorów takich sztuk. Toteż ci ułatwiają sobie tę rzecz, plądrują gdzie mogą, tłumaczą, obrabiają i wprowadzają na scenę co im się nawinie, niebo, piekło, ziemię, słowem wszystko co w rękę dostaną, zdarzenia aktualnie, stare kroniki, bajki i romanse. Z wszystkiego sztydzą, a że nas bawia, nie żądamy więcej niczego. Szekspir ów, o którym piszę, nie jest jednak bez zasług i zdobył największą sławę z pomiędzy wielkiej masy autorów dramatycznych naszej doby.”

Jakaż to była epoka, w której tytana myśli i słowa, jednego z największych dramaturgów świata, nazwano pobłaźliwie autorem „nie bez zasług”.

Epoka Odrodzenia zbiega się w Anglii z niezmiernie ciekawym, można rzec — przełomowym okresem zmian społeczno-gospodarczych, które Marks nazwał „zorzą poranną ery kapitalizmu”. Na widowni dziejowej pojawia się nowa warstwa, nowa siła polityczna — burżuazja, warstwa prężna, obrotna, łaknąca władzy i bogactw. Pieczętowała się nie herbem, ale pieniądzem. Anglia z kraju rolniczego przekształca się w kraj kupców, handlujących przede wszystkim sukniem i zamożnych hodowców owiec. Kolonizacja otwiera nowe ogromne rynki zbytu dla towarów angielskich. Z drugiej strony kolonie dostarczają taniego surowca i rąk do pracy. Rozwija się handel dalekomorski a z nim żeglarstwo. Człowiek renesansu poznaje dalekie kraje nieznane dotychczas ludzkości, zrywa nie tylko z przesadami geograficznymi średniowiecza, ale i z jego ciasnymi granicami myślenia. Zbankrutował średniowieczny porządek wyrażany w sztywnych formułach malarskich i literackich, w scenicznych moralitetach średniowiecznego teatru. Człowiek odkrył pełnię życia w jego barwie i sensie. Ludzie

przestali hamować swe uczucia i zaczęli wyrażać je w sposób dla nas niezwykły. Świat stawał się olbrzymim teatrem, a teatr we właściwym słowa tego znaczeniu stał się jak mówi szekspirowski Hamlet: „zwierciadłem postawionym przed przyrodą”.

W takim to właśnie teatrze, scenie otwartej dla wszystkich, zaczął wystawiać swe sztuki syn stratfordzkiego garbarza. W końcu XVI wieku powstawały w Anglii teatry „otwarte”, do których wtargnęła nowa publiczność: widzowie z ludu.

Dla nich właśnie pisał Szekspir. Szybko porzucił konsztowną formę swych pierwszych poetyckich utworów, takich jak: „Wenus i Adonis” czy „Lukrecja”. Od tego czasu już pisał tylko dla teatru, dla swego teatru „Pod kulą ziemską” i dla swoich widzów. Trzydzieści siedem utworów dramatycznych podarował światu. Od „Komedii omyłek” (1592) aż do ostatniej sztuki „Burzy” (1612) nie sprzeniewierzył się już teatrowi.

Pierwszy okres w twórczości dramaturgicznej Szekspira to okres tzw. komediowy. W tym czasie pisze on i wystawia „Komedie omyłek”, „Poskromienie złończy”, „Dwaj panowie z Werony”, „Stracone zachody miłości”, „Wiele hałasu o nic”, „Jak wam się podoba”, „Wesołe kumoszki z Windsoru”, czy „Wieczór Trzech Króli”.

W tym też czasie (1595) powstaje „Sen nocy letniej”.

ALB





## Humanizm tragiczny Szekspira

Podstawowym pytaniem humanizmu tragicznego było pytanie o ludzką wartość ludzkiego świata, jego podstawowym dążeniem — ocalenie wiary w godność i wielkość człowieka w tym świecie i wbrew niemu zarazem. Cervantes ukazał tę problematykę krytyki i nadziei w monolitycznym obrazie rycerza i jego giermka wybierających szaleństwo, aby nie ulec trzeźwości, która w tych warunkach musi zabić człowieka. Szekspir — podejmując ten sam podstawowy problem humanizmu — stworzył wieloraki obraz życia, bogaty jak życie samo, różnorodny i sprzeczny, zachwycający i przerażający zarazem. Była to prawdziwa epopeja ludzkiego życia, pierwsza i jedyna renesansowa replika na dantejską wizję ludzkiej komedii, reżyserowanej przez Boga, dziejącej się w piekle, czyśćcu i niebie. Szekspir pokazywał tę samą komedię ludzką, tylko działającą się już na ziemi, gdzie piekło, czyściec i niebo, zstąpiwszy z zaświatów, szalaly w walce toczoney przez ludzi z ludźmi na scenie historii i społecznego życia. Teatr, w którym grano te sztuki, nosił dumną nazwę „The Globe” — pokazywał rzeczywiście świat, ludzki świat.

\* \* \*

W tych rozległych horyzontach wszystkie zasadnicze problemy renesansowej filozofii człowieka znalazły swój wyraz i dopełnienie w sztuce Szekspira. Pokazała ona osiągnięcia tej filozofii, a zarazem tkwiący w tych osiągnięciach dramat; pokazała odsłonięte przez nią sprzeczności świata i rozbudzone nadzieje ludzi, którym rzeczywistość odbiera złudzenia; pokazała siłę ludzi i ich słabość, wynikające z tego samego źródła. I stawiała dramatyczne pytania o przyszłość ludzkiego świata i o przyszłość człowieka, ukazując perspektywy utopii i zniszczenia, beznadziejnej powtarzalności kołowrotu zdarzeń i arkadyjskiego lasu złudzeń. W radosnym i okrutnym odkryciu ludzkiego świata, w dotarciu do głębokich sprzeczności, które przenikają społeczeństwo i ludzi samych, w pełnych niepokoju i dwuznaczności znakach zapytania stawianych nad wszystkim, co mogłoby się wydawać godne radości i zaufania — sztuka Szekspira pokazała doświadczenia renesansowych ludzi jako doświadczenia człowieka, uogólnione, a zarazem konkretne, wykraczające poza rzędne czasu i miejsca, a zarazem zakorzenione w ziemi i epoce, w której powstały.

\* \* \*

Kim jest człowiek w tym świecie i jak można go poznać — oto wielkie pytanie szekspirowskie. Jest w tym pytaniu równocześnie dürerowskie doświadczenie Apokalipsy i brueglowska wizja świata „na opak”, w którym masy tańczą przed szubienicą i biegną z radością na widowisko Golgoty, a nędzarze i pomyleni szukają na próżno sensu życia; ale jest również pełen gorzkiej zadumy uśmiech Leonarda nad powikłanymi losami ludzi, których „burzę” szekspirowski Prospero uciszy wprawdzie, ale jak sam wie dobrze — nie na zawsze.

\* \* \*

Jednym z zasadniczych elementów problemu człowieka jest u Szekspira sprzeczność między prawdą i maską. Człowiek

jest inny w swoim wnętrzu, inny w masce, którą przywdziawa. Rozróżnienie to ma oczywiście bardzo długą tradycję. Wiek XVI nawiązywał do niej i rozwijał ją w różnych wariantach. Ale nikt przed Szekspirem nie potrafił tej sprzeczności pokazać tak drapieżnie i tak wielorako.

\* \* \*

Ten świat ludzki jest więc okrutną zabawą ślepców, którzy błądząc po omacku mijają to, co powinno się stać ostoją ich życia, zatrzymują się przy tym, co staje się ich zgubą. Szekspir w przenośni i naprawdę ukazywał „ślepców” staczających się, jak na obrazie Bruegla, w przepaść życia; pokazywał, iż i ci, którym ludzkie okrucieństwo nie wydarło jeszcze oczu, nie chcą widzieć rzeczywistości.

\* \* \*

Jakim jest naprawdę człowiek i za co odpowiada? Co wie o sobie, w czym i dlaczego się myli? W jakiej mierze jego czyny są właśnie jego czynami, a w jakim stopniu są dziełem sytuacji? Oto były pytania tej nowej psychologii i tej nowej moralistyki, jaką stwarzał Szekspir. Cała tradycyjna moralistyka zbudowana była na założeniu, iż istnieje statyczny i poznawalny podmiot ludzkich czynów, stąd wynikała dyrektywa: poznawać siebie samego, poprawiać dostrzeżone wady, rozwijać zauważone cnoty. Szekspirowskie pojęcie człowieka zniszczyło tę podstawę, wskazując, iż osobowość człowieka kształtuje się w procesie życia, jako odpowiedź na sytuację, w jakich się znajduje.

\* \* \*

W tej sytuacji Szekspir ukazuje zupełnie nową postać sumienia, bardzo różną od tego, które znała tradycyjna moralistyka. Szekspir nie jest moralistą dającym dyrektywy, Szekspir nie mówi, jak powinien wyglądać świat i jaki powinien być człowiek. Jest już daleki od tego typu problemów. Jest już po tamtej stronie granicy wyznaczonej odkryciami Machiavellego i Montaigne'a, iż trzeba przede wszystkim wiedzieć, jakimi rzeczywiście są ludzie. I to właśnie chce pokazać przedstawiając, jak ludzie wchodzą w łańcuch czynów i jak ponoszą za nie odpowiedzialność. Taki obraz odpowiedzialności odsłania całą dramatyczność ludzkiego losu. Człowiek rozwija się w swoich czynach, ale jego czyny są dziełem okrutnego świata. Jeśli go porzucimy, będziemy niczym, jeśli w nim zostaniemy — będziemy jak on.

\* \* \*

Szekspir dociera do samego dna tajemnicy, zaznaczonej w każdym człowieku, do której klucz znajduje się tylko w sytuacjach i w czynach; nie znajduje się nigdy w słowach i refleksjach. Introspekcja nie ma znaczenia; to bieg życia odsłania nas przed nami i światem. Rzadko potwierdza on nasze o sobie mniemanie; najczęściej my sami i świat doznajemy zaskoczenia. To zaskoczenie jest różnorakie. Szekspir i w tej dziedzinie odbiega od konwencjonalnego schematu i wcale nie zawsze pokazuje, jak zło było zaczajone w pozorach dobra. Nie chodzi o lekcję moralności. Chodzi o pokazanie, jak się rzeczywiście dzieje. Bieg życia odsłania nas gorszych lub lepszych, pokazuje do czego — dobra czy zła — byliśmy zdolni, będziemy zdolni. Ten punkt widzenia ma doniosłe konsekwencje. Cała tradycyjna psychologia była zbudowana na zasadzie statycznej substancji du-



LEKTURA SZEKSPIRA  
(fragmenty)

szy, to znaczy na wierze, iż osobowość człowieka jest podmiotem jego czynów. Jaki człowiek, takie jego czyny. Szekspir odwraca te zależności. Człowiek jest taki, jakie są jego czyny. Ginie w ten sposób trwały substrat osobowości. Sytuacja, w jakiej jednostka się znajdzie, zaczyna decydować o tym, co ona uczyni, a w konsekwencji i o tym, jaką się stanie. Wzrost i rozwój ludzi nie dokonywa się jak snucie nici z gotowego kłębka, to okoliczności tworzą ten kłębek, gdy sprawiają, iż gromadzą się wokół nas nasze własne czyny i gdy w poszczególnych fazach czasu można powiedzieć: oto właśnie tacy jesteśmy. W tych warunkach rosną ludzie szekspirowscy. Nie są nigdy „gotowi”, nie są nigdy zamknięci. Idą zawsze przed siebie — ku przygodom, ku obowiązkom. Wyciągają ręce ku temu, co nowe, nieznane, obiecujące. Wielki oddech renesansu jest w tym widzeniu człowieka. I jego wielka katastrofa.

\* \* \*

Świat staje przed nami i w nas pełen urody i pełen grozy w tym wszystkim, co nam ofiarowuje, do czego zachęca, czego wymaga. Niemal jak na obrazach Boscha jest on zaludniony przez zjawy anielskie i monstra, tylko że nie pochodzą już one z zaświatów, ale są z tego, ziemskiego świata i są równie dobrze w nas samych jako nasze pożądania i nadzieje, nasze lęki i namiętności, jak i poza nami, w zdarzeniach, sytuacjach, okazjach. Postawa człowieka wobec świata staje się w tych warunkach postawą zachłannej żądz wykorzystania wszystkiego, a zarazem postawą trwogi wobec wirów, które porywają ludzi. Szekspir zsyntetyzował renesansowy stosunek do świata, ale zarazem — i w tym przypadku — poszedł o krok dalej, gdyż ukazując, że świat jest matką człowieka, pokazał równocześnie, jak staje się jego macochą.

\* \* \*

Ten świat w wizji Szekspira był światem, który wyszedł ze swych kolein, był światem „na opak”, podobnie jak go widzieli wszyscy humaniści od Erazma z Rotterdamu do Bruegla. Był światem, w którym szalały ludzkie namiętności, a przede wszystkim żądze władzy i pieniądza; był światem, w którym krótkotrwały triumf odnosili silni i okrutni, żli i podstępni. Prawdę o tym świecie wypowiadali śmiało i trafnie tylko grabarze i błazni, niekiedy czarownicy, zdolni na chwilę uciśnąć burzę, stwarzać uroki snu nocny letniej, czarować zimową opowieścią.

\* \* \*

W co wierzyć ma człowiek w tym świecie „na opak”? Na to trudne pytanie filozofa Szekspira nie dawała prostej odpowiedzi. Przede wszystkim dawała odpowiedź krytyczną w stosunku do rozpowszechnionych nadziei, bo świat — w jego ujęciu — był światem bez Boga. W jego dramatach nikt nie ratuje ludzi z otchłani zła i krzywd; ich klęska jest bardziej bezwzględna i bardziej samotna niż klęska bohaterów greckiej tragedii. Erynie nie przychodzą z innego świata; wstąpiły w ludzi, stały się ludźmi na zgubę ludzi, nie odwoła ich Apollo, nie powstrzyma Atena; wypelnia swoje dzieło zniszczenia. Z tego punktu widzenia wszystko jest blaźństwem i wszystkim jest rozczarowaniem.

(Przedruk fragmentów z: *Bogdan Suchodolski — „Narodziny nowożytnej filozofii człowieka”*, Warszawa 1968)

W sztukach Szekspira wszystko okazuje się tajemnicze, dwuznaczne, wszystko staje się wspaniałą, aksamitną czernią, „grą słów nieprzetłumaczalnych na francuski”. Byliśmy oczarowani, teraz czujemy się wykpieni. Stajemy wobec czegoś niepokojącego i zwodniczego jak mistyfikacja, nieprzeniknionej jak maska, irytującego jak komunał. Na każdym kroku potykamy się o jakieś rzadkie słowo, nieznany zwrot. Składnia kuleje, pozornie niewinne obrazy nabierają groźnego znaczenia, rytm łamie się, zdania zawisają w próżni, zdradzieckie dwuznaczniki rozsiewają zasadzki w miąższu tragedii, niepokojące potwory tłuką się po nocach, a na trawnikach marzeń wyrastają trujące grzyby. Oto Szekspir, bardziej posępny, niż wesoly, enigmatyczny i ponury! Nic go nie usposabia do ustępstw, a przecież pod tą nieruchomą maską wyczuwamy całe jego bogactwo i hojność. Ażeby przerwać to milczenie nie wolno wtedy radzić się tłumaczeń — nie, później, znacznie później — inaczej „czar pryśnie”, dziwne stanie się dziwaczne, tajemnica banałem, góry słodką papką, i magia się rozwieje. Ma szanse przetrwania tylko w waszym własnym tłumaczeniu. Ale bądźcie skromni!

\* \* \*

Nie da się mówić o „stylu” Szekspira. Dlatego też obowiązkowe rygory krytyki uniwersyteckiej są źródłem wielu nieporozumień. Szekspir nie reprezentuje jakiegos stylu, ale „style”, chociaż jego indywidualne piętno odnajdujemy w nim zawsze przy całej różnorodności. Znamiennie, że krytycy anglosascy, rzadko używają tego terminu, kiedy chcą określić w jaki sposób Szekspir posługuje się językiem swego czasu. Mówią właściwie o elementach „mowy”, studiują słownik, składnię, obrazy, retorykę, gry słów, kunsztowność i tak dalej, nigdy jednak nie zajmują się stylem. Ten język jest pewnym etapem historii języka angielskiego i z tego tytułu interesuje on leksykografów, filologów i gramatyków. Jest również etapem rozwoju poezji angielskiej, a zatem interesuje historyków literatury, jest pewnego rodzaju „poetic diction”. Jest jednocześnie przejawem porozumienia się osób fikcyjnych w fikcyjnym świecie. Stosunki między tymi osobami są uzależnione od sposobu, jakim posługują się one językiem, i jeżeli lingwista znajduje tu materiał do rozważań, niewątpliwie język zainteresuje także krytyka w tym sensie w jakim w ostatecznym rachunku jest narzędziem ekspresji dramatopisarza, który nie usiłuje rozbić go razem z determinującym go światem, ale żąda od języka realnej, wyraźnie określonej usługi. Mówiąc krócej, sama istota tego narzędzia wyrazu to, w jaki sposób go się używa, funkcja jaką mu się wyznacza i związane z tym sukcesy lub porażki — powinny być przedmiotem szczegółowego badania. Na tym miejscu możemy tylko wskazać na sens takiego zabiegu. Odpowiedzi na te problemy po-



mogłyby wysnuć nam z fenomenu szekspirowskiego ważny znaczeniowo, to znaczy pożyteczny dla krytyki i publiczności wniosek. Wydaje mi się, że cała szekspirologia — (do tej tezy, bez wątpienia dąży i coraz bardziej będzie dążyć współczesna krytyka) — z jej ironią, niedomówieniami, omówieniami, a nawet z zawracaniem wstecz powinna poważnie ugruntować się na zrozumieniu tekstu. Problematykę dzieła można wysondować za pomocą badania i analizy tematów, ustalając zużytkowanie źródeł lub za pomocą interpretacji symboli — ale istnienie problematyki zależy w pierwszym rzędzie od poetyckiego języka. Język wypowiada intencje, informacje i sądy. Bez właściwego mu poetyckiego języka ten teatr nie mógłby się ostać.

\* \* \*

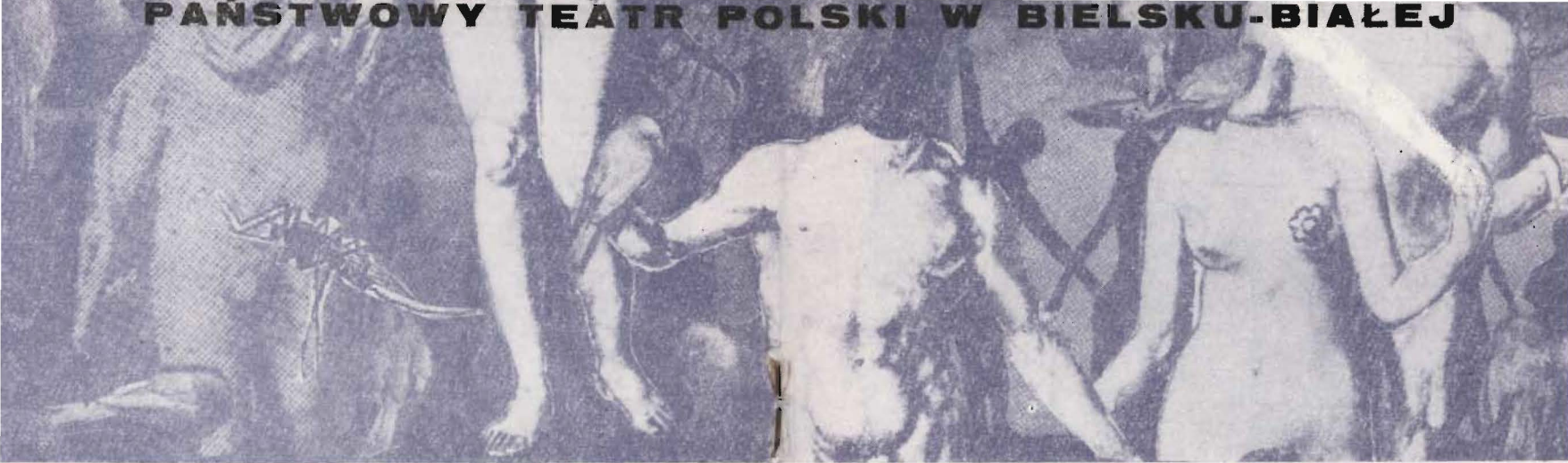
Szekspirowski świat to świat osób, których uczucia, doznania, intencje i sytuacje ściśle do nich przylegają. Świat w którym ustalają się między nimi, oraz między nimi a nami, związki, które usprawiedliwiają ich istnienie. I za każdym razem jest to zwycięstwo nad banałem i tym, co niewyraźalne, a radość z pokonania oporów szlifowanego, czyszczonego i zdobionego języka wybucha w każdej rozmowie, w każdej replice. Jeżeli język dramatyczny wymaga uroku poezji — użyje się wtedy wszelkich środków z owidiuszowskiej rupieciarni poetyckiej, z narodowego i egzotycznego lamusa. Uchwyci się najcenniejszy obraz, to znaczy taki, który dotyka najcenniejszych materii, użyje się najbardziej ostrych analogii, ustali się najsubtelniejsze związki między obrazem i jego przedmiotem i jeżeli można, współzależność między danymi związkami. W ten sposób nasi młodzi ludzie z dworu w Nawarze próbują zdefiniować miłość; tak Romeo i Julia zalecają się do śmierci dziwnymi arabeskami, w których średnio-wieczne symbole mieszają się we wspólnym korowodzie ze symbolami światła i mroku. To jest język pewnych sonetów, muzykalny, wykwinny, romantyczny; operuje on pewną metaforą rzeczywistości, albo raczej wymyka się krępującym regułom składni, ażeby sięgnąć po czarodziejstwo magii słów o mieniających się błyskach, jak te uskrzydłone elfy w ciemnych przestrzeniach leśnych, strzegące na rozkaz Tytanii jej potwornych miłości.

Język dworski, który każe nam wierzyć w piersi z kości słoniowej, w korale warg i perły zębów oraz bujna wyobraźnia, która widzi boga pod każdym kamieniem i na każdym liście, złoto na koronach i robaki w grobach kochanków i królów — wykorzystywał by jedynie w sposób rafinowany konwencjonalne zwroty poetyckie (...) gdybyśmy nie odkryli jednocześnie u Szekspira zalet innego rodzaju. Łączy się tu wieloznaczność z kunsztownością. Rzeczywiście, w ciągu całej twórczości przewija się u Szekspira problematyka wieloznaczności i należałoby pewnego dnia przestudiować jej kaprysy i tajemnice z większą, niż dotąd, ścisłością.



Kostium Spodka





**WILLIAM SZEKSPIR**  
**SEN NOCY LETNIEJ**

**(A MISUMMER NIGHT'S DREAM)**

Przekład: **K. I. GAŁCZYŃSKI**

**OBSADA:**

Tezeusz	MIECZYŚLAW TARNAWSKI	Ryjek	BRONISŁAW NYCZ
Egeusz	ZDZISŁAW TYMKE	Zdechłak	EDMUND OGRODZIŃSKI
Lizander	JACEK KOMAN	Hipolita	LIDIA MAKSYMOWICZ
Demetriusz	JERZY GŁYBIN	Hermia	ZOFIA SŁABOSZÓWNA
Filostrates	WITOLD DANIEC	Helena	ELŻBIETA GRUCA
Pigwa	MARIAN MAKSYMOWICZ	Oberon	MIECZYŚLAW ŁĘCKI
Spój	STANISŁAW KOSMALEWSKI	Tytania	BOGUMIŁA MURZYŃSKA-GŁYBIN
Spodek	KAZIMIERZ CZAPLA	Puk	ANDRZEJ ŚLEZIAK
Duda	WŁODZIMIERZ CHRENKOFF	Elf	EULALIA MAJCHRZAK-JANIK

**REŻYSERIA I SCENOGRAFIA**  
**ANDRZEJ MARKOWICZ**

**MUZYKA**  
**ANDRZEJ GŁOWIŃSKI**

**ASYSTENT REŻYSERA**  
**MARIAN MAKSYMOWICZ**

**CHOREOGRAFIA**  
**WITOLD DANIEC**



## TYTANIA I GŁOWA OSŁA (fragmenty)

„Sen nocy letniej” jest najbardziej erotyczną ze wszystkich sztuk Szekspira. I w żadnej chyba z tragedii i komedii poza „Troilusem i Kresydą” erotyka nie jest tak brutalna. Dosłowniejsza i bardziej gwałtowna jest tylko w sonecie CXXXV.

Tradycje teatralne „Snu” są szczególnie niezdrowe, i to zarówno w swoim wzorcu klasycystycznym, z kochankami w tunikach i marmurowymi schodami w tle, jak i w wariacie drugim: operowo-linoskoczkowym. Teatry od dawna wystawiają „Sen” najchętniej jako bajkę Grimma, i może dlatego ostrość i brutalność sytuacji i dialogów zostaje na scenie całkowicie zatarta. Niemal się jej nie widzi, niemal się jej nie słyszy.

LIZANDER

Odczep się, kocie, precz, nędzna istoto,  
Albo cię strząsnę z siebie jak gadzinę!

HERMIA

Skąd ta brutalność? Skąd ta zmiana, miły?

LIZANDER

Jak? Miły? Precz, czarna Tatarko!  
Precz, wstrętny leku! Ohydny napoju!

Komentatorowie dawno już zauważyli, że w tym miłosnym kwartecie kochankowie są niemal nie zróżnicowani. Dziewczyny różnią się właściwie tylko wzrostem i kolorem włosów. Może tylko Hermia ma parę indywidualnych rysów, które pozwalają odgadnąć w niej wcześniejszą Rozalindę ze „Straconych zachodów” i późniejszą Rozalindę z „Jak wam się podoba”. Chłopcy różnią się już od siebie tylko imionami. Całej czwórce brak tej wyrazistości i niepowtarzalności, jaką Szekspir już niejednokrotnie osiągał.

Kochankowie są wymienialni. A może o to szło? Bo przecież cała akcja tej gorącej nocy, wszystko, co się dzieje na tym pijackim party, polega na całkowitej wymienialności miłosnych partnerów. Zawsze mi się wydaje, że u Szekspira nie ma nic przypadkowego. Puk chodzi nocą po ogrodzie i mija pary, które się krzyżują i wymieniają. To Puk stwierdza:

Panna ta sama, lecz inny mężczyzna.

Helena kocha Demetriusza, Demetriusz kocha Hermię. Hermia kocha Lizandra. Potem Lizander ściga Helenę, Helena ściga Demetriusza, Demetriusz ściga Hermię. To mechaniczne odwrócenie pożądań i wymienność kochanek jest nie tylko założeniem intrygi. Redukcja postaci do miłosnego partnera wydaje się najbardziej charakterystyczną cechą tego okrutnego snu. I może najbardziej współczesną. Partner nie ma już imienia, nie ma już nawet twarzy. Jest tylko najbliższy. Jak w niektórych sztukach Geneta nie ma jednoznacznych postaci, są tylko sytuacje. Wszystko staje się ambiwalentne.

HERMIA

Za co? Co się stało?

Czym ja nie Hermia? Czyś ty nie Lizander?  
Jestem tak piękna, jak byłam przed chwilą.



Kostium Hipolity



Hermia nie ma racji. Bo naprawdę nie ma Hermii, tak jak nie ma Lizandra. Albo raczej są dwie różne Hermie i dwóch różnych Lizandrów. Hermia, z którą Lizander nie chce spać. Lizander, który śpi z Hermią, i Lizander, który ucieka od Hermii.

\* \* \*

Jeżeli „Stracone zachody miłości”, przejrzysta komedia o młodych ludziach, którzy postanowili obchodzić się bez kobiet, uznawane są, i słusznie, za sztukę z kluczem, o ileż więcej kluczy i kluczyków zawierać musi „Sen”. Na scenie i na widowni prapremierowego spektaklu byli sami znajomi, każda aluzję chwytało natychmiast, piękne panie zaśmiewały się do rozpuku za wachlarzami, mężczyźni tręcali się łokciami, pederaści cichutko chichotali.

Daj mi chłopaka, wtedy pójdę z tobą.

Chłopca, którego Tytania na złość Oberonowi wykradła indyjskiemu księciu, Szekspir na scenę nie wprowadza. Ale wspomina o nim parokrotnie, i to z naciskiem. Dla akcji „Snu” jest on zupełnie niepotrzebny; bez trudu można było znaleźć sto innych przyczyn sporu królewskich małżonków. Widocznie wprowadzenie tego chłopca potrzebne było Szekspirovi do innych, niedramatycznych celów. Nie tylko zresztą ten wschodni pazik jest niepokojący. Obyczaje wszystkich postaci, nie tylko „śmiertelnych osób”, ale i królewskich, i książęcych, są bardzo swobodne.

Bo Hipolita, butna amazonka  
I wojownicza twoja nałożnica...

Grecka królowa Amazonek dopiero co przestała być kochanką króla elfów, a Tazeusz miał jeszcze niedawno miłosne konszachty z Tytanią. Informacje te nie mają żadnego znaczenia dla fabuły, nic z nich nie wynika, mącą nawet cnotliwy i nieco patetyczny obraz narzeczeńskiej pary zarysowany w pierwszym i w piątym akcie. Są to niewątpliwie aluzje do osób i zdarzeń współczesnych.

\* \* \*

Rozszyfrowanie aluzji i odnalezienie wszystkich kluczy i kluczyków do „Snu” nie jest chyba możliwe. I nie jest nawet potrzebne. Nie jest chyba również najważniejsze ostateczne ustalenie, na jaką to uroczystość weselną Szekspir pośpiesznie wykańczał i dostosowywał swój „Sen nocy letniej.” Dla aktora, inscenizatora i reżysera konieczna jest tylko świadomość, że „Sen” był współczesną sztuką miłosną. Właśnie współczesną i właśnie miłosną. I to bardzo prawdopodobną, bardzo brutalną i bardzo gwałtowną.

\* \* \*

Metaforyka miłości, erotyki i seksu ulega w „Śnie” bardzo istotnym przemianom. Na początku jest jeszcze całkowicie tradycyjna: miecz i rana, róża i deszcz, łuk Kupida i złoty grot. Zderzenie dwóch rodzajów obrazowania uderza w monologu Heleny, który jest kodą pierwszego aktu. Jest to właściwie monolog odautorski, jakby rodzaj songu, w którym po raz pierwszy zapowiedziany zostaje filozoficzny temat „Snu”. Jest nim Eros i Tanatos. (...) Ślepy Amor przemieniony został w monologu Heleny w pędzącą na oślep Nike instynktu: „Skrzydła bez oczu w pędzie bez pamięci.” Ten właśnie obraz Schopenhauer zapożyczył ze „Snu”.

Ale ta ślepa Nike pożądania jest jednocześnie śmą. Od tego

właśnie monologu Heleny Szekspir coraz natrętniej zaczyna wprowadzać zwierzęcą symbolikę erotyzmu. Robi to konsekwentnie, uparcie, niemal obsesyjnie. Przemiany obrazowania są tutaj tylko zewnętrznym wyrazem gwałtownego odejścia od petrarkowskiej idealizacji miłości czystej. Snem nocy letniej, a przynajmniej tym snem, który dla nas wydaje się najbardziej współczesny i odkrywczy, jest przejście przez zwierzęcość. To jest ten główny temat, który łączy wszystkie trzy odrębne akcje, równoległe prowadzone przez Szekspira w „Śnie”. Przez tę zwierzęcą erotykę Tytania i Spodek przejdą w sensie zupełnie dosłownym, nawet wizualnym. Ale w ciemną zonę animalnej erotyki wchodzi również miłosny kwartet kochanków:

HELENA

Jestem jak wyżeł twój, o Demetriuszu,  
Chociaż mnie bijesz, ja się jednak laszę,  
O, daj mi być swym wyżeł, gardź mną, bij mnie...

I jeszcze raz:

Już nic gorszego spotkać mnie nie może  
Niż to, że tylko psem jestem dla ciebie.

Wyżył krótko trzymane na smyczy, rwące się do gonitwy albo laszące się do swojego pana, pojawiają się często na gobelinach flandryjskich przedstawiających sceny myśliwskie. Były one ulubioną dekoracją ścian w królewskich i książęcych pałacach elżbietańskiej Anglii. Ale tutaj tym wyżełm laszącym się do swojego pana nazywa samą siebie dziewczyna. Metaforyka jest brutalna, niemal masochistyczna.

Warto zresztą bliżej się przyjrzeć całemu bestiariuszowi przywołanemu przez Szekspira w „Śnie”. Pod wpływem romantycznej tradycji — utrwalonej, niestety, w teatrze przez muzykę Mendelssohna — las w „Śnie” wydaje się ciągle powtórzeniem Arkadii. Tymczasem naprawdę jest to raczej las zamieszkały przez diabły i strzygi, w którym czarownice i wiedźmy mogą znaleźć bez trudu wszystko, co jest potrzebne do uprawiania ich praktyk.

Tytania układa się do snu na łące pośród dzikich róż, powojów, fiołków i stokrotek, ale kołysanka, którą przed zaśnięciem nuca jej towarzyszy, wydaje się dość przerażająca. Po żmijach o rozdwojonym języku, kołczastych jeżach, padalczach i nietoperzach wymienione zostają z kolei długonogie i trujące pająki, chrząszcze i ślimaki. Taka kołysanka nie zapowiada najprzyjemniejszych snów.

Bestiariusz „Snu” nie jest przypadkowe. Wysuszona skóra żmii, utarte na proszek pająki, chrząstki nietoperza występują w każdej farmakopei średniowiecznej czy renesansowej jako leki na niemoc erotyczną i różnego rodzaju przypadłości kobiece. Wszystkie te stworzenia są lepkie, śliskie i kosmate, nieprzyjemne w dotknięciu i często budzące gwałtowny wstręt. Ten wstręt podręczniki psychoanalizy określają jako psychonerwicę. Zwierzęta wymienione w tej kołysance nucej przed snem dla Tytanii: węże, ślimaki, nietoperze i pająki, należą również do ulubionego bestiariusza freudowskiego sennika. W takim właśnie śnie każe Oberon pograżyć kochanków:

By na ich czoła zszedł podobny śmierci  
Sen ołowiany, nietoperzoskrzydły.



Dwór Tytania stanowią: Pease-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. Strąk grochu, Pajęczyna, Cma i Gorczyca zostały we wszystkich polskich przekładach, od Koźmiana do Gałczyńskiego, przemianowane i zdrobnione na Groszek, Pajęczynkę, Ciemkę i Gorczyczkę. Zaciążyło tutaj znowu odczytywanie „Snu” wyłącznie jako romantycznej feerii. W teatrze ten orszak Tytania przedstawiany jest prawie zawsze w postaci skrzydlatych duszków podskakujących i ulatujących w powietrze albo baleciku niemieckich krasnoludków. Sugestia ta jest tak silna, że nawet komentatorom tekstu trudno się od niej uwolnić. Wystarczy jednak zastanowić się nad dobozem i znaczeniem tych nazw: strąk grochu i gorczyca, cma i pajęczyna, aby przekonać się, że należą one do miłośniczek apteczki wiedzy i czarownic.

Dwór Tytanię wyobrażam sobie jako staruchy i starców, zaślinionych, bezzębnych i trzęsących się, którzy chichocząc rajfurzą swoją panią potworowi.

A kogokolwiek ujrzy, gdy się zbudzi,  
Lwa czy niedźwiedzia, wilka czy buhaja,  
Przedrzeźniającą małpę lub pawiana —  
W każdym z tych stworzeń na śmierć się zadrzy.

Oberon wyraźnie zapowiada, że za karę Tytania będzie spała ze zwierzęciem. I znowu dobór tych zwierząt jest bardzo charakterystyczny: pawian, buhaj, kocur, żbik, dzik i wieprz — wszystkie te zwierzęta wyobrażają jurność, a niektóre z nich odgrywają doniosłą rolę w seksualnej demonologii. Spodek zostaje ostatecznie przemieniony w osła. Ale osioł w tym koszmarze nocy letniej nie symbolizuje wcale głupoty. Od antyku do renesansu osłowi przypisywana jest największa potencja seksualna i wśród wszystkich czworonogów obdarzony ma być najdłuższym i najtrwalszym falusem.

Sceny między Tytanią i Spodkiem przemienionym w osła rozgrywane są w teatrze często humorystycznie. Ale myślę, że jeśli można tutaj mówić o humorze, to tylko w angielskim znaczeniu tego słowa i że raczej jest to „humeur noir”, okrutny i skatologiczny, jak często u Swifta.

Tytania ze wszystkich osób dramatu najdalej i najgłębiej wchodzi w ciemną strefę seksu, gdzie nie ma już piękna i brzydoty i zostaje tylko zaczadzenie i wyzwolenie. W kodzie pierwszej sceny zapowiadała już Helena:

Rzeczom lichym i nędznym użyzca  
Miłość uroku i kształty przemienia.

Miłosne sceny między Tytanią i osłem powinny wydawać się jednocześnie nierzeczywiste i realne, fascynujące i odpychające. Budzić zachwyt i obrzydzenie, przerażenie i wstręt. Powinny być dziwne i straszne zarazem.

Chodź, usiądź tutaj, na tym łożu kwietnym.  
Niech twe powabne policzki popieszczę,  
Niech róże wepnę w twoją łśniącą głowę,  
I uszy twoje wielkie ucałuję.

Tytanię pieszczącą osła namalował Chagall. Na tym obrazie osioł jest smutny, biały i bardzo czuły. Myślę, że szekspi-

rowska Tytania, która pieści maskarę o osłej głowie, powinna być raczej bliższa groźnym wizjom Boscha i wielkiej grotesce nadrealistów. I że właśnie teatr współczesny, ten teatr współczesny, który przeszedł przez poetykę nadrealizmu, absurdu i brutalnej poezji Geneta, potrafi po raz pierwszy tę scenę pokazać. Wybór malarskiej inspiracji jest tutaj szczególnie ważny. Wśród wszystkich malarzy Goya jest może jedynym, który w swojej fantastyce wszedł może jeszcze dalej niż Szekspir w ciemną zonę zwierzęcego erotyzmu. Myślę o „Caprichos”.

\* \* \*

Noc już dogasa i zbliża się świt. Kochankowie już przeszli przez ciemną zonę zwierzęcej miłości. Tytania budzi się i widzi nad sobą gburę z głową osła. Spędziła z nim tę noc. Ale teraz jest dzień! Już nie pamięta, że go chciała. Już nie nie pamięta. Już nie chce pamiętać.

TYTANIA  
Mój Oberonie, ach, cóż za widziadła!  
Śniłam, że osieł był moim kochankiem.

OBERON  
Oto twój luby.

TYTANIA  
Ach, jak to się stało.  
Ze teraz moim oczom jest on wstrętny.

Rano zawstydzeni są wszyscy: Demetriusz i Hermia, Lizander i Helena. Nawet Spodek. On także nie chce przyznać się do swojego snu.

Mnie się śniło coś takiego, że tego żaden człowiek nie wypowie. (...) Mnie się śniło, że ja byłem — nie ma takiego człowieka, żeby powiedział kim...

W gwałtownych kontrastach miłosnego szaleństwa, które wyzwała noc, i cenzury dnia, która każe o wszystkim zapomnieć. Szekspir wydaje się najbardziej współczesny i prekursorski. Koncept „życie — snem” nie ma tutaj nic w sobie z barokowej mistyki. Noc jest kluczem do dnia.

Myśmy z tej samej materii  
Co mary senne...

Nie tylko Ariel jest abstrakcyjnym Pukiem o smutnej i skupionej twarzy; filozoficzny temat „Snu” powtórzony zostanie w „Burzy”. „Burza” jest niewątpliwie dojrzała. Ale odpowiedzi, które daje Szekspir w „Śnie nocy letniej”, wydają się bardziej jednoznaczne, może nawet wolno powiedzieć: bardziej materialistyczne. I mniej gorzkie.

Wariat i zakochany, i poeta —  
Wszyscy trzej z wyobraźni są utkani.

Szaleństwo trwało całą czerwcową noc. Kochankowie wstydzą się tej nocy i nie chcą o niej mówić, „tak jak się przykrych snów nie przypomina”. Ale ta noc wyzwoliła ich od nich samych. Byli w swoich snach prawdziwi. Wolni od kłamstwa i oporów.

Śnie, który czasem rozpacz kosisz,  
Na chwilę wyzwól mnie od siebie samej.

(Przedruk fragmentów z: Jan Kott — „SZEKSPIR WSPÓŁCZESNY”, Warszawa 1965)







## SEN NOCY LETNIEJ

Komedia „Sen nocy letniej”, jak przypuszczają badacze napisana została przez Szekspira, celem uświetnienia arystokratycznego ślubu. Ślubom i weselom magnatów towarzyszyła zazwyczaj wielodniowa uczta, podczas której odbywały się przedstawienia. „Sen nocy letniej” brzmi jak epitafium — uroczysta pieśń weselna. Jest to jeden z najbardziej poetyckich utworów Szekspira. „Gdy staram się określić czym jest poezja — mówi amerykański poeta Edgar Allan Poe — wspominam Tytanię i Oberona”. Sztuka zdumiewa bogactwem wyobraźni. Odróżniamy w niej z łatwością trzy płaszczyzny: po pierwsze — świat zakochanych młodzieńców i dziewcząt; po drugie — świat wesołych rzemieślników z tkaczem Spodkiem na czele i wreszcie — świat czarów. Mamy w nim i królową wróżek Tytanię (zmienione imię starożymskiej bogini Diany), i króla nocy Oberona i bohatera angielskich ludowych podań, swawolnego chochlika Puka, czyli Robina — Dobrego Druha, i stworzone przez samego już Szekspira czarodziejskie istoty, chochliki, jak: Groszek, Pajęczynka, Cma, Gorczyzka. Poetycka fantazja łączy się tu z humorem: królowa elfów zakochuje się w wiejskim chłopcu z oślą głową — wszechwładna miłość stroi sobie żarty z ludzi.

Ta lekka błyskotliwa sztuka zawiera jednak swój poważny temat: jest nim typowe dla Renesansu wystawianie natury, na której łonie młodzi zakochani, po fantastycznych niepowodzeniach, osiągają szczęście.

(Przedruk fragmentu z: M. Morozow — „SZEKSPIR”, Warszawa 1950)



CGZEMPLARZ <sup>Cena zb 10</sup> BEZPŁATNY

Inspicjent:  
Antoni Ponimasz

Kontrola tekstu:  
Zofia Hruby

## ZESPÓŁ ADMINISTRACYJNY:

Koordynator Pracy Artyst. — mgr KRYSZYNA OKRZESIK  
Główny Księgowy — CHARLOTTA FOLTYN  
Kier. Działu Ogólnego — MARIA SZCZOTKA  
Kier. Admin.-Gospodarczy — MIECZYSLAW KUBASIAK  
Kier. Zaopatrzenia — FRANCISZEK NOWICKI

## ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Główny inżynier — mgr inż. arch.  
JACEK RYBARKIEWICZ  
Kierownik techniczny — mgr MARIAN FISZER  
Kierownik oświetlenia — JOZEF DUDA  
Brygadier sceny — KAROL SOŁTYSIK  
— Władysław Garbiak  
Rekwizytor — WŁADYSŁAW KONICKI  
— Czesław Fołta  
Kier. prac. krawieckiej damsko-męskiej — TADEUSZ MATEJKO  
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja — RYSZARD PALUCH  
Kier. prac. stolarskiej — ELIGIUSZ BEN  
Pracownia ślusarska — RUDOLF BIZOŃ  
Pracownia tapicerska — STANISŁAW FOŁTA  
Pracownia malarsko-butaforska — MIROSLAW HALUK  
— KAZIMIERZ NETER

Organizacja widowni:  
Irena Paluchowa

Kierownik objazdu:  
Alina Stweczyńska  
tel. 284-51 (53)

Następna premiera:  
Panczo Panczew —  
BAJKA O KOŁPAKACH



