teatr lubuski
w Zielonej Górze

William
Shakespeare

SEN NOCY LETNIEJ

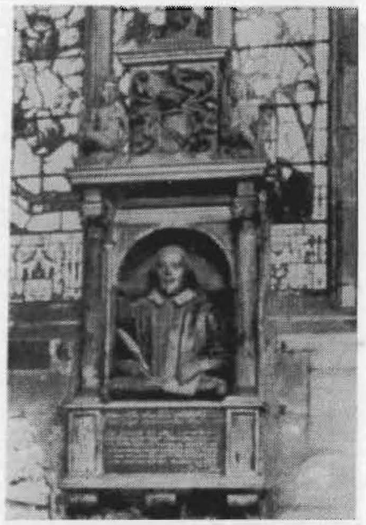
***PUK** do widzów*

Jeśli nasze zwiewne cienie
Budzą twe zniecierpliwienie,
Pomyśl, widzu, żeś spał chwilę,
Żeś te zjawy śnił - i tyle.
Jeśli zaś i do marzenia
Masz niechętne zastrzeżenia,
Jeśli patrzysz niełaskawie
Na te letnie sny na jawie,
Niech to zbytnio cię nie złości:
Poprawimy się w przyszłości.
Ale co ja mówię? Jeśli
Spektakl nasz widzowie znieśli
I z teatralnej sali
Jeszcze nas nie wygwizdali,
To już dobrze. Daję słowo,
Jakem Puk, że ruszę głową
I wymyślę sny ciekawsze,
Takie, które odtąd zawsze
Będą na świat jawy płaski
Rzucać swoje barwne blaski.
To - w przyszłości: lecz w tej chwili
Pocieszcie nas, moi mili,
I, jeśli nie wieczna sława,
Niech nas choć nagrodzą brawa.

William Shakespeare

Dnia 23 kwietnia 1564 w miasteczku Stratford nad Avonem urodził się Wiliam Szekspir (Shakespeare) jako najstarszy z sześciorga dzieci zamożnego kupca i rajcy miejskiego - Johna.
Od siódmego roku życia Szekspir chodził do szkoły początkowej, w której zaznajomił się z łaciną, wstępnymi wiadomościami z greki oraz poznał najważniejsze dzieła klasyków starożytności. Szkoły tej prawdopodobnie nie ukończył. Zżył się bardzo z piękną przyrodą okolic Staratfordu i poznał życie oraz poezję ludu, który później odegrał ważną rolę w jego twórczości.
W latach chłopięcych Szekspir miał również sposobność przyglądania się od czasu do czasu przedstawieniom wędrownego teatru, który na gościnne występy zjeżdżał do Stratfordu.
W r. 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hatheway. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się, zbyt szczęśliwy. Szekspir przebywał wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem.
Około roku 1588 poeta znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego.
W owych czasach istniały w londynie tzw. teatry otwarte i zamknięte. W teatrach otwartych (budowanych na wzór okolonych galeriami dziedzińców w oberżach) przedstawienia odbywaly się po południu. Publiczność tych teatrów stanowił przeważnie londyński lud. Teatry zamknięte (pod dachem), uczęszczane zasadniczo przez arystokrację, grywały w godzinach wieczornych przy świetle świec. Do znanych dramaturgów należeli wtedy Marlowe, autor *Tragicznych dziejów Doktora Fausta,* Tomasz Kyd, autor popularnej *Tragedii hiszpańskiej* i Ben Jonson. W jednej z jego komedii, Każdy w swoim charakterze, wystąpił również Szekspir jako początkujący aktor.
Ówcześni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jako włóczędzy, łączyli się w kompanie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej "Sługami Lorda Szambelana" i grywającej w teatrach otwartych przyłączył się Szekspir.
Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o królu Henryku VI, oraz tragedii o Ryszardzie III. Pisze następnie *Komedię omyłek, Dwóch panów z Werony, Poskromienie złośnicy* i *Stracone zachody miłosne.*
Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southamptona.
Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie a w 1596r. uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo.
W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy Szekspir porzuca chwilowo dramat dla poezji lirycznej, tworząc w latach 1595 - 1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.
W roku 1599 "Kompania Lorda Szambelena" zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy "The Globe" ("Pod kulą ziemską"). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira: *Romeo i Julia, Ryszard II, Sen nocy letniej, Juliusz Cezar* i kilka komedii.
Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę "Kompanię Lorda Szambelana" nadając jej nazwę "King's" Men" ("Sług Królewskich"). W tymże roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor teatru "Globe" w sztuce Ben Jonsona *Sejanus.*
Lata od roku 1601 do 1608 przynoszą kilka tragedii: *Hamlet, Otello, Król Lear i Makbet.*
Ostatnie czterolecie w twórczości Szekspira to ucieczka w świat romantycznych baśni i odzyskanie wiary w człowieka. Wyrazem te-

go jest przede wszystkim *Burza,* a także *Cymbelin* i *Opowieść zimowa.* Około r. 1614 Szekspir opuszcza Londym przenosząc się



na stałe do Stratfordu, gdzie spędził ostatnie dwa lata życia. Zmarł dnia 23 kwietnia 1616 r. W miejscowym kościele parafialnym na grobowcu poety widnieje czerowiersz, podobno napisany przez samego Szekspira:

O przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany,
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,
A klątwa temu, kto kości me ruszy.

Większość utworów ukazała się za życia Szekspira w osobnych, na ogół bardzo niekomplatnych wydaniach. Wydanie zbiorowe ogłoszono w r. 1623 z wierszowaną przedmową Ben Jonsona, oraz portretem autora.

Autorzy przekładów "Snu nocy letniej" na język polski

Ignacy Hołowiński	- (1840)
Stanisław Egbert Koźmian	- (1866)
Leon Ulrich	- (1875)
Konstanty Ildefons Gałczyński	- (1950)
Stanisław Barańczak	- (1992)

Opinie o przekładach Stanisława Barańczaka

Dzięki Barańczakowi Szekspir znów staje się pisarzem, który pomaga rozumieć i nazywać rzeczywistość.
Maria Prussak

Barańczak, czy się komuś to podoba, czy nie, jest oczywistym fenomenem translatorskim. Największą zaletą jego przekładów, oprócz urody języka i umiejętności wsłuchania się w ton, rytm i sens cudzych wierszy, jest fantastyczna czytelność.
Tadeusz Nyczek

Mądrość Szekspira wyrażona w polszczyźnie nadspodziewanie giętkiej i naturalnej, pięknej, zwięzłej i dobitnej - to dzieło Barańczaka i święto poezji polskiej.
Wiktor Woroszylski

Mówi mi się Barańczaka tak, jak się oddycha powietrzem - i to ani mroźnym, ani upalnym. Tylko powietrzem.
Jan Peszek

Sądzę, że język Barańczaka jest językiem Szekspira; tzn. także przekładem tamtego czasu na nasz współczesny bieg dziejów.
Krzysztof Globisz

Taki tłumacz zdarza się raz na sto lat!
Jan Kott

SZEKSPIR A MIŁOŚĆ

(uwagi Jana Kotta)

Filologowie dawno już odkryli diabelskie pochodzenie Puka. Puk był po prostu jedną z nazw diabła; straszono nim kobiety i dzieci na równi z wilkołakiem i inkubem. Autorzy komentarzy do Szekspira dawno również wskazywali na podobieństwo między Pukiem i Arielem, powtórzenia sytuacji, a nawet kwestii. Puk i Ariel zwodzą wędrowców, wyprowadzają ich na bezdroża, stają się błędnymi ognikami na bagnach:

...a nocnych wędrowców
Zwodzisz i szydzisz, gdy się zabłąkają.

Było to zawsze ulubione zajęcie wszystkich ludowych diabłów. (...)

U Szekspira zawsze jest wspaniała nagłość miłości. Fascynacja zjawia się od pierwszego spojrzenia, zaczadzenie od pierwszego zetknięcia się rąk. Miłość spada jak jastrząb, świat się zapadł, kochankowie widzą tylko siebie. Miłość u Szekspira wypełnia całą istotę, jest zachwyceniem i pożądaniem. W *Śnie* z tych miłosnych pasji zostaje tylko nagłość pożądania:

Sen jest najbardziej erotyczną ze wszystkich sztuk Szekspira.[...]

Kochankowie są wymienialni. A może właśnie o to szło? Bo przecież cała akcja 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.

Helena kocha Demetriusza, Demetriusz kocha Hermię, Hermia kocha Lizandra. Potem Lizander 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 najbliżej. Jak w niektórych sztukach Genta nie ma jednoznacznych postaci, są tylko sytuacje. Wszystko staje się ambiwalentne.

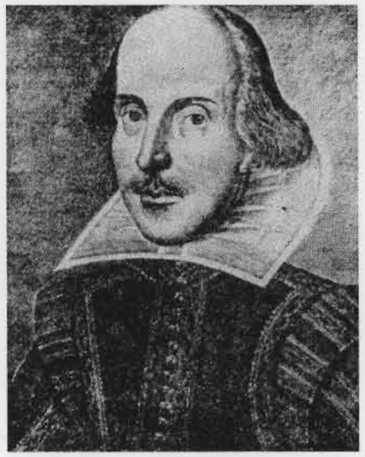
Hermia nie ma racji. Bo naprawdę nie ma Hermii, tak jak nie ma Lizandra. Albo raczej są dwie różne Hermie i dwóch różnych Lizandrów. Hermia, która spała z Lizandrem, i Hermia, z którą Lizander nie chce spać. Lizander, który śpi z Hermią, i Lizander , który ucieka od Hermii. [...]

Metaforyka miłości 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 pierwszej sceny 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 ćmą.

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 petrarkowskeij 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, równolegle prowadzone przez Szekspira w *Śnie*. Przez tę zwierzęcą erotykę Tytania i Spodek przejdą w sensie zupełnie dosłownym, nawet wizualnym.[...]

Warto zresztą bliżej się przyjrzeć całemu bestiarium 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 nucą jej towarzyszki, wydaje się dość przerażająca. Po żmijach o rozdwojonym języku, kolczastych jeżach, padalcach i nietoperzach wymienione zostają z kolei długonogie i trujące pająki, chrząszcze i ślimaki. Taka kołysanka nie zapowiada najprzyjemniejszych snów.

Bestiarium *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 nuconej przed snem dla Tytanii: węże, ślimaki, nietoperze i pająki, należą również do ulubionego bestiarium freudowskiego sennika. W takim właśnie śnie każe Oberon pogrążyć kochanków.[...]

Dwór Tytanii stanowią: Pease-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. Strąk grochu, Pajęczyna, Ćma i Gorczyca zostały we wszystkich polskich przekładach, od Koźmina do Gałczyńskiego, przemianowane i zdrobnione na Groszek, Pajęczynkę, Ciemkę i Gorczyczkę. Zaciążyło tutaj znowu odczytywanie *Snu* wyłącznie jako romantycznej feerii. W teatrze ten orszak Tytanii 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 doborem i znaczeniem tych nazw: strąk grochu i gorczyca, ćma i pajęczyna, aby przekonać się, że należą one do miłosnej apteczki wiedźm i czarownic.[...]

Szekspirowska Tytania, która pieści maszkarę o oślej 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*.[...]

W gwałtownych kontrastach miłosnego szaleństwa, które wyzwala 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.[...]

Temat miłości powróci raz jeszcze w starej tragedii o Pyramie i Tyzbe, odegranej na zakończenie *Snu* przez trupę pana Pigwy. Kochankowie rozdzieleni są murem, nie mogą się dotknąć, widzą się tylko przez szparę. Nigdy nie połączą się z sobą. Na miejsce spotkania przyjdzie głodny lew. Tyzbe ucieknie w popłochu. Pyram odnajdzie jej skrwawioną chustkę i przebije się sztyletem. Tyzbe wróci, odnajdzie trupa Pyrama i przebije się tym samym sztyletem. Świat jest okrutny dla prawdziwych kochanków.

Świat jest szalony i szalona jest miłość. W tym wielkim szaleństwie Natury i Historii chwile szczęścia są krótkie.

Jan Kott: *Szekspir współczesny*

"Sen nocy letniej" po raz pierwszy...

Wracając do poematów i sonetów, związanych z rodziną hrabiego Southampton, warto zanotować, jakim finałem zamknęła się ta znajomość i przyjaźń.

Matka hrabiego Henryka, Maria Southampton, dążyła do tego, aby swego jedynaka, liczącego w roku 1591 lat osiemnaście, ożenić z wnuczką pierwszego ministra królowej, lorda Burghley·a. Wydaje się prawdopodobne, że wpłynęła ona na przyjaciela domu, Shakespeare·a, żeby poparł jej starania w tym kierunku. Rezultatem była literacka sekwencja apelów do młodego hrabiego, wyrażona w sonetach, związanych z tą matrymonialną, niedoszłą do skutku imprezą.

Z powodu fiaska tych starań i apelów do syna hrabina Southampton, odpowiedzialna za olbrzymi majątek rodzinny, narażony na niebezpieczeństwo ze względu na przynależność jej syna do arystokracji katolickiej zdecydowała się w roku 1594 na małżeństwo z dostojnikiem dworu królowej Elżbiety, sir Thomasem Heaneage. Jako protestant i zaufany urzędnik królowej mógł być rzecznikiem i obrońcą Southamptonów.

Uroczystość weselna hrabiny Marii Southampton i baroneta Thomasa Heneage odbyła się prawdopodobnie w starym pałacu Southamptonów, poza murami Londynu. Siedziba rodu hrabiny Marii, gotycki gmach z obszernym dziedzińcem, na który wychodziły wzdłuż każdego piętra galerie i krużganki i który łączył się z rozległym, zalesionym ogrodem pałacowym, nadawał się wyśmienicie do urządzenia tu przedstawienia w dzień ślubu. Pora uroczystości, ustalona na ostatnie dni kwietnia i początek maja, okres tradycyjnego święta ludowego, jak i topografia rezydencji hrabiowskiej poddawały poecie pomysł oprawy reżyserskiej i scenerii widowiska.

Czyż można się dziwić, że Shakespeare, związany przyjaźnią z młodym hrabią, nie zdoławszy namówić na mariaż syna, zapragnął na ślubie matki wystąpić z możliwie fascynującym widowiskiem? Jego dedykacje w poematach, poświęcone hra-

Lady Mary Southampton.

biemu, świadczą dowodnie, jak umiał dostosować się do mody i zwyczajów panujących między poetą a protektorem.

To, co poeci elżbietańscy w wypadku zaślubin swych patronów wyrażali kunsztownym poematem, zatytułowanym epithalamium, czy chóralną pieśnią, przeznaczoną do odśpiewania przed sypialnią nowożeńców, Shakespeare - poeta i dramaturg, znany już jako autor kilku komedii i kronik historycznych - postanowił wyrazić w utworze scenicznym gloryfikującym dostojną parę małżonków.

Szczęśliwy błysk natchnienia, wspomagany lekturą dzieł popularnych w elżbietańskiej Anglii, skierował uwagę poety na Tezeusza i Hipolitę oraz opisy ich zaślubin. Tezeusz, bohaterska postać legend greckich, król Aten, wódz triumfalnej wyprawy przeciw Amazonkom, nadawał się wybornie na centralną postać widowiska weselnego.

Na dworze ateńskim Tezeusza (którego Shakespeare nazwie księciem a nie królem) znajdą się również dwaj Ateńczycy, odtwarzający losy dwojga tragicznych kochanków, Pirama i Tyzbe.

Olśniewająca wyobraźnia pisarza powołała do życia dwór Tezeusza z jego dworzanami i grupą rzemieślników, którzy chcieli odegrać dzieje Pirama i Tyzbe, wyczarowała w pobliżu Aten las i zaludniła go postaciami ze świata fantastycznego, królem Oberonem, jego małżonką Tytanią, rusałkami i elfami.

Oryginalnym wkładem poety było wprowadzenie do orszaku Oberona postaci obrotnego, złośliwego Puka, zwanego przez ludzi Robinem-Dobrym Druhem i powierzenie mu przodującej roli w królestwie czarów.

Uroczystość weselna, na którą Shakespeare przygotowywał *Sen nocy letniej,* odbyła się *2 maja 1594* roku i tę datę uważać możemy za początek niesłychanych triumfów tej komedii, która stworzona pozornie dla uświęcenia jednej uroczystości staje się po dziś dzień okazją do wielkiego komediowego widowiska, ilekroć teatry sięgną po jej czarodziejski wątek, w którym Shakespeare złączył w jedno, odświeżył i nieśmiertelnym urokiem ożywił swoje dziecinne wrażenia.

Jak było do przewidzenia, małżeństwo Mary Southampton z baronetem Thomasem Heneage, będącym już w podeszłym wieku, nie trwało długo.

Stanisław Helsztyński

Wątki, tematy, zapożyczenia

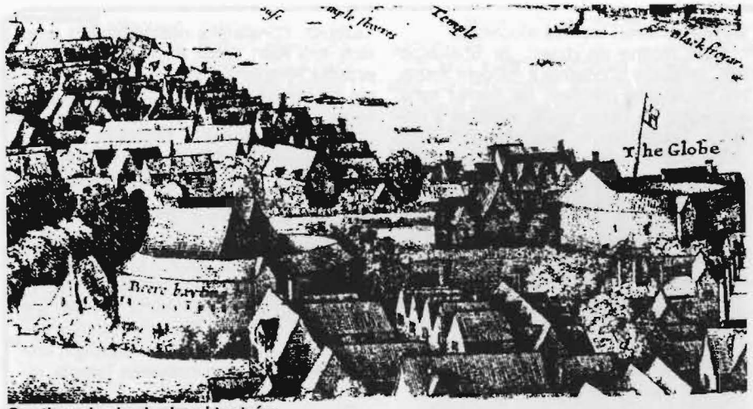
"Sen nocy letniej" po raz pierwszy ukazał się drukiem w roku 1600, ale napisany został przynajmniej dwa lata wcześniej, bowiem komedię tę wymienia, wraz z jedenastoma innymi sztukami pióra Szekspira, Francis Meres w swej, wydanej w 1598 roku, "Palladis Tamia". Prawdopodobnie jednak w czasie, kiedy Meres pisał swą książkę "Sen nocy letniej" znany był publiczności teatralnej już od kilku lat. Kierując się zawartymi w tekście sztuki aluzjami do współczesnych - znanych z innych źródeł - wydarzeń oraz pewnymi jej cechami stylistycznymi, badacze twórczości Szekspira uważają rok 1595 lub 1596 za właściwą datę jej powstania.

Jest rzeczą ogólnie znaną, że Szekspir - nie różniąc się w tym względzie zbytnio od współczesnych mu pisarzy - wykorzystywał różnorodne wątki i tematy zawarte w dziełach innych autorów, a nawet czerpał z nich niekiedy prawie całą fabułę swych sztuk. W przypadku "Snu" trudno wskazać takie źródło. Owszem, można znaleźć kilku autorów, z których Szekspir zapożyczył to i owo, ale dotyczy to spraw marginesowych. Na przykład imiona kochanek Tezeusza - Perigenii, Eglei, Ariadny i Antiopy - wziął zapewne z "Żywotów sławnych mężów" Plutarcha, które zostały przełożone na angielski przez T. Northa w roku 1579. Historię przemiany człowieka w osła mógł zaczerpnąć ze "Złotego osła" Apulejusza (ang. przekład W. Addlingtona z 1566 r.), jak też z "Odkrycia czarów" R. Scota (1584). W każdym razie pewne fragmenty "Snu" zdają się dosłownie przeniesione z obu tych dzieł. Oberon, król leśnych duszków i wróżek, pojawia się w wielu współczesnych Szekspirowi i wcześniejszych źródłach, ale pewne cechy przypisane mu przez autora zdają się sugerować, iż stworzył tę postać pod wpływem lektury "Hugona z Burdeux" (ang. przekład ok. roku 1534). Tytanią natomiast nazywa Owidiusz w "Przemianach" Dianę i Circe; ponieważ wiadomo skądinąd, iż Szekspir zafascynowany był Owidiuszem, a Diana - bogini księżyca i łowów, i Circe - przemieniająca ludzi w zwierzęta, przywodzą na myśl pewne sytuacje związane z postacią Szekspirowskiej królowej wróżek, wolno sądzić, iż zaciągnął on dług u rzymskiego poety. Do wymienionych tu źródeł badacze dorzucają "Opowieści kanterburyjskie" G. Chaucera, w których czytamy o Tezeuszu i Hipolicie, "Dianę" J. Montemayora, "Kalendarz pasterza" E. Spensera oraz "Edypa", "Medeę" i "Hipolita" Seneki, ale są to szczegóły, które interesują tylko szekspirologów.

Polskiemu czytelnikowi wypada natomiast wyjaśnić, iż nadprzyrodzone istoty ze świty Tytanii i Oberona nie zostały wymyślone przez Szekspira, lecz należą do angielskiego folkloru. Autor zmienił wszakże nieco ich naturę, albowiem w sztuce - inaczej niż w opowieściach ludowych - są to wyłącznie dobre duszki, które pozwalają sobie jedynie (jak Puk w scenie z Podszewką) na niewinne żarty i igraszki.

Stwierdza to wyraźnie Oberon, który w drugiej scenie trzeciego aktu, odpowiadając Pukowi rozprawiającemu o duchach potępionych, mówi: "Lecz my do duchów tych nie należymy". W sztuce jest zresztą znacznie więcej odniesień do folkloru. Przede wszystkim sam tytuł przywołuje noc świętojańską ("midsummer night"), z jej wywodzącymi się z czasów pogańskich obrzędami. Młodzi ludzie zwykli tę noc spędzać w lesie, nie na rozmowach bynajmniej, jest to zatem czas idealnie przystający do akcji sztuki. Poza tym postaci Oberona i Tytanii noszą wiele podobieństw do Króla Majowego i Królowej Majowej, uosobiających w obrzędach ludowych budzącą się na nowo po okresie letargu zimowego przyrodę, a będących pozostałościami pogańskiego kultu płodności. Rosa zbierana rankiem pierwszego dnia maja miała - według wierzeń ludowych - magiczne właściwości. Rosą polną mają - na rozkaz Oberona pod koniec aktu piątego - skropić duszki pałac Tezeusza, by zapewnić młodej parze pomyślność. A zatem splatające się wątki tematyczne, czarów i miłości, zakorzenione są w tradycji ludowej.

Stanisław Barańczak



Southwark z budynkami teatrów.

Często stosowanym przez Szekspira chwytem techniki dramatycznej bywa w jego sztukach "teatr w teatrze"; pomysł zaczerpnięty pierwotnie z dramaturgii Tomasza Kyda, poprzednika naszego poety. W *Ugłaskaniu sekutnicy* (1593)wtręt taki pełni funkcję prologu i nie zrósł się organicznie z głównym trzonem utworu. Pierwotnie cała sztuka była pomyślana jako rzecz rozgrywająca się przed oczyma zmistyfikowanego pijanicy, Szlaja. Brak epilogu świadczy, że pomysł ten został w trakcie pisania poniechany.

Inaczej ma się rzecz w *Straconych zachodach miłości* (1594), pisanych bezpośrednio przed *Snem nocy letniej*, również w klimacie zrodzonym przez kontakty Szekspira z kręgiem hrabiego Southamptona. Wstawka w tej komedii, zatytułowana *Dziewięciu bohaterów świata*, zaaranżowana została dla ubawienia gości z dworu francuskiego przez trzech miejscowych świeckich i duchownych pedantów. Ze względu na epizodyczność wstawki przedstawienie samej sztuki nie straciłoby wiele przez opuszczenie tego intermedium.

W *Śnie nocy letniej* natomiast "teatr w teatrze" stał się po raz pierwszy w próbach Szekspira czymś niezbędnym w strukturze komedii. Rzemieślnicy ateńscy nie są tu dodatkiem, lecz jedną z trzech zasadniczych części składowych sztuki. Dwór Tezeusza, świat elfów i historia o Piramie i Tyzbie wiążą się tutaj w organiczny sposób tak, że bez jednej z nich dwie dalsze partie przestałyby funkcjonować jako żywe artystyczne, przekonywające dzieło sztuki scenicznej.

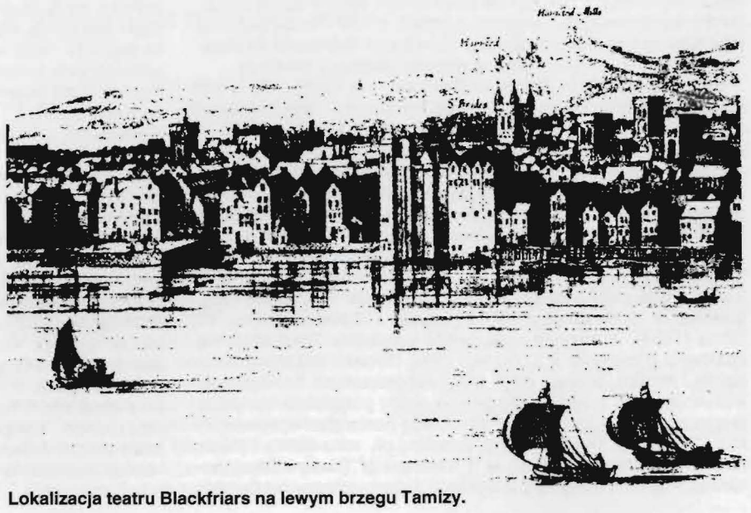
Uważny czytelnik czy widz w teatrze może podziwiać, jak oszczędnie, stopniowo twórca i budowniczy komedii zużywa etapami ten materiał tematowy, żeby po prezentacji w I akcie, po próbie w lesie, po panice, wywołanej przemianą Mikołaja Spodka rozwinąć rzecz w całej pełni dopiero w akcie V, poświęconym prawie w całości przedstawieniu komicznych prostaków, traktowanych z ironią złośliwą przez dworzan, z ironią pobłażliwie dobroduszną przez księcia.

Nie wykazuje aż takiej wagi "teatr w teatrze" w konstrukcji *Hamleta*, owo sławne "Zabójstwo Gonzagi". Pantomima posłużyła tu jako jeden z dalszych środków do zdemaskowania króla Klaudiusza, ale nie jako środek jedyny. Ważną jednak okazała się dla Szekspira przez to, że dała mu okazję do wypowiedzenia głębokich uwag o istocie i celach teatru oraz o metodach sztuki aktorskiej.

Z przeglądu wynika fakt, iż grupa rzemieślników w *Śnie nocy letniej* stanowi najwyższe osiągnięcie Szekspira w zakresie "teatru w teatrze". Zapewne też przykład ten, jak i "Zabójstwo Gonzagi" w *Hamlecie* przyczyniły się w przyszłości do licznych naśladownictw.

W dramaturgii polskiej artystyczny ten środek znalazł wyraz u licznych twórców, m.in. u Fredry w *Panu Jowialskim* (maskarada z Ludmirem jako sułtanem), u Szaniawskiego w *Dwóch teatrach* (wstawki "Matka" i "Powrót").

St. Helsztyński



Lokalizacja teatru Blackfriars na lewym brzegu Tamizy.

Krótko ciągnąca się rzecz o Piramie i jego Tyzbe, tragedia do śmiechu

KLOC jako Prolog

Dostojni państwo, zdziwi was to widowisko,
Lecz dziwcie się spokojnie dalej: prawda sama
Wszystko wyjaśni całkiem jasno. To chłopisko
To Piram, a to - Tyzbe, taka więcej dama.
Ten gość, wapnem i gliną trochę utytłany,
To Ściana podła, którą kochankowie tkliwi
Rozdzieleni, przez szparkę wzmiankowanej Ściany
Będą szeptać po cichu, co niech nas nie dziwi.
Ten znów człowiek, z latarnią, psem i dużym krzakiem,
Zagra Światło Księżyca; bo trzeba tu wiedzieć,
Że przy Świetle Księżyca, i to właśnie takiem,
Młodzi lubili zejść się, siąść na grób i siedzieć.
Ta przeraźliwa bestia zwie się Lwa imieniem,
Którym, znaczy Lwem, Tyzbe, na schadzkę omackiem
Przyszedłszy, tak się zlękła strasznym przerażeniem,
Że uciekła, na szczęście nie padając plackiem.
Gdy zmyka, aż się kurzy, gubi płaszcz, a paszcza
Lwa rwie płaszcz krwawą mordą - masakra po prostu;
Na to zjawia się Piram, widzi zwłoki płaszcza
(A młodzian był wysoki i pięknego wzrostu):
W boleści bierze brzeszczot i, zbrzydzon bezbrzeżnie,
Wpuszcza brzeszczot na przestrzał w brzuch przy żebrze, byle
Nie chybić serca; Tyzbe w cieniu morwy też nie
Zostaje w tyle i się morduje. To tyle.
Resztę Lew, Ściana, Księżyc i kochanków para
W sposób pełen rozmachu zagrać się postara.

KLOC w roli Ściany

W tej smętnej krotochwili stoi napisane,
Że ja, niejaki Jan Kloc, mam przedstawić Ścianę.
A jako taka, mam ja życzenie jedyne,
Byście dostrzegli we mnie dziurkę lub szczelinę.
To przez tę szparkę we mnie, jak już dobrze wiecie,
Młodzi z sobą szeptali w kółko i w sekrecie.
O stąd dotąd mam szparę i ujrzycie, jak
Kochankowie w nią szepczą wte, wewte i wspak.

PODSZEWKA w roli Pirama

O nocy dziwnie czarna, jak kruk z bólu blada,
O nocy, która jesteś, kiedy nie ma dnia!
O nocy, nocy, nocy, biada, biada, biada,
Czyż o mnie dziś zapomnieć ma miła ma? Ha!
A ty, o ściano, ściano, ty, najczulszy murze,
Dzielący naszych rodów grunta - ty mnie ucz,
Ściano niezastąpiona, jak w twej słodkiej dziurze
Zmieścić spojrzenie dwojga rozkochanych ócz.

KLOC w roli Ściany rozchyla palce

Dzięki uprzejma ściano; Jowisz ci poszczęści!
Lecz co widzę? Nie widzę Tyzbe ani w części,
Nie mówiąc o całości. Podła ściano, przez
Którą nie widzę lubej, podłaś ty jak pies!

PISZCZAŁA w roli Tyzbe

O ściano, ileż razy słyszałaś me skargi
Na to, że rozdzielałaś mnie z moim junakiem
Całowała twe tynki wiśnia mojej wargi,
Tynki z wapna, z gdzieniegdzie zaplątanym kłakiem.

FRAMUGA w roli Lwa

Damy, których łagodne serca przerażeniem
Przejmuje mysz, gdy smyrgnie spod stołowej nogi,
Mogą się zatrząść oraz zadrżeć większym drżeniem,
Gdy która Lwa srogiego ryk usłyszy srogi.
Stwierdzam, że między Lwem a mną jest ta różnica:
Jestem stolarz Framuga, a nie lew czy lwica.
Bo gdybym tu się zmienił w prawdziwego lwa,
Straciłbym zaraz życie nie raz i nie dwa.

KLOC w roli Światła Księżyca

Latarnia ta przedstawiać ma dwurogi księżyc;
Ja jestem tym człowiekiem, co go na nim widać -

PODSZEWKA w roli Pirama

Słodki Księżycu, dzięki za twój blask słoneczny,
Za to, że złoto błyska w twym ciepłym promieniu,
Że życzliwie się żarząc, żółty, wręcz jajeczny,
Dasz w twarz mej Tyzbe spojrzeć mojemu spojrzeniu.
Lecz cóż to? Ha!
Nieszczęsny ja!
O, zgrozo! O! O, nie!
Wzroku, czyż kpisz?
Mroku, się zniż!
Kaczuszko ma! Mój śnie!
O, krew! kły! ślad!
To lew, zły gad,
Wpadł, zjadł kwiat, zdarł zeń płaszcz:
O, Furie, wy
Zlećcie się, by
Grzmieć, rzeć, żreć, rżnąć, ziać z paszcz!
O dlaczegóż lwom daje lwią postać Natura?
Aby krwiożerczy lew mógł kwiatuszek mój spożyć?
By mógł wyrwać z korzonkiem tę dziewicę, która,
Choć podlewana łzami, już nie może ożyć?
Łzo, mąć mi wzrok!
Miecz wraź mi w bok,
Dłoni ma, wznosząc krzyk!
Śmierć w pierś mi wwierć
I sierdź się, sierdź,
Aż serce zrobi "pik".
Ha, jam już trup,
Grób u mych stóp,
Duszo, gnaj w raj, wzwyż bież!
W skroń łupie dzwon:
Księżycu, won!

PISZCZAŁA w roli Tyzbe

Luby, czyż śpisz?
Cichyś jak mysz!
Jak to? Tyś zimny trup?
Mów do mnie wciąż!
Jak sęp lub wąż,
Już grób rozdziawił dziób.
Te lilie warg,
Różany kark,
Oka zielony groch,
Kaczeńce lic
I nosa szpic -
Grad zdrad i strat starł w proch.
O, Parki trzy,
Stańcie tu przy
Mnie, biorąc w zbladłą dłoń
Nożyc swych spiż,
Głoszący, iż
Nić żyć się strzępi oń.
Lecz precz, łzo, precz!
Tę rzecz niech miecz
Tnie jak gordyjski supeł:

Przebija się pochwą miecza.

Mieczu, krwaw biust!
Słyszcie z mych ust:
Jam martwa, choć niezupeł...

Mocy magicznego kręgu

Rozmowa z prof. Anną Proszkowską, reżyserem

- Czy "Sen nocy letniej" to pierwsza Pani realizacja w Teatrze Lubuskim?
- Nie, poprzedził go "Kubuś Puchatek" Milne'a, który to był rok, 1988 chyba? Ludwik Schiller będzie pamiętał, grał w tym przedstawieniu.

- Premiera odbyła się 21 lutego 1988. W archiwalnych materiałach zachował się ślad, wskazujący na znakomite powodzenie "Kubusia" wśród lubuskich widzów. Do końca sezonu odbyło się ponad 100 przedstawień. Mali widzowie pokochali teatralne wcielenie Puchatka, ale to historia, wracajmy do współczesności. Oprócz reżyserii zajmuje się Pani dydaktyką, jest Pani profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu, więc studenci, zajęcia, wykłady?
- Wykłady z elementarnych zadań aktorskich w planie lalkowym. Zajmuję się także techniką gry lalką - jawajką.

- Prowadzi Pani zajęcia dydaktyczne nie tylko w kraju.
- Od 10 lat współpracuję z teatrem Pandora w Finlandii. W latach 1991-93, będąc na kontrakcie prowadziłam zajęcia w szkole teatralnej w Turku, niedaleko Helsinek. Piętnaście realizacji w teatrze w Vaasa, Turku, Joensuu, a także działalność dydaktyczna - warsztaty.

- To teatr lalkowy?
- Trudno powiedzieć, że lalkowy, to raczej teatr form plastycznych, rodzaj teatru wizualnego, w którym grają nie tylko lalki. Dziś w ogóle nie można już dokonywać takiego kategorycznego podziału: teatr lalek i scena dramatu. Po prostu teatr, a aktorzy używają różnych środków wyrazu. Aktor teatru form plastycznych wypowiada się przede wszystkim poprzez materię, przedmiot, który stanowi jego szczególny środek ekspresji.

- I stwarza dodatkowe możliwości...
- W fińskim teatrze wizualnym zrobiliśmy spektakl-tryptyk "Divina comedia". W jego skład weszła "Ostatnia Wieczerza", którą była rodzajem podróży w głąb siebie, "Arena" ukazująca problem egzystencji człowieka i jego postaw wobec samego siebie, wobec życia, kosmosu. Inna część zatytułowana "Itaka" rozpatrywała te same problemy w aspekcie pierwiastka męskiego i żeńskiego, od strony Odyseusza i Penelopy. "Itaka" była prezentowana w Krakowie i Wrocławiu, grała aktorka z Finlandii Kristiina Hurmerinta, z którą wspólnie zrobiłyśmy także "Damę kameliową" i "Romea i Julię" wg Shakespeare.

- "Dama" zdobyła laur, I miejsce...
- W 1991 roku, w Kairze. Na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Awangardowych. Nie było problemu bariery językowej, bo tekst mówiony ogranicza się do dwóch krótkich zdań wypowiadanych po polsku i po fińsku. Umożliwiło to pokazanie spektaklu w innych krajach, podróże teatralne do Wenezueli, Kolumbii, Egiptu, Taszkientu.

- W "Damie" łączyła Pani aktorstwo i reżyserię?
- Tak, reżyseria była wspólna, co jest zresztą często spotykane przy realizacji przedstawień o tak małej obsadzie. Ponadto - my się doskonale rozumiemy i porozumiewamy, a tego rodzaju spektakl powstaje właściwie podczas prób. Temat sztuki, jej warstwa fabularna, zostały przetransponowane dla potrzeb przedstawienia, pokazania problemów, które chciałyśmy pokazać posługując się muzyką i ruchem, obrazem i nastrojem. Bardzo duża rola w tym przedstawieniu przypadła przedmiotom i kostiumom mającym tu przede wszystkim znaczenie symbolu, a także tworzącym scenografię. Pod koniec przedstawienia zostały one ukrzyżowane.

- Ukrzyżowane? To o czym jest to przedstawienie?
- O miłości.

- A "Sen nocy letniej"?
- "Sen nocy letniej" to też spektakl o miłości. Ta ciągła gonitwa, w ciągu jednej nocy wszystko się miesza i burzy , pary bohaterów zmienią ją swój układ. Świat jest w mocy magicznego kręgu. Jawa, rzeczywistość przywraca go do pierwotnego porządku. Sen jest wprawdzie pełen poezji i urody, ale dla "śniących" go postaci jest koszmarem. Obudzą się z uczuciem ulgi.

- Można to odczytać jako odwołanie do sytuacji współczesnego człowieka, do jego zagubienia w coraz mniej zrozumiałym świecie?
- Adresatem tej realizacji jest przede wszystkim młodzież, przywykła do techniki video-clipu, chcemy więc wprowadzić ją w świat poezji i wielkiej literatury. Mamy nadzieję zainteresować również dorosłego widza. Chodzi nam o kondensację, o przekazanie zawartych w słowach treści i przesłania sztuki, przetransponowanych na wizję, na język obrazu. Chcemy zachować esencję, konkret, odrzucić opisowość poetycką z której młodocianemu widzowi trudno byłoby wyłowić zawiłą fabułę.

- Czy chodzi o to, aby zbliżyć sztuki Szekspira współczesnemu, młodemu widzowi?
- I może nie tylko Szekspira. Może klasykę w ogóle. Realizacja jest bardzo trudna. "Sen nocy letniej" skrócony do 90 minut i rozpisany na 2 aktorki i 3 aktorów zmusza zespół do nieustannej "gimnastyki psychicznej", każdy kreuje po 3-4 postaci. Zachowaliśmy charakterystyczne dla "Snu" trzy poziomy: bogowie, arystokracja i rzemieślnicy. Jedna z aktorek gra również rolę męską, co nie jest zadaniem łatwym.

- Nie jest to pierwsza sztuka Szekspira realizowana przez Panią?
- Nie, w Finlandii był "Romeo i Julia" i "Burza". "Burza" to baśń, podobnie jak "Sen". Została więc zaadresowana do dzieci. Na spektakl przychodziły nawet przedszkolaki. W sztuce grały przede wszystkim stare, drewniane przedmioty, związane z pracą i życiem żeglarzy i rybaków. Miejscem akcji, sceną, było koło sterownicze okrętu.

- Plany na najbliższą przyszłość?
- Współpraca z aktorami Teatru "Cricot". Do Vaasa (Finlandia) przyjeżdżają aktorzy i realizatorzy z Danii, Finlandii i Islandii. Podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Korsholm (Finlandia) planujemy spektakl na zasadzie happeningu w oparciu o "Czekając na Godota" Becketta i "Wizytę starszej pani" Dürrenmatta. Festiwal odbędzie się w czerwcu. Spotkania realizatorów rozpoczynają się już teraz.

- Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała: Anna Tokarska

William Shakespeare

Przekład:
Stanisław Barańczak

OBSADA:

Małgorzata Król - Hipolita, Tytania, Helena
Beata Sobicka - Hermia, Elf, Framuga
Artur Beling - Tezeusz, Demetriusz, Oberon, Podszewka
Ludwik Schiller - Egeusz, Lizander, Puk, Pszczała
Jerzy Lamenta - Kloc

Reżyseria:
Anna Proszkowska

Scenografia:
Grażyna Chrzanowska-Skała

Muzyka:
Waldemar Wróblewski

Asystent reżysera
Artur Beling

Inspicjent, sufler
Dobrosława Trębacz

Przygotowanie muzyczne
Wiktor Sędziński

PREMIERA - LUTY 1995

Rzeczywistość marzenia sennego

We śnie, gdy znika możność kontaktu z rzeczywistością,w sensie działania na nią i jej odczuwania, zaciera się też poczucie własnej cielesności. Człowiek w marzeniu sennym do pewnego stopnia dematerializuje się, choć przeżywa wszystko tak, jak w rzeczywistości i wykonuje różne czynności, to jednak nie jest sprawcą działania, ale tylko obserwuje własne i cudze aktywności. Zdarza się, że może siebie zobaczyć, jak drugą osobę lub przyjmuje postać kilku osób naraz.

W marzeniu sennym nie działa się w formie czynnej, ale biernej. Ze śpiącym dzieją się różne dziwne rzeczy, na które on jednak nie ma wpływu. Utratę możności aktywnego działania odczuwa się niekiedy w sposób bolesny, gdy akcja marzenia sennego wymaga od śniącego ostatecznego zrywu energii. W dramatycznym momencie, w którym ma się rozstrzygnąć akcja rozgrywająca się w treści snu, nie można przyspieszyć kroku, otworzyć drzwi, podnieść ręki, pociągnąć za język spustowy pistoletu itp.

Marzenie senne

Subiektywnym odpowiednikiem najwyższego poziomu integracji aktywności nerwowej w czasie snu jest marzenie senne. W marzeniu sennym w znacznie większym stopniu niż na jawie podstawowe potrzeby związane z zachowaniem życia i zachowaniem gatunku stają się osiowym tematem, wokół którego grupują się w sposób najbardziej fantastyczny, bo uwolnione od nacisku rzeczywistości, świeże i dawne, zapisy pamięciowe. Ból, głód, pragnienie, brak powietrza, potrzeba wyładowania seksualnego silniej niż na jawie modelują kształt przeżyć.

Niemożność działania w czasie snu z jednej strony daje przykre uczucie impotencji - w ostatnim momencie coś uniemożliwia osiągnięcie celu - z drugiej jednak strony uwalnia od przymusu redukcji. Na jawie wszystko to, co jest niepotrzebne, w aktualnej aktywności, zostaje zredukowane - usunięte z pola świadomości, konstrukcja przeżycia staje się zwarta pod naporem rzeczywistości.Spostrzeganie, myślenie, marzenia itd. są uzależnione od aktualnego działania. Uwolnienie od przymusu działania daje im większą swobodę. Obserwując, myśląc, marząc, człowiek redukuje swoje działanie do minimum, nieruchomieje lub wykonuje ruchy automatyczne, nie angażujące jego procesów świadomych. Jeszcze większą swobodę uzyskuje się odcinając przypływ bodźców, człowiek myśląc czy marząc przymyka oczy.

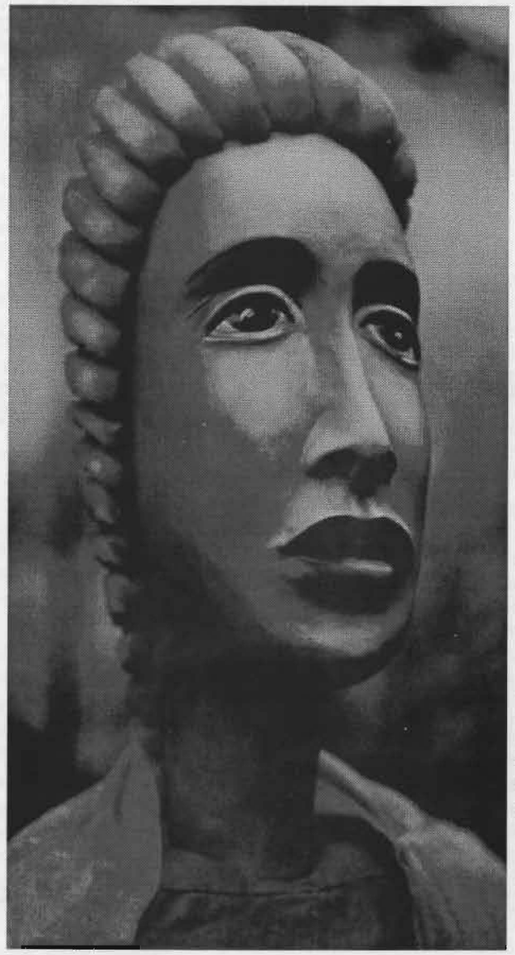
cd na str. 11

KONFLIKTY W ŚNIE

Konflikt między miłością prawdziwą a fałszywą

zostaje rozwiązany w akcie czwartym, pozostałe w piątym. Trudno na podstawie tekstu sztuki orzec, co dla Szekspira jest miłością prawdziwą. Można stwierdzić tylko tyle, że jest to miłość po pierwsze wzajemna, po drugie skłonna do poświeceń. Niektórzy badacze doszukują się tu neoplatońskiego rozróżnienia między miłością niebiańską, a miłością ziemską, czyli między miłością a pożądaniem. Nie sposób negować wpływów filozofii neoplatońskiej na Szekspira (jej echa pobrzmiewają choćby w przemowie Tezeusza na początku piątego aktu), lecz równie bezzasadne jest traktowanie go jako jej eksponenta.

Wystarczy zauważyć, że gdyby autor istotnie podzielał poglądy neoplatoników, to jeden i ten sam środek (tu: sok "śpiącego serduszka") nie mógłby wedle niego wzbudzić dwu tak odmiennych rodzajów miłości.



Konflikt między miłością a rozsądkiem

jest w pewnym sensie związany z konfliktem poprzednim. Otóż jeśli miłość może się zrealizować tylko wtedy, kiedy jest wzajemna, to rozsądek nakazywałby kochać tylko tę osobę, która odpłaca miłością. Ba, sęk w tym, że miłość i rozsądek najczęściej nie idą w parze. W sztuce konflikt ten zostaje rozwiązany przez Oberona dzięki użyciu magicznego środka. A w życiu? Na to poeta bezpośredniej odpowiedzi nie daje.

Konflikt między obowiązkiem a miłością

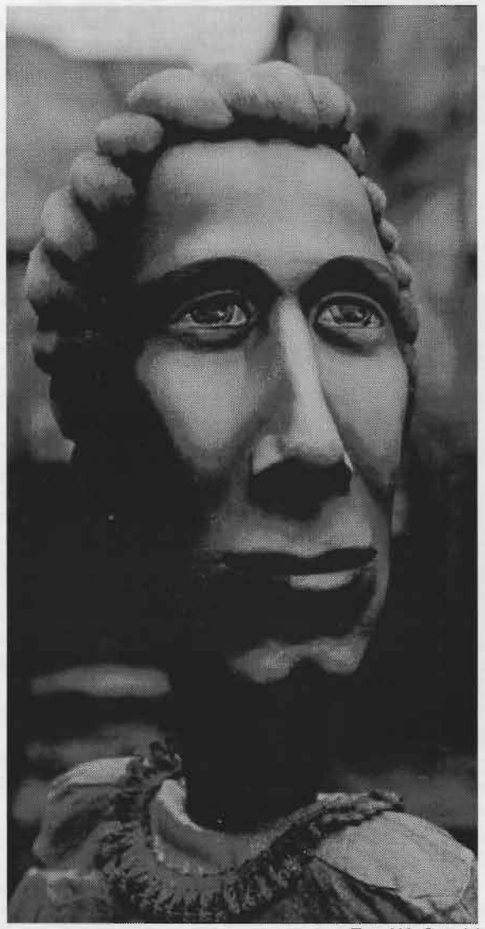
zbliża się do szczęśliwego zakończenia właściwie w chwili, gdy Demetriusz wyrzeka się Hermii, jednak formalnie rozwiązuje go Tezeusz. Należy zauważyć, iż konflikt ten ma w sobie zarodek tragedii. Jak mogła się zakończyć ucieczka Hermii i Lizandra ukazuje odegrana - choć nieudolnie, ale jest to element komizmu sztuki - przez rzemieślniczą trupę historia Pirama i Tyzbe. Jest charakterystyczne dla metody Szekspira, iż jego komedie sugerują często alternatywy, bynajmniej nie wesoły, koniec, podkreślając w ten sposób umowny (tzn. akceptowany zarówno przez autora, jak też odbiorców) charakter tego gatunku dramatycznego i sztuki w ogóle.

Fot. W. Szmidt

NOCY LETNIEJ

Konflikt między wyobraźnią a rzeczywistością, w szerszym ujęciu: między pozorem (Złudzeniem) a rzeczywistością,

był problemem, który nie dawał Szekspirowi spokoju. Rozważania na ten temat znajdujemy w większości jego dzieł, poematów i sonetów nie wyłączając. Ujmując rzecz w skrócie i nieuchronnie trywializując, można rzec, iż według niego branie pozorów za rzeczywistość, jest tu w równej mierze wynikiem wybujałej wyobraźni, co nadmiernego zaufania do rozsądku i chłodnego spojrzenia i prowadzi do nieporozumień (w innych utworach Szekspir idzie znacznie dalej i uważa to za przyczynę nieszczęść i tragedii). Tezeusz, mówiąc iż: "Kochanek [...] widzi piękną Helenę w obdartej Cygance", ma rację, ale uważając, że przygody czworga kochanków w lesie były wytworem ich wyobraźni, myli się.



Fot. W. Szmidt

Również ten konflikt zostaje rozwiązany w akcie piątym, jeśli za rozwiązanie można uznać dialog między Tezeuszem i Hipolitą, którego fragmentem jest cytowane tu zdanie, i późniejsze uwagi na temat wystawienia "Pirama i Tyzbe".

Warto dodać, iż dialog ten jest w istocie komentarzem nie do relacji kochanków, ale do tekstu sztuki. Żadne z czworga ludzi nie widziało Puka, a zatem nie mogło opowiadać "niestworzonych baśni". Tezeusz wie więcej o tym, co się zdarzyło, niż pozwalają mu na to zasady akcji. Tym samym zostaje umieszczony niejako poza sztuką, wśród widzów, i przemawia w ich, a nie autora, imieniu.Na jego zarzuty Hipolita odpowiada, że historia ta, choć dziwna, nie jest nic nie znaczącym tworem wyobraźni, ale - przeciwnie - kryje się w niej głęboki sens. Pikanterii temu dialogowi dodaje fakt, że zarówno Tezeusz, jak i Hipolita są postaciami z antycznej baśni. Kwestionując w imię rozumu dzieło wyobraźni poety, Tezeusz kwestionuje swe własne istnienie. Trudno o lepszą metodę obrony przed ewentualnymi zarzutami krytyków.

Epilog, wygłaszany przez Puka, nawiązuje do wypowiedzi Tezeusza. Jeżeli sztuka nie podobała się, możemy uznać, iż wszystko, co widzieliśmy, było snem i nie ma znaczenia. Ale takiego zadania był przecież Tezeusz - czyżby to, w czym uczestniczyliśmy, śniło nam się tylko? Tak oto rozsądek nakazuje nam nie zbywać dzieła wyobraźni wzruszeniem ramion.

Stanisław Barańczak

cd ze str. 10

większą swobodę uzyskuje się odcinając przypływ bodźców, człowiek myśląc czy marząc przymyka oczy.

Tego rodzaju sytuacja istnieje w trakcie snu; w jego części centralnej uzyskuje się jakby większy luz, struktury czynnościowe mogą się swobodniej tworzyć, nie znajdują się bowiem pod redukującą presją wymiany ze światem otaczającym. Dlatego w marzeniu sennym obserwuje się wiele obrazów o charakterze artystycznym, niezwykłych połączeń, które by nigdy nie powstały na jawie. Za słabo jeszcze znana jest tematyka i geneza marzeń sennych, by odpowiedzieć na pytanie, czy i jakie istnieją reguły formowania się obrazów marzenia sennego.

Ceną, którą płaci się za swobodę konstrukcji marzeń sennych, jest utrata władzy nad nimi i zwiększenie przepuszczalności granicy między światem własnym a otaczającym. W marzeniu na jawie dochodzi się do szczytu władzy nad swymi konstrukcjami myślowymi, by utracić ją całkowicie w marzeniu sennym. Tak jakby pewna presja rzeczywistości, która istnieje w marzeniu na jawie, była konieczna do utrzymania władzy. W marzeniu sennym zanika wymiana sygnałów ze światem otaczającym, a tym samym presja rzeczywistości, ale za wolność od nacisku świata otaczającego płaci się oddaniem się w niewolę własnych tworów wyobraźni. Traci się nad nimi władzę, jest się od nich uzależnionym.

We śnie znika też normalna granica między światem własnym a otaczającym. Własne konstrukcje przenikają na zewnątrz, dzięki czemu nabierają cech rzeczywistości. We śnie żyje się w świecie stworzonym przez samego siebie, choć nie ma się zupełnie poczucia jego tworzenia, a tym samym poczucia własności. W odczuciu śniącego świat marzenia sennego jest światem rzeczywistym, ale nie własnym.

Czasem nawet silnie przeżywa się jego obcość. Poczucie rzeczywistości i poczucie własności stoją do siebie w odwrotnym stosunku, jeśli weźmie się poczucie władzy za ich punkt odniesienia. Ze wzrostem poczucia władzy rośnie poczucie własności, a maleje poczucie rzeczywistości. Moje jest to, nad czym mam władzę, czym mogę kierować, a rzeczywiste to, co stawia mi opór, nad czym władzy nie mam, o władzę tę walczę. Świat zewnętrzny jest realny, a świat własny marzeń, myśli, planów, uczuć - w porównaniu z nim - nierealny. O władzę nad pierwszym się walczy, a nad drugim władzę się posiada.

Antoni Kępiński

Sądy o Śnie nocy letniej

Dzisiaj skończył się czas, przez który ślubowałem był wystrzegać się trunków i teatrów. Postanowiłem więc zażyć swobody i poszliśmy do Królewskiego Teatru, gdzie oglądałem *Sen nocy letniej*, rzecz, której nigdy przedtem nie widziałem i nigdy więcej nie zobaczę, gdyż to jest najbardziej niesmaczna i niedorzeczna sztuka, jaką kiedykolwiek zdarzyło mi się w życiu oglądać".

Samuel Pepys: *Dziennik*. 1662.

Jest rzeczą zadziwiającą, że nie tylko cudzoziemcy, lecz i niektórzy nasi angielscy krytycy uważają Szekspira za poetę niesamowitego i posępnego, opiewającego gorgony, hydry i maszkary chimer. Tymczasem w subtelności swej przerasta on wszystkich innych dramatopisarzy... Jego brawura i żawiołowość w radości nie mają granic. W *Śnie nocy letniej* - tego możemy być pewni - mieści się więcej czaru i piękności w opisach niż w całej poezji francuskiej razem wziętej. Pieśni elfów i zachwyty ich królowej upajają nas słodyczą i ciszą. Czytać komedię tę to tyle co błądzić w świetle księżyca pośród gajów i wdychać aromat kwiatów."

Wiliam Hazlitt: *Postacie w dramatach Szekspira*. 1817.
Tłum. S. Helsztyński.

S*en nocy letniej* jest dziwną i piękną przędzą, utkaną w wyobraźni młodocianego poety. Co w sztuce tej jest może najbardziej godnego uwagi, to harmonijne zespolenie tak zupełnie odmiennych jego części składowych. Zda się, jakby nici jedwabnego przepychu splotły się w tej tkaninie z nićmi domowego zgrzebła, a obie ponadto ze ściegami zroszonego babiego lata i włóknami uwitymi z promieni księżyca. (...)
Jako dwie skrajności - tu wytworna delikatność i wyszukany wykwint, tam gburstwo i prostactwo - stoją naprzeciw rzesza elfów i zastęp rzemieślników ateńskich. Świat snu poety mieści oboje: Tytanię i Spodka tkacza, oraz umie połączyć ich z sobą w groteskowy sposób. Nigdy takiej poezji o elfach nie było w literaturze angielskiej przed Szekspirem. Malutcy krasnoludkowie, wobec których pierwiosnek jest wysoki wzrostem, dla których trzecia część minuty jest ważnym odcinkiem czasu, wykazują miniaturową, pełną czaru doskonałość. Rozkoszują się wszystkim, co piękne i urocze, toczą wojnę ze wszystkim, co pełza i fruwa, o ile nie postępuje właściwie: życie ich jest pełne subtelnej radości i delikatnej pustoty. Puk, błazen chochlikowatego królestwa, różni się od reszty: to łatwy do rozpoznania "chochlik-hultaj", szorstki "mały skrzat o twarzy jelonka, o łepetynie kudłatej", istny włochaty kucyk pośród otaczających go postaci o uroczych kształtach i skrzydłach z przędzy babiego lata".

Edward Dowden: Shakespeare Primer.
(*"Wprowadzenie do Szekspira"*) 1877.
Tłum. S. Helszytński.

Nie wyczuwa się tu żadnego patosu. Jeszcze huragan namiętności nie szaleje w tym dziele Szekspira. To jedynie romantyczny i fantastyczny aspekt miłości wchodzi w grę, jej magia, co opromienia przedmiot miłości, żywioł, co odurza, zaślepia i rozczarowuje w miłości, i wynikające stąd niekonsekwencje i zmiany. Człowiek jest z natury istotą niestałą, wiedzioną na manowce przez swe instynkty i marzenia, stale pada ofiarą pokus własnych i cudzych. Stąd prezentowane w sztuce postacie wydają się ciągle, a szczególnie w sprawach miłości istotami pozbawionymi rozsądku. Kochankowie ścigają się lub stronią od siebie, kochają się, to znowu nie kochają; pary przyciągają się i na przemian odpychają; młodzieniec biegnie za dziewczyną, która go nie chce; dziewczyna ucieka od młodzieńca, który ją ubóstwia; pełna aluzyjności ironia poety osiąga swój szczyt i wieloznaczny symbol, kiedy królowa elfów, opętana miłosnym marzeniem, odnajduje swój ideał w prostackim tkaczu z oślą głową.(...)
Fakt, że pary kochanków nie są zindywidualizowane, uchodzi naszej uwadze, bo rekompensowany jest mnogością innych zalet. Nie razi nas także i to, że skoki w uczuciach kochanków są bezzasadne, bo lubczyk Oberona to po prostu przenośnia dla oznaczenia czaru imaginacji w życiu erotycznym.
Tkwi głęboka myśl, ale i satyra w scenach z Tytanią zakochaną bez pamięci w Spodku z oślą głową. Co więcej - w nieustannej zmienności przyciągania się i odpychania kochanków możemy widzieć całą filozofię miłości, potraktowaną komediowo. (...)

Georg Brandes: *William Shakespeare*.
1898. Tłum. S. Helszytński

Urozmaicając próbę w lesie różnymi sposobami tak, żeby jak najmniej z samej treści dramatu już tutaj wyjawić, Shakespeare chowa sobie główne efekty karykaturalne i satyryczne na akt piąty, który z zupełną swobodą w całości przedstawieniu rzemieślniczemu poświęcić może, bo po rozwikłaniu wszelkich węzłów dramatycznych ma on wyłącznie funkcję epilogu. Przedstawienie przed dworem - jak w Hamlecie - poprzedzają teoretyczne rozmowy o poezji i sztuce aktorskiej, o wyobraźni i złudzie. W istocie to najeteryczniejsze z dzieł Shakespeare'a (...) tak zupełnie jest wyniesione nad wszelkie poważne sprawy żywota, że nie ma w nim siły, goryczy, namiętności, głębokości myśli, nie ma prawideł etycznych ani logicznych, jest w najwyższym słowa znaczeniu "sztuką dla sztuki" i w całej pełni "snem", jak je nazwał poeta; jak żaden sen z normalnymi wypadkami życia na jawie, tak i *Sen* Shakespeare'owski z niczym w literaturze porównać i krytycznie zestawić się nie da; jak sen ciało po uciążliwościach dnia, tak to dzieło duszę wśród szarzyzny bytu powszedniego zawsze ożywiać i odmładzać będzie".

Przedmowa R. Dyboskiego do *Snu nocy letniej* w książce:
William Shakespeare: *Dzieła dramatyczne*. 1911.

Ośla głowa i ośle uszy Spodka ze *Snu nocy letniej* mogą nas zmylić, naprowadzić na fałszywy trop. Pozory zdają się świadczyć przeciw zacnym rzemieślnikom ateńskim, wśród których Spodek wodzi rej. Są nieuczeni i naiwni, podejmują się zadań artystycznych, które przerastają ich możliwości. I dlatego w niejednym przedstawieniu *Snu* dźwigają na sobie ciężar smagającego ich komizmu. A wśród niemądrych rzemieślników tkacz Spodek zdaje się dzierżyć palmę pierwszeństwa, jest arcygłupcem wśród głupców.
Rychło opadną nas jednak wątpliwości. Spodek jest przez swoich kolegów uważany za najlepszego odtwórcę roli sentymentalnego kochanka. (...)
Rzemieślnicy Szekspirowscy zapewne nie znają się na literaturze. Ale o "warunkach zewnętrznych" decydują rozsądnie i nie bez racji. Można więc przyjąć, że Spodek to chłopak urodziwy, gorący, pełen temperamentu i zgrabny. Słowem - urodzony kochanek zarówno w teatrze, jak i w życiu. I dlatego nie jest chyba rzeczą trafu, że jemu właśnie przypadnie nie tylko rola Pirama w sztuce granej przed księciem Tezeuszem, ale i funkcja kochanka w widowisku zainscenizowanym przez swawolnego Puka.
Bo *Sen nocy letniej* jest przedziwnym, chyba jedynym w literaturze świata połączeniem, stopieniem w jedną i organiczną całość miłosnej poezji i miłosnego komizmu.

Wojciech Natanson: *Ośle uszy Spodka*.1955.

Z archiwum "TL"

Sen nocy letniej 1981

(...) Krystyna Meissner wydobyła ze "Snu nocy letniej" element egzystencjalny "kobiecej krzywdy", będącej "krzywdą wszystkich kobiet". Natomiast brutalnosc i gwałtowność miłości zostały jakby stonowane. Zwłaszcza sceny między Tytanią a Spodkiem są raczej zabawne, nawet niewinne, zacierają niźli ukazują nieokiełznaną namiętność erotyczną Tytanii. Bardzo dużą rolę odgrywają wprowadzone sceny baletowe, nadające całemu spektaklowi nowoczesną, dynamiczną strukturę. Można je potraktować jako aluzję do tradycji starożytnych igrzysk.
Ciekawie została również skomponowana scenografia. Ryszardowi Strzembale udało się nawiązać przy pomocy prostych elementów do szerszej problematyki. Są to aluzje do teatru greckiego, do demokracji ateńskiej (sceny końcowe), do teatru amatorskiego. Na przykład "las", do którego udają się kochankowie - pełni tu funkcję lasu arkadyjskiego, lasu romantycznego, ale staje się równocześnie niejako współczesnym lunaparkiem, nie pozbawionym lęków społeczno-cywilizacyjnych. Trzeba przyznać, że w całości mamy do czynienia zarówno z bardzo sprawnym warsztatem aktorskim, jak i starannym opracowaniem inscenizacyjnym.
Muzyka - Tomasz Ochalski, została zakomponowana tak, by "wchodząc" niezauważalnie w materię dramatu, nie była li tylko jego ozdobnikiem, ale nadawała zaklęciom, poczynaniom elfów głębszy sens. Muzyka uobecnia demonologiczne uniwersum. W rezultacie otrzymujemy przedstawienie, w którym chodzi o ukazanie świata jako wielkiej złożoności, niejednorodności i zależności wzajemnej wszystkich jego elementów. Tym tropem należy iść, aby odczytać jego istotną wartość. Nie chodzi tu również o to, by był to świat grozy, chociaż wybór takiej konwencji byłby możliwy. Mamy do czynienia raczej z uwzniośleniem, przygodą, poetyckością. Jest w końcu "Sen" utworem pogodnym.
Oczywiście obserwator wnikliwy dostrzeże całą jego gwałtowność, przysłoniętą tiulem powabnego kostiumu. Na uwagę zasługują przede wszystkim role kobiece. One to są pierwszoplanowymi bohaterkami. Zostały zarysowane trzy odrębne kreacje kobiecych wnętrz; miłość czysta pojmowana równocześnie jako przywiązanie (Ilona Dynerman), miłość przewrotna, nieszczęśliwa (Grażyna Jednorowicz), miłość namiętna, zmysłowa (Magdalena Kuta). Patrząc na całość obsady nie trudno oprzeć się wrażeniu, że kto wie, być może z tego zespołu wyjdą ludzie o szerokich horyzontach twórczych.(...)

"Nadodrze" nr 10/1981

LUBUSKI TEATR
IMIENIA
LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE
65-012 ZIELONA GÓRA, ALEJA NIEPODLEGŁOŚCI 2/5

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY KRYSTYNA MEISSNER
KIEROWNIK LITERACKI EWA MOROŃ

TELEFONY CENTRALI: 720-56 do 720-60; DYREKCJA I SEKRETARIAT: 711-17

WILIAM SZEKSPIR
SEN NOCY LETNIEJ
(A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)
PRZEKŁAD
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI
TEKSTY PRZEDSTAWIENIA RZEMIEŚLNIKÓW W PRZEKŁADZIE KAJETANA KOŹMIANA

Obsada:

TEZEUSZ, książę Aten i OBERON	—	WOJCIECH BORSUCKI, PIOTR CHUDZIŃSKI
HIPOLITA, królowa Amazonek i TYTANIA	—	MAGDALENA KUTA, DANUTA OHEROW
EGEUSZ, ojciec Hermii	—	ROMAN TALARCZYK
FILOSTRATES, mistrz zabaw i ceremonii u Tezeusza i PUK	—	ANTONI OSTROUCH
LIZANDER — zakochani	—	MAREK KOZAK, JACEK OPOLSKI
DEMETRIUSZ — zakochani	—	STANISŁAW ŚWIDER (adept)
HERMIA — zakochani	—	ILONA DYNERMAN, MARIA TUBIS
HELENA — zakochani	—	GRAŻYNA JEDNOROWICZ (adeptka)
PIGWA, cieśla, PROLOG i KSIĘŻYC	—	ZDZISŁAW GRUDZIEŃ
SPÓJ, stolarz i LEW	—	WACŁAW WELSKI, JÓZEF MICHALCEWICZ
SPODEK, tkacz i PIRAM	—	KRZYSZTOF KRUPIŃSKI, MACIEJ BUTLER
DUDA, miechownik i TYZBE	—	WOJCIECH STAWUJAK
RYJ, kotlarz i ŚCIANA	—	NIKO NIAKAS
Damy dworu Hipolity i Rusałki	—	KRYSTYNA KUZIEMSKA (adeptka), HANNA SLĄZAK (adeptka)
oraz dworacy Tezeusza i Elfy	—	LUDWIK SCHILLER oraz uczniowie I i VII LO

REŻYSERIA: KRYSTYNA MEISSNER
MUZYKA: TOMASZ OCHALSKI
SCENOGRAFIA: RYSZARD STRZEMBAŁA
EFEKTY PIROTECHNICZNE: ZBIGNIEW CICHOCKI
PLASTYKA RUCHU: LESZEK CZARNOTA

ASYSTENT REŻYSERA: WOJCIECH STAWUJAK
INSPICJENT: JÓZEF MICHALCEWICZ ● SUFLER: KRYSTYNA JANKOWSKA
KOREPETYCJE MUZYCZNE: BARBARA IWANICKA-[illegible]

PREMIERA DNIA 19 WRZEŚNIA 1981 ROKU O GODZINIE 19.00 NA DUŻEJ SCENIE

ZASTĘPCA DYREKTORA KAZIMIERZ RODAK
ZASTĘPCA DYREKTORA DS. FINANSOWYCH TADEUSZ KAPUSTKA

KIEROWNIK TECHNICZNY TADEUSZ FIJAŁKOWSKI, Z-CA KIEROWNIKA TECHNICZNEGO TADEUSZ ROGOWSKI, [illegible] SEKRETARZ LITERACKI ANNA BŁASZCZAK

Fot. Czesław Łuniewicz

• **Redakcja programu**
ANDRZEJ BUCK
ANNA TOKARSKA

Zdjęcia na okładce
- Waldemar Szmidt

KRONIKA „TL”

W połowie listopada gościł na naszej scenie teatr Nya Mimensemblen ze Sztokholmu z trzema jednoaktówkami "Akt bez słów" Becketta i Stevena Berkhoffa "Pies" oraz "Aktor". Reżyserami spektakli byli Bengt Andersson i Friederik Sjögren a jedynym wykonawcą - Hannu Böök, od lat współpracujący ze sztokholmską sceną, uczeń Henryka Tomaszewskiego i czołowy aktor Wrocławskiego Teatru Pantomimy z lat 60.

12 listopada odbyła się w Świebodzinie wyjazdowa premiera farsy Michaela Frayna "Czego nie widać" w reżyserii Jana Tomaszewicza. Kostiumy i aranżacja wnętrz - Wiesława Janczewska, dekoracje Arkadiusz Gacparski. W popremierowej recenzji odnotowano: (...) " W wyrównanym aktorsko przedstawieniu podziwiać można całą galerię, by nie rzec menażerię, aktorsko-ludzkich typów (...) Gorąco polecam najnowszą propozycję Teatru Lubuskiego wszystkim tym, którzy na jeden wieczór chcą odetchnąć od sceny polityczno-gospodarczej. Tu przynajmniej jest śmiesznie..."

M. Frayn, "Czego nie widać". Scena zbiorowa.

Fot. W. Szmidt

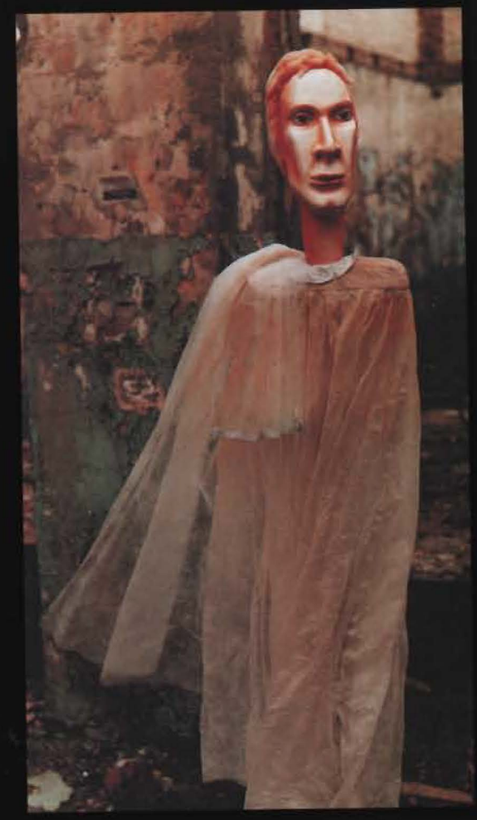
Ostatnia w 1994 roku premiera naszego Teatru miała miejsce w ostatnim dniu roku. Była to "Zemsta" Aleksandra Fredry w reżyserii Waldemara Matuszewskiego i scenografii Ewy Strebejko. Po spektaklu widzowie - goście sylwestrowi powitali Nowy Rok razem z Radiem Zachód. W hallu Teatru wystawiona została skarbonka na zakup tomografu komputerowego dla Szpitala Wojewódzkiego w Zielonej Górze.

Teatr Lubuski w Zielonej Górze wznowił w styczniu "Wiśniowy sad" A. Czechowa w reżyserii Waldemara Matuszewskiego z Barbarą Wrzesińską w roli Raniewskiej, Krzysztofem Gordonem w roli Gajewa i Janem Tomaszewiczem w roli Łopachina. Scenografia - Ewa Strebejko, muzyka - Włodzimierz Korcz. Premiera sztuki odbyła się w listopadzie 1993 r.

18 stycznia w dniu 12 rocznicy śmierci Stanisława Hebanowskiego, kierownika literackiego zielonogórskiego Teatru w latach 1960-1963, Teatr Lubuski zaprosił widzów na otwartą próbę czytaną "Przedziwnego kochanka" Pierre'a Corneille'a. Sztukę tę Stanisław Hebanowski przetłumaczył, a Teatr Lubuski wystawił w roku 1962 - za dyrekcji Marka Okopińskiego. Próba odbyła się w sali im. Stanisława (Stula) Hebanowskiego. Sala otrzymała swe obecne imię w dniu 10. rocznicy - dwa lata temu. Czytano wówczas po raz pierwszy (dla publiczności również) "Antygonę" Sofoklesa, która niemało sukcesów Teatrowi przysporzyła (nagroda za reżyserię i kreację aktorską na II Konkursie Teatrów Ogródkowych w Warszawie).

A. Fredro, "Zemsta", Janusz Młyński (Papkin), Tomasz Karasiński (Cześnik).

Fot. W. Szmidt

31 stycznia wyjazdowa próba otwarta "Przedziwnego kochanka" odbyła się w Domu Kultury w Żarach. Tym razem wzbogacono ją o elementy scenograficzne.

30 stycznia - jubileusz i rekord - 150 przedstawienie "Kopciuszka" Jana Brzechwy w reżyserii Ewy Marcinkówny, scenografii Niny Handzel i Piotra Piotrowskiego. Choreografię spektaklu przygotował Jacek Tomasik a muzykę napisał Antoni Mleczko. "Spektakl lekki i dowcipny dzięki kabaretowo-estradowemu ujęciu. Dowcipne są nawet kostiumy wkładane i zmieniane przez aktorów w sposób niemal błyskawiczny. Stroje - lalki bawią mimo swej obszerności..." napisał recenzent po premierze "Kopciuszka", w kwietniu 1992 roku.