William Shakespeare

Sen nocy letniej

TEATR DRAMATYCZNY W ELBLĄGU

Dyrektor — kierownik artystyczny: JACEK GRUCA

Zastępca dyrektora: JERZY BANCERZ

Kierownik literacki: **Stanisław Franczak**

Kierownik muzyczny: **Małgorzata Latosińska**

Sekretarz literacki: **Ewa Sobolewska-Jankowska**

Teatr Dramatyczny w Elblągu

WILLIAM SHAKESPEARE

Sen nocy letniej

(A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)

Przekład: Konstanty Ildefons Gałczyński

Reżyseria:

KRYSTYNA MEISSNER

Scenografia:

RYSZARD STRZEMBAŁA

Muzyka:

TOMASZ OCHALSKI

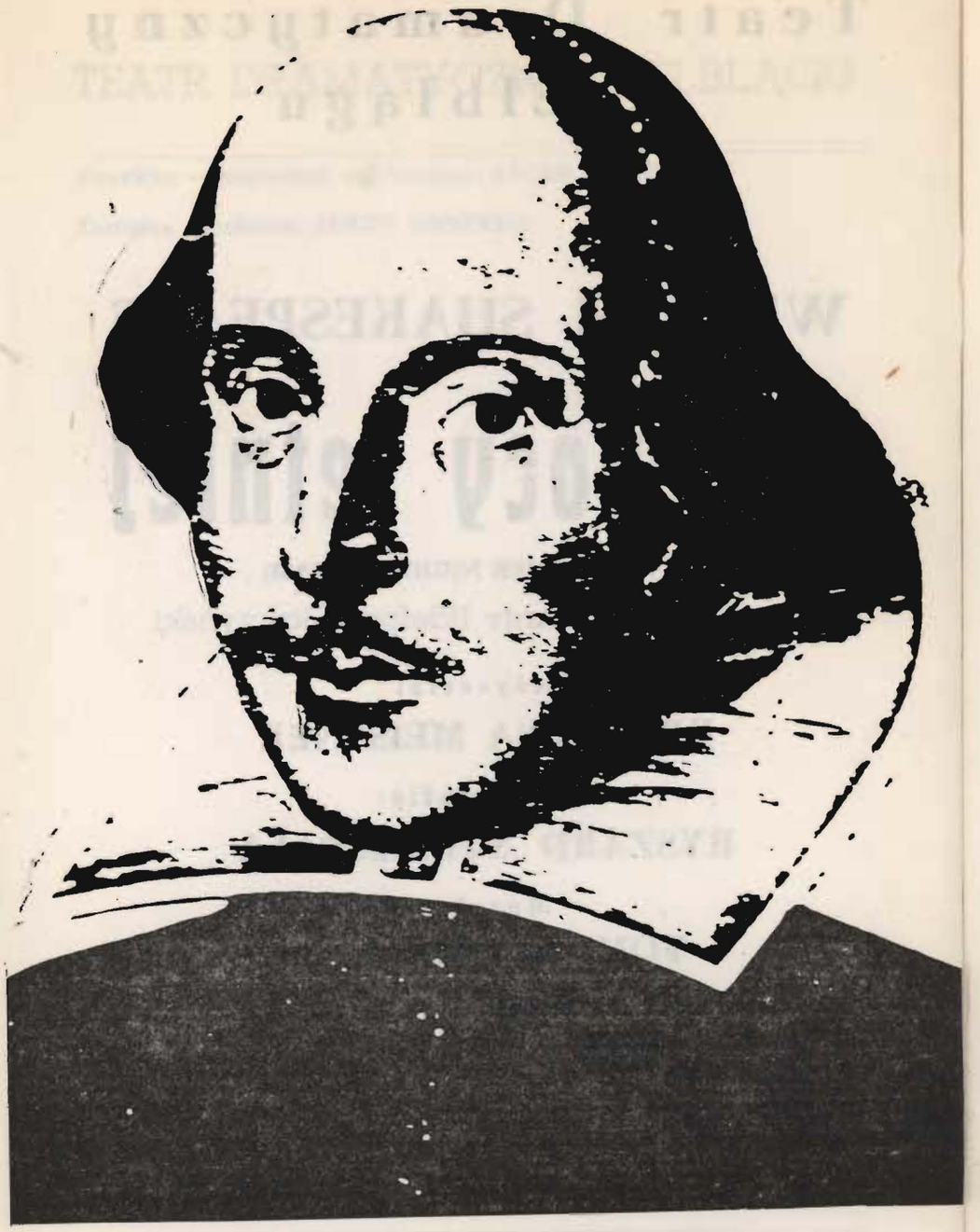
Plastyka ruchu:

LESZEK CZARNOTA

Asystent reżysera:

JACEK OPOLSKI

Premiera: 12 lipca 1979 roku



WILLIAM SHAKESPEARE

(1564-1616)

William Szekspir

Należałoby zacząć od sprawy, która wciąż umyka wielu badaczom literatury: Szekspir był młody. Właściwie nigdy nie był starym. Zarzucił pisanie w wieku lat czterdziestu ośmiu i miał zaledwie pięćdziesiąt dwa w chwili śmierci. Dla większości ludzi jest on jednak ciągle Wielkim Starcem w literaturze, a to zapewne z powodu podstarzałej podobizny na stratfordzkim nagrobku. Zawinili znawcy Szekspira, od Coleridge'a począwszy, którzy zajmowali się głównie tragediami i sztukami z późnego okresu twórczości (jak „Burza"), a stosunkowo mniej uwagi poświęcili komediom i kronikom. Stąd też nasze spojrzenie na Szekspira, jest spojrzeniem jak gdyby przez odwrotną stronę biograficznej lunety. Wyobrażamy go sobie na ogół jako poważnego, tragicznego poetę, zajmującego się sprawami uniwersalnymi, zmagającego się ze złem i krzywdą, który po przejściu przez katharsis cierpienia, osiąga w końcu równowagę duchową. Ten wizerunek byłby odpowiedniejszy dla Goethego. To Goethe patrzył na świat z filozoficznym spokojem mędrca. Szekspir natomiast, jestem o tym przekonany, nigdy, w żadnym okresie życia nie był podobny nawet w przybliżeniu do takiego wizerunku.

Szekspir tragiczny, jak się okaże, był Szekspirem cierpiącym. Ukojenie w „Burzy" było raczej uspokojeniem płynącym ze spełnienia, niż czymś wyniosłym czy też uroczystym. Szekspir bliższy jest Dostojewskiemu niż Goethemu. Przypuszczalnie był kimś w rodzaju Keatsa; ale przechodząc swoją krzyżową drogę, był jednak od Keatsa i większy i szczęśliwszy. Tę samą drogę przebył później Dostojewski, idąc samotnie wśród współczesnych, właśnie tak jak Szekspir. Jednak i Keats, i Dostojewski byli już tylko spadkobiercami tego zmagania się z ogólnoludzką sprawą, jakie widoczne jest nawet w pierwszym okresie twórczości Szekspira, w tym także i w komediach — utworach nie mających sobie równych w światowej literaturze służącej ku rozbawieniu serc.

Za króla Jakuba, Szekspir przedstawia się nam poważniej niż Szekspir elżbietański. Ale zarówno pierwszy, jak i drugi okres jego twórczości należy traktować z taką samą powagą, to znaczy, że komedie nie powinny być uważane za margines jego dzieła. Są

one nieśmiertelne przez swą wspaniałą żywotność, i ta żywotność dowodzi niekłamanej satysfakcji jakiej doznawał Szekspir w czasie ich tworzenia.

Szekspir pisał dla przyjemności. „Poeta — a powiedział to nie byle kto, lecz właśnie Wordswarth — pisze tylko pod przymusem, a mianowicie, pod przymusem dawania przyjemności swoim czytelnikom". Jednak Szekspir przede wszystkim i zawsze — pisał dla przyjemności własnej.

Dramat elżbietański był zjawiskiem społecznym, pełniącym wiele funkcji, przejętych teraz przez bardziej wyspecjalizowane instytucje. Był jak współczesna gazeta, zbierał i rozpowszechniał codzienne plotki Londynu. Był dosłownie aktualny. Dziś Sidney Lee i jego następcy stwierdzają, że Szekspir wyróżniał się spośród swych towarzyszy po piórze tym, że nie wprowadzał do swoich utworów wydarzeń dnia bierzącego. Twierdzenie takie jest równie przesadne, jak ekstrawagancka teza F. G. Fleay'a, który zdaje się w sztukach Szekspira znajdować niewiele ponad aktualności właśnie. Mylą się oni, tak w jednym, jak i w drugim wypadku: Hamlet mówi (i na pewno Szekspir przez usta swego bohatera), że funkcją teatru „ongi, jak i dziś, było i jest służyć jako zwierciadło naturze, ukazywać cnocie jej oblicze, nikczemności jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno".[1])

W sztukach Szekspira można odnaleźć intelektualne i społeczne mody tamtych dni, jak dziś w sztukach G. B. Shawa. Nikt nie może zaprzeczyć, że u Szekspira są aluzje do irlandzkiej kampanii hrabiego Essexa w strofach „Henryka V", względnie do królowej Elżbiety w „małym zachodnim kwiatku", o którym mowa w „Śnie nocy letniej", czy też do autentycznej katastrofy statku „Sea Adventure" w pobliżu Bermudów w 1609 roku, która jakoby miała podsunąć pomysł do „Burzy", i tak dalej...

Musimy jednak uważać i nie przyjmować dosłownie tych aluzji, gdyż możemy popełnić błąd, jakiego nie uniknął Fleay. Szekspir był artystą, a nie dziennikarzem, a ponad wszystko był poetą. Rzadko kiedy zbaczał z drogi by dać się ponieść aktualnościom: dostrzegał je mimochodem, z ukosa i aluzyjnie raczej niż dosławnie. I tak czyniąc, po pierwsze unikał kłopotów pisarzy atakujących wprost i po drugie, jego aluzje nie stały się martwymi drzewami wymagającymi wycięcia, gdy sztuka była wystawiana powtórnie, a zdarzenia, których aluzje dotyczyły, zatarły się już w pamięci.

Trzydziestoletni Szekspir był doświadczonym poetą i miał poparcie, o jakie wszyscy poeci w jego wieku zabiegali: jego mecenasi, należący do wpływowych kół dworskich podziwiali go. Dla nich tworzył swe wiersze, dla nich też przede wszystkim pisał swe komedie, wczesne tragedie i kroniki. I choć pisał dla przyjemności, to przecież tak przyjemności własnej, jak i swoich mecenasów. Ich gusta były jego gustami i te wspólne upodobania płynęły z głębokiego wzajemnego porozumienia. Szekspir musiał być fascynującą osobowością w kontaktach osobistych. Był czarujący w rozmowie. Opisuje go syn jednego ze współczesnych mu aktorów: „...przystojny, dobrze zbudowany mężczyzna, wspaniały kompan, zawsze przyjemny i dowcipny". Przystojny poeta z ostrym dowcipem, który jest świetnym kompanem i umie śmiać się z siebie, który potrafi dzielić poetów na lunatyków i zwariowanych kochanków, który potrafi napisać:

„Oko poety natchnione przebiega
Z nieba do ziemi i z ziemi do nieba" [2])

a następnie:

„I gdy poety wizja ucieleśnia
Formy nieznanych rzeczy, jego pióro
Kształty nadaje powietrznym nicościom,
Miejsce właściwe i właściwe miano" [3])

— taki poeta był zapewne jednym z najwspanialszych kompanów, jacy kiedykolwiek zaistnieli.

Co prawda Fuller pisał czterdzieści lat po śmierci Szekspira, że: „...jego geniusz był tylko żartobliwy, skłaniał się ku wesołości", jednak stwierdzenie to jest zbyt powierzchowne.

Człowiek zamknięty w sobie nigdy nie będzie popularny, a z tego co wiemy o Szekspirze, popularnym był niewątpliwie. Choć nie był Tybaltem i gardził panującą podówczas modą na pojedynki, to podobnie jak inni ludzie tego czasu nosił szpadę i potrafił jej dobyć, gdy okoliczności do tego zmuszały. Bujne życie było jego pasją, podobnie jak muzyka. Gdziekolwiek toczyły się ludzkie sprawy, na polowaniu w lesie czy w polu, w czasie śpiewów przy biesiadnym stole, w oberży nad szklanicą słodkiego wina — tam był zawsze obecny.

W 1594 czy może 1595 roku Szekspir zdobył sławę dzięki mistrzowskiemu opanowaniu białego wiersza płynnego i melodyjnego w liryce oraz wspaniałej umiejętności konstruowania komedii. Zaczynał próbować także swych sił w sztukach historycznych. W miarę sondowania w głąb ludzkiego charakteru i dochodzenia do coraz to pełniejszego widzenia życia — nastał dzień, gdy odkrył, że życie i tragedia to jedno.

Spójrzmy na utwory dramatyczne Szekspira od 1601 do 1603 roku jako na całość, a konkluzja będzie, jak sądzę, jednoznaczna: Szekspir był zależny od dominującego w tym czasie nastroju pełnego zniechęcenia i pesymizmu, nastroju, który w końcu doprowadził go niemal do szaleństwa. Jedną ze wskazówek, że nastrój ten był

— odczuwany we krwi i w sercu —

a nie był tylko artystyczną pozą, jest tematyka komedii należących do tego okresu.

Gdy przyjaciele prosili go w 1600 roku o komedię — dał im „Wieczór Trzech Króli"; w 1603 roku „Wszystko dobre co się dobrze kończy", a w następnym roku równie zgryźliwą „Miarkę za miarkę". W komediach tych dominuje nastrój rozczarowania i cynizmu, atmosfera jest niezdrowa i pozbawiona radości, dowcip gorzki, postaci negatywne godne pogardy albo obrzydliwe, a jeśli pozytywne, to mało atrakcyjne. „Miarka za miarkę" jest pisana z tym samym zamysłem, który później przyświecał A. Huxley'owi w „Kontrapunkcie" i innych jego powieściach. Niechęć do sentymentalizmu i romansowości, skrajna determinacja, obnażanie okrucieństwa życia, samoudręczenie, nuda, niezgoda na świat i zdegustowanie naszej współczesnej „literatury negacji", przypominają Szekspira z okresu około 1603 roku.

Te gorzkie komedie są bardzo interesujące jako odbicie usposobienia Szekspira, jednak nie należą one w tym czasie do głównego nurtu jego twórczości. Od 1601 do 1608 roku jest on całkowicie pochłonięty pisaniem tragedii. Droga, którą idzie przez tych osiem lat, może być porównana do górskiego traktu, który biegnąc łagodnie z równiny staje się coraz węższy, aż szczyt wzniesienia zwęzi go do ścieżki podobnej ostrzu brzytwy, skutej lodem, z przepaścią po obu stronach, by za chwilę znowu stać się bezpiecznym i dającym oparcie stopom traktem, w miarę gdy staje się coraz szerszy i łagodnie opada w dolinę.

Pierwsza z tragedii, „Juliusz Cezar", napisana nieco wcześniej, jest tragedią ludzi słabych, a nie złych. W „Hamlecie" siły zła są aktywne i złowrogie, jednak przeważającą nutą jest słabość charakteru. „Otello" — to najwcześniejsze dzieło, w którym zło po raz pierwszy dochodzi w pełni do głosu. Nawet ofiara Jagona, Otello, będący tak bardzo ludzki w swej słabości, nie otrzymuje prawa dzielenia się kompetencjami z niebem w wymierzaniu sprawiedliwości. „Król Lear" wiedzie nas na samo dno przepaści, gdyż groza jest tu spotęgowana grozą, żal — żalem, a wszystko po to, by zbudować największy pomnik ludzkiej nędzy i rozpaczy w literaturze. Jeden zamiar tej niezwykle katastroficznej sztuki był niewątpliwy: utwierdzić w przekonaniu tych, w których przerażenie budzi groza życia i niewypowiedziana głębia ludzkiego okrucieństwa.

Pokazać lustro Naturze!

Jeżeli Natura jest Gorgoną w koronie z wijących się węży, pod której spojrzeniem ludzie zmieniali się w kamienie, to czyż nie mógł poeta pokazujący jej lustro, sam zmienić się w kamień? Szekspir zbliżył się bardzo do szaleństwa Leara. Jak bardzo, możemy zobaczyć w „Tymonie Ateńczyku" — który jak sugeruje Sir Edmund Chambers — musiał być napisany „w stanie psychicznego i prawdopodobnie fizycznego stresu, prowadzącego do załamania". Twierdzenie to jest przesadą, gdyż w „Makbecie", następnej sztuce, choć czujemy jeszcze niesamowitą atmosferę, jednak Szekspir

nie jest już osobiście tak głęboko zaangażowany, gdy raz jeszcze istoty ludzkie — Makbet i jego żona — biorą na siebie prawa kosmicznych sił zła dla dokonania zbrodni.

Człowiek będzie zastanawiał się zawsze nad znaczeniem „Króla Leara", podobnie jak Lear zastanawiał się nad sensem istnienia. Jedynym pewnym przesłaniem jego sztuki jest to, że nic nie jest pewne. Szkspir nie zaproponował innego rozwiązania, ale dał nam coś więcej: stworzył ze swej sztuki lustro, w którym widzimy życie w jego pełnym kształcie, lustro w którym ogniskują się w jednym gorejącym punkcie przerażenie i piękno.

---

[1]) Szekspir W: Hamlet. Tłum. M. Słomczyński. Kraków 1978 (akt III, sc. 2)

[2, 3]) Szekspir W: Sen nocy letniej. Tłum. K. I. Gałczyński. Warszawa 1949 (akt V, sc. 1)

Tekst opracowany na podstawie fragmentów:
The Essential Shakespeare. A Biographical Adventure by J. Dover Wilson. Cambridge 1952

Teatr Szekspira

Ponad trzy i pół wieku dzieli nas od epoki Szekspira, a przez cały ten czas nie przestawał on fascynować teatralnej Europy. Trzy ostatnie stulecia przyniosły ogromne zmiany w teatrze, dramaty Szekspira zawsze jednak miały w nim swoje miejsce, były atrakcyjne, niejednokrotnie stanowiły natchnienie dla awangardowych twórców teatralnych. Wielkie bogactwo tego dzieła dramaturgicznego, jego uniwersalna wymowa, piękno jego języka i różnorodność ludzkich charakterów, wreszcie siła poezji — wszystko to sprawia, że teatr nieprzerwanie z niego czerpie, odnajdując w tych utworach wciąż nowe dla siebie możliwości.

Historia jego europejskiego triumfu zaczyna się od przedstawień wędrownych trup angielskich, grających z wielkim powodzeniem repertuar szekspirowski na kontynencie. Pierwszym komentatorem Szekspira będzie w Europie Voltaire — wprawdzie nastawiony wrogo do tego „dzikiego" dzieła, ale jednocześnie wyraźnie nim zafascynowany („Listy o Anglikach", „Śmierć Cezara"). Niebawem powstaną w Niemczech i we Francji tłumaczenia sztuk szekspirowskich, aż ostatecznie przypieczętuje jego świetność Romantyzm, dla którego będzie on najwyższą poetycką wyrocznią.

Dzisiejsze nasze powroty do Szekspira to nie tylko filologiczne kwestie tekstu i jego interpretacji. Częściej sięgamy do wiedzy o epoce, w której żył i tworzył, aby w jego czasach i ich obyczajach szukać istotnych czynników, które ukształtowały te niezwykłe scenariusze teatralne. Była to epoka pod wieloma względami „rewolucyjna". Czasy panowania Tudorów, to kształtowanie się nowego społeczeństwa angielskiego i nowej, renesansowej kultury. Anglia odrywa się niemal całkowicie od kontynentu. Główną tego przyczyną jest uniezależnienie kościoła od papiestwa — Henryk VIII usankcjonuje ostateczny kształt kościoła narodowego (anglikańskiego). Pociągnie to za sobą znaczne zmiany ekonomiczne i społeczne (związane m.in. z likwidacją dóbr klasztornych i powstaniem tzw. nowej szlachty). Ostatnia z Tudorów — Elżbieta, będzie z powodzeniem kontynuowała drogę swego ojca do praktycznego absolutyzmu. Sprzymierzeńcem jej będzie kwitnące pod jej rządami mieszczaństwo i nowa szlachta. Nie pokona jej nic: ani klątwa papieska, ani wewnętrzne bunty, ani (niezwyciężona do tej pory) hiszpańska Armada.

W kulturze angielskiej dwór Elżbiety odegra rolę zasadniczą. Nowe renesansowe konwencje życia dworskiego (nawiązujące do włoskiego wzoru „Dworzanina") dadzą początek nowemu społecznemu rytuałowi. Cechuje go zwłaszcza silna potrzeba ceremoniału, która wyrazi się między innymi we wspaniałym zewnętrznym wystroju majestatu królewskiego i jego otoczenia. Życie dworskie komponowane jest jak widowisko; o jego atrakcyjność dba nawet specjalny Mistrz Uciech. Uroczyste pochody i przemarsze dla uczczenia monarchini urządzane z wielkim nakładem sił i środków, obliczone są na udział najszerszej publiczności. Tysiące sukien, skąpej skądinąd królowej, bogate stroje jej dworaków — chęć olśnienia poddanych — także mieszczą się w regułach gry dworskiej. G r a przenika wszystkie sfery ówczesnego życia: politykę, życie towarzyskie i publiczne, miłość... Grą jest polityka Tudorów, grą są nigdy nie zrealizowane w postaci małżeństwa zaręczyny Elżbiety, grę prowadzą kolejni faworyci królowej i jej wrogowie, tragiczny koniec będzie miała gra Marii Stuart. Cały świat elżbietański jest właściwie wielkim teatrem, nic więc dziwnego, że teatr staje się istotną częścią rytuału społecznego; imprezą zaspokajającą ludzką potrzebę objaśniania porządku świata, ale jednocześnie pełniącą funkcję gazety, cyrku, towarzyskiego spotkania.

Zjawisko, które nazywamy dziś teatrem elżbietańskim wyrosło częściowo na gruncie starych średniowiecznych misteriów i moralitetów, częściowo jego źródłem były formy karnawału średniowiecznego. Ale, podczas gdy dawny religijny teatr ukazywał dramat duszy ludzkiej stojącej w obliczu Piekła, Czyśćca i Raju, teatr elżbietański wyrażając zasadniczo ten sam dramat, reprezentuje postawę renesansową, która nakazuje mu komentować prawdę religijną poprzez t e n świat, poprzez f a b r i c a m u n d i w całym jego bogactwie.

Mecenat królewski i idący za nim mecenat wielkich panów, przyczynia się do wspaniałego rozkwitu sztuki teatralnej. Powstają liczne teatry prywatne (dworskie) i publiczne. Dzięki rozporządzeniom królowej, w Anglii już w początkach panowania Elżbiety, triumfuje zawodowy aktor. Trupy aktorskie utrzymywane przy dworach przeradzają się w tzw. kompanie dramtyczne. Największy rozgłos zyskują dwa zespoły: ludzie Lorda Admirała i ludzie Lorda Szambelana. W tym ostatnim występuje największa sława aktorska tego czasu — Richard Burbage, członkiem jego jest także Wiliam Szekspir.

Mimo wysokiej protekcji, władze miejskie Londynu niechętnie odnosiły się do publicznych imprez teatralnych, które zakłócały porządek w mieście (np. czeladnicy uciekali od warsztatów, aby oglądać przedstawienia), sprzyjały poza tym szerzeniu się zarazy. Dlatego też pierwsze stałe budynki teatralne, które w Londynie datują się ood 1576 roku, budowane były poza bramami miasta, gdzie nie sięgała jurysdykcja władz miejskich.

Przypuszczalnie Szekspir przebywa w Londynie od 1586 roku. Dokumenty potwierdzają jego występy aktorskie w trupie Lorda Szambelana, w teatrze „The Rose" od 1592 roku. Prawdopodobnie rozpoczął karierę aktorską już wcześniej, znany jest także wówczas jako autor tekstów dla teatru. W 1599 roku ludzie Lorda Szambelana rozpoczynają występy w nowo zbudowanym „The Globe", najsłynniejszym teatrze elżbietańskim. Zanim odtworzymy konstrukcję Globe, zatrzymamy się na chwilę nad konwencjami teatralnymi tej epoki. Najbardziej znamienną cechą będzie widowiskowość, która tak integralnie zrosła się z życiem wszelkiego typu pokazów, będą przede wszystkim maski. Maska, to alegoryczne widowisko (rodzaj żywego obrazu), pokazujące — w bogatych kostiumach i specjalnie zakomponowanej oprawie scenicznej, z towarzyszeniem muzyki, często także efektów „magicznych" — przeważnie treści mitologiczne. Scena dramatyczna dysponuje skromniejszym wystrojem, ale i tu pojawiają się, obok stroju współczesnego, konwencjonalne bogate kostiumy (np. rycerza rzymskiego, czy kostium wschodni). Dekoracji zasadniczo nie ma. Aby określić miejsce akcji, często stosuje się deskę z odpowiednim napisem (np. Las Ardeński) informującym widzów. Taką funkcję dodatkowego objaśnienia, komentarza, pełnił również monolog kierowany do widowni (a także tzw. „uwagi na stronie" czynione w obecności innych osób jakby wbrew logice sytuacji). Gra aktorska polegała w dużej mierze na deklamacji — otwarta estrada nie sprzyjała stwarzaniu pełnej iluzji jakiegoś miejsca i sytuacji, nie mogło być więc dramatycznych pauz. Słowa wypowiadane przez aktora musiały utrzymywać nieprzerwany tok akcji.

Cennym widowiskowo elementem była magia (czary, świat duchów); jako efekt sceniczny traktowano także wszelkie okropności fizyczne (prawdopodobnie pod wpływem lektury Seneki). Tak charakterystyczne i licznie w sztukach Szekspira reprezentowane przebieranki, również podkreślały „teatralność" świata i ludzkich poczynań, a jednocześnie ubarwiały intrygę i bawiły widzów („Kupiec wenecki", „Jak wam się podoba"). Z punktu widzenia naszej epoki wprowadzały też inny efekt: w teatrze elżbietańskim nie było aktorek, role żeńskie grali młodzi chłopcy. Tak więc dziewczyna przebrana za chłopca (jak Rozalinda w „Jak wam się podoba") miała na scenie Globe nieco perwersyjny wdzięk. Realizm tego teatru często współegzystuje z anachronizmem; szczególnie komedia chętnie przebiera dwór w szaty antyczne, choć z zachowania i obyczaju jest to magnacki dwór współczesny autorowi.

Odpowiedzieć na pytanie, jak grano dramaty Szekspira w „The Globe" znaczy przede wszystkim odtworzyć wygląd i konstrukcję tego teatru. Liczni szekspirolodzy podejmowali próby zmierzające do pełnej rekonstrukcji, ale wiele szczegółów wciąż pozostaje tylko domysłami badawczymi. Wiadomo, że „The Globe" zbudowany na terenach za Mostem Londyńskim (poza zasięgiem miejskiej jurysdykcji), był wielką, drewnianą halą, mieszczącą, wedle współczesnego świadectwa, około trzech tysięcy widzów. Zbudowany został

na planie sześcioboku (w zewnętrznym kształcie), w który wpisano koło, jakie tworzyła ściana galerii dla widzów. Wewnątrz tego koła znajdował się kwadrat sceny obejmujący także zaplecze mieszczące garderobę i częściowo graniczący od tyłu z zewnętrzną sześcioboczną ścianą teatru. Prostokąt sceny dochodził do środka dziedzińca, przednia jej krawędź leżała na jego średnicy. Według starej teorii, drewniane teatry epoki elżbietańskiej posiadały pierwowzór w dziedzińcach oberży. Tym tłumaczyłoby się m. in. zastosowanie galerii (charakterystycznych dla architektury zajazdu) oraz użycie słowa „dziedziniec" na określenie miejsca znanego w teatrze jako „orchestra".

Nowsza teoria widzi w kształcie Globe swoistą adaptację teatru witruwiańskiego (dzieło Witruwiusza opisujące teatr rzymski, wznowione w XVI wieku znane było w Anglii). Różnicę w stosunku do klasycznego wzorca stanowi tu wielopoziomowa scena Globe oraz widownia składająca się z umieszczonych jedna nad drugą galerii (w teatrze klasycznym były to wznoszące się stopnie).

Najbardziej interesujące jest wielopoziomowe rozwiązanie sceny. Najnowsze badania w tej dziedzinie (F. Yates: Sztuka pamięci) idąc po śladach mnemoniki renesansowej, przynoszą hipotezę następującą: scena posiadała pięć wejść — trzy na parterze i dwa wychodzące na taras na wyższej kondygnacji. Akcja mogła też rozgrywać się na dwóch scenach wewnętrznej (dolnej i górnej) — po otwarciu dolnych środkowych drzwi i drzwi komnaty umieszczonej na piętrze nad właściwą sceną. Przez całą szerokość tej wyższej kondygnacji przebiegał taras z dwoma wejściami, przechodzący przez komnatę, której frontowa część wystawała nad główną scenę jako wykusz. Scena i taras znajdowały się pod dachem wspartym na dwóch kolumnach, reszta budynku była odkryta. Malowidło na jego wewnętrznej stronie przedstawiało zodiakalne niebiosa, zwano tez dach niebiosiami właśnie. Nad dachem znajdowała się jeszcze jedna kondygnacja wieńcząca scenę. W galeriach po obu stronach sceny były miejsca dla możnych (loże). Wewnątrz teatr obity był malowanym płótnem. Istnieje również domniemanie, że używano na tej scenie dekoracji w rodzaju lekkich, przenośnych parawanów imitujących mury i służących do zmian scenerii w sztukach o szybko zmieniającym się miejscu akcji. Nie stosowano sztucznego oświetlenia, przedstawienia odbywały się w naturalnym świetle.

„The Globe" spłonął całkowicie w 1613 roku. Odbudowano go i działał aż do roku 1642, kiedy to zarządzenie Izby Gmin i Izby Lordów zakazało wszelkich przedstawień i teatry zamknięto. W ten sposób definitywnie zakończył się sławny żywot sceny elżbietańskiej.

Pozostały scenariusze teatralne — dramaturgiczne dzieło Szekspira, dzieło, „którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno".

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

„Sen nocy letniej"

Szekspir nie był psychologiem ani filozofem systematykiem, ale widział pewne problemy czy zagadki i splatał je z tematami swoich sztuk, nie pozbawionymi tym samym wydźwięków czasem alegorycznych.

Jeżeli wedle słów Hamleta sztuka dramatyczna jest zwierciadłem, to w zwierciadło szekspirowskie każde pokolenie może spojrzeć na nowo i nowy w jakiejś mierze zobaczyć obraz — odbicie człowieka: swoje odbicie.

Przemiany dzisiejszego świata, społeczno-polityczne, kulturalne, duchowe wycisnęły piętno na dyspozycjach odbiorczych dzisiejszych ludzi, szczególnie w naszej części świata. Wskażę choćby na dwie główne sprawy: zwiększoną świadomość zła i bardzo zmienioną percepcję sztuki. Świadomość zła, wręcz okrucieństwa, musi w dużej mierze wyrastać z doświadczeń ostatnich kilkudziesięciu lat. Natura ludzka przypomniała pewne najgroźniejsze swoje cechy,

o których wiek dziewiętnasty umiał po trosze zapomnieć. Głębia ludzkiej podłości, stopień oszustwa w grze politycznej, gotowość do znęcania się, a więc te momenty sztuk Szekspira, które mogły się w 1900 roku wydawać elementami równie baśniowymi co okropny niedźwiedź z „Zimowej powieści", stanęły w ludzkiej świdomości z całym realizmem, jako część prawdy o człowieku. Nie można chyba zaprzeczyć, że synowie oświęcimiaków czytają „Króla Lira" inaczej niż poddani Franciszka Józefa.

Zmieniona percepcja sztuki obejmuje zwłaszcza godzenie się z szorstkością i nieładem. Świat trochę „poszufladkowany", który Szekspir zakładał w świadomości swoich współczesnych, obok świadomości stron groźnych, zatarł się. Zastąpił go świat zaskakujący absurdem. Zmieniło się też odpowiednio odczucie piękna. Poezja „gładka" przestała się podobać, stąd to wszystko, co możemy podporządkować barokowi, jest bardziej martwe niż sto lat temu. Stąd konieczność komentowania tych partii lub podkładów myślowych sztuk, które nawiązują do kosmosu i społeczności uładzonych, „przychylnych dla człowieka".

Ciekawa rzecz, że prawdopodobnie zmniejszyła się jednak nieco niecierpliwość wobec baśni, i to baśni czasem alegorycznej. Bogactwo i głębia tych arcydzieł stanowią gwarancję, że można na nie patrzeć od coraz innej strony.

Należy tylko pamiętać, aby refleksjom charakterystycznym dla tamtego wieku, przerzucać, gdzie to możliwe, pomost także do naszych refleksji.

I jeszcze jedno: krytyka, nieraz tak przenikliwa i świetna, nie dość — jak się wydaje — zwróciła uwagę na konsekwencje, jakie miał podstawowy fakt, że Szekspir był aktorem. Fakt ten rzutuje na strukturę sztuk. Nie chodzi przy tym o świadomość technicznych następstw wystawiania utworu na scenie, zmysł sytuacyjny, kunszt dialogu itp., sprawa sięga głębiej, wiąże się bowiem z filozofią gry. Działanie ludzi w świecie jawiło się autorowi „Króla Lira" jako odtwarzanie ról. To, co aktor robi zawodowo, każdy w pewnej mierze robi ze swej natury i z natury świata, w jakim się znalazł. Podkreśliły to w naszych czasach niektóre kierunki psychologiczne: według nich człowiek nakłada na siebie w pewnych układach życiowych odpowiednie maski. Akcentuje wagę działania, mówienia, zachowania w oderwaniu jakby od działającego i mówiącego podmiotu (Sartre), dla którego akty „zewnętrzne" wyczerpują prawie „wnętrze". Zbliżone są pozycje behavioryzmu.

Szereg podobnych spraw wyczuwano dawniej, wyczuwał je może szczególnie człowiek renesansu (np. Montaigne). Szekspir przeżył je — sądzę — bardzo głęboko i wysnuł z nich wiele motywów podstawowych dla swoich struktur dramatycznych.

Bardzo się zmieniamy poprzez stulecia. A przecież gdybyśmy się zmienili całkowicie, jaki sens miałoby wystawianie dziś utworów z czasów Elżbiety I? Wciąż na nowo jednak wystawiamy i dlate-

go musimy o nich wciąż pisać, potwierdzając, nieraz nieświadomie, opinię współczesnych dramaturga, że jest on poetą wszystkich czasów. Świadomie musimy starać się rozróżniać to, co było przeznaczone tylko dla człowieka renesansu, od tego, co jest zrozumiałe dla każdego, w czym Szekspir był elżbietański, a w czym wiecznie żywy.

Przyjmiemy za większością krytyków, że „Sen nocy letniej" został napisany dla uświetnienia jakichś zaślubin w magnackich kręgach. Oprócz tematyki (miłość i małżeństwo) sugeruje to budowa komedii, a zwłaszcza pozycja w niej Tezeusza. Tezeusz, książę Aten, który przygotowuje się do ślubu z Hipolitą, jest postacią najbliższą życia — a przez to, w tym układzie, znajduje się „najdalej od sztuki", pośredniczy między widownią, a tym, co się rozgrywa na scenie. Tezeusz, to bardzo wyraźnie „światło dzienne" w przeciwieństwie do szalonej i zaczarowanej nocy kochanków.

Cudownie dźwięcznym białym wierszem wstępnego dialogu strojny książę i jego świeżo zdobyta, pełna sławy narzeczona rzucają do siebie piłką matefor i porównań, by sobie powiedzieć o nadchodzącym ich święcie. Ale oto stary Egeusz przychodzi ze skargą na własną córkę, która nie chce znać konkurenta popieranego przez ojca, Demetriusza, a tylko miłego jej sercu Lizandra. Tezeusz nie może, jak sądzi, zlekceważyć skargi i z miejsca zaczyna się rozgrywać spór.

„Warto posłuchać", jak płynie retoryka mów oskarżycielskich i obronnych, wielokąt sytuacji scenicznych błyska coraz to nowymi światłami, młoda miłość z desperacką odwagą broni swych praw, nad którymi zawisł cień groźby Tezeuszowej: Hermia, jeśli nie ulegnie ojcu, pójdzie do (zmyślonego) klasztoru Diany. Umiemy docenić sytuacje i konflikty, dziś raczej mniej samą retorykę, zwłaszcza w tej sytuacji, mimo że Szekspir wiele poświęcił jej miejsca. Lizander i Hermia „wyśpiewają" swoją skargę na przeciwny los w poetyckiej stychomytii, na którą nie zdobyłaby się żadna prawdziwa para zakochanych. Jest to „zdobność" komedii elżbietańskiej, od nas bardzo daleka. Na szczęście Lizander ma jednak też jakiś praktyczny pomysł i proponuje ucieczkę.

Kiedy raz znajdziemy się w lesie, komediowa plątanina ludzkich zamysłów będzie się łatwiej rozwijać. Za kochankami pociągnie rywal Lizandra, wzdychający do Hermii Demetriusz, któremu o jej ucieczce doniosła wzgardzona przez niego Helena: a i sama desperacka denuncjantka w trop za Demetriuszem umknęła z Aten.

Jak mogła zabawa tego wieczoru rozwijać się w spojrzeniu twórczym autora?

Zaraz zacznie się obracać krąg nieporozumień wikłający tę czwórkę w przedziwne sytuacje, zaraz zacznie przez ich usta bredzić szaleństwo świata.

Ludzkie upodobania są naprawdę zmienne, taki już jest nasz świat podksiężycowy. Zwłaszcza mężczyzna potrafi, jakże szybko,

zapomnieć o swym zachwycie nad brunetką sprzed miesiąca i obsypać zaklęciami nowo poznaną blondynkę. Jak to pokazać, jak przeskoczyć te tygodnie czy miesiące, w których rzeczywistość wydaje się spokojna, logiczna, „zwykła"? Większość ludzi taką rzeczywistość uważa za jedynie prawdziwą. Poeci i mędrcy wiedzą, że ważniejsze jest spojrzenie „skrótowe" czy „głębinowe". Ludzie „zwykli" nie chcą im uwierzyć. Nie ma jednak innych środków jak poetyckie, by pokazać w skondensowany sposób, a raczej „uzasadnić" tę zmienność w człowieku. Zresztą poezja dramatyczna jest po prostu cała uwita z tej zmienności świata, cała żyje przesuwaniem się chwil, to jest jej dziedzina.

A więc jest to po prostu świat nocy, ten „drugi świat" nie tyle pozbawiony jest wszelkiego bytu, ile niebezpieczny, irracjonalny w zachowaniu i łudzący człowieka. Niech jego potęgom podlega ta czwórka, która się znalazła na kilka godzin w głębiach pogańskiego lasu. Skoro rzecz dzieje się w lesie, niechże będzie to noc sobótkowa, noc czarów miłosnych. Bez liku będzie w niej złud, omamień, nagłych podnieceń i zawodów. Kiedyż szaleństwo zdobędzie większe prawa? Szczytowa i najkrótsza noc lata będzie nadawać zawrotne tempo. A dla maksymalnej swobody wydarzenia przeżyte będą we śnie.

Jeżeli jeszcze Puk pomyli czarodziejskie instrukcje swojego pana z „krainy cieni", rozpędzi się kołowrót nieporozumień miłosnych, sięgający delirium. Jedno odbicie człowieka wśród świata: szydercze, przedstawi go jako ofiarę — przedmiot i ofiarę — podmiot miłosnych zapałów, tu wyraźnie widzianych jako sprzecznych z rozumem (żywioł nęka i ścigających i ściganych). Podtytuł sztuki (jeden z wielu) mógłby brzmieć: „ludzie mylą adresy".

Świat jest jednak wieloraki i sztuka może go wielorako odbić. Szekspir oddaje na chwilę scenę grupie ludzi niewykształconych, naiwnych, a gorliwych, którzy bawią widownię na swój sposób: podchodzą do rzeczywistości niezgrobnie, traktują ją naiwnie, bez dystansu, bez poczucia gry i zabawy (nawet gdy zabawę w formie prymitywnego przedstawienia przygotowują). Świata westchnień miłosnych nie pojmują, choć wiedzą, że trzeba go być świadomym, a nawet trzeba spróbować go odegrać. Momentem szczególnie ciekawym jest zażenowanie i obawa rzemieślników wobec gry na scenie; boją się wywołania całkowitej złudy, tak że np. delikatne damy na widowni mogą wziąć udawanego lwa za autentycznego, a wtedy „już po aktorach". Postawa ludzi prostodusznych jest na inną modłę zabawna, choć wyrozumiały Tezeusz właśnie w ich obronie znajduje okazję, by kilka słów powiedzieć. On właśnie, który rozumie sprawy ważniejsze w życiu od przedstawień i uważa każde z nich za grę cieni, docenia uczciwość tej prostoty, która lęka się, by cienie nie zaszkodziły żywym ludziom.

Ubóstwo ducha może się łączyć ze spokojnym „zadowoleniem ze swego stanu" (skromnego) albo kiedy indziej, z paradoksalnymi ambicjami. Takie właśnie ambicje uosabnia nieporównany Spodek,

postać największego może kalibru humorystycznego u Szekspira, człowiek gotowy wszystkiego się podjąć, przekonany o maksymalnym wachlarzu swoich możliwości aktorskich i niezawodnym rozumie. Kompozycyjnie charakter i pozycja Spodka są pomyślane wręcz genialnie. Jest równie niewyrobiony myślowo jak jego koledzy, ale przez próżność buduje ze swojej niemądrej indywidualności jakiś monument. Jest posągiem głupoty przez niezachwianą pewność swojego punktu widzenia (a tymczasem prawie wszystko we względnym świecie jest kontrapunktem, tak jak w stanowiącej obraz świata komedii). Dlatego Spodek dostanie oślą głowę.

W końcu, kiedy w wyniku zabiegów Puka w przegłupim Spodku zakocha się zwiewna królowa krainy czarów, wirtuozeria tej wielowarstwowej komedii sięgnie szczytu. Jesteśmy w sercu tego, co nazywa się humprem, zestawienia rzeczy niewspółmiernych,(gross flesh and gossamer), „grubego cielska i pajęczny" (Quiller-Couch). Jesteśmy też w sercu komedii. Nie dość, że wśród zaklęć o miłości wciąż zmieniającej swój przedmiot biega po lesie czworo świetnej ateńskiej młodzieży, a tu jeszcze taka potwora znalazła swego amatora — czy raczej amatorkę.

Dalej pójść już nie można, jesteśmy u granic ludzkiej sztuki (tego rodzaju), z następnym krokiem doszły do jakiegoś „pęknięcia" w utworze, w naszej jego percepcji lub choćby do przesytu. Szekspir, tak, jeszcze młody, od razu to jednak wie. Znów skinie — i rozbiegane postacie poczują po szalonej nocy nieodparte nużenie. Nic bardziej naturalnego. Nic też poniekąd prostszego (gdy raz wyjaśni się pomyłki co do osób) jak przywrócenie ładu. Najkrótsza noc dobiega kresu. Mija sen, w którym wszystko było do pomyślenia, każda ukryta potencjalność mogła się stawać „faktem", każda dewiacja normą.

Szekspir ukazuje olbrzymią irracjonalność tkwiącą w ludzkim kochaniu, które „chłodna" forma obrzędu zaślubin musi uładzić, uczynić czymś społecznie znośnym i biologicznie twórczym, kolebką nowych ludzi, prawdziwych, żyjących i to nie tylko wyobraźnią. Gdyby Freud pisał „Sen nocy letniej", poranek mógłby być powrotem do wykrzywień, inhibicji, przyduszenia przez konwencję prawdziwych tkwiących w człowieku sił, które sen wyzwolił. Ponieważ pisał sztukę Szekspir, mamy przejście z jednej krainy czarów do drugiej.

Kochankowie rozbudzeni ustalili swoje uczucia teraz już tak, jak „powinni", i zgodnie z (przygotowanymi przez akt pierwszy) sympatiami widowni. Zachęta Tezeusza umożliwi dwom parom uroczystości zaślubin, złączonych z jego własnymi. Uświetni ten obchód przedstawienie rzemieślników. Trzy pary młodożeńców — jedna od początku tkwiąca w rzeczywistości, dwie stanowczo jej przywrócone — będą patrzeć na mimowolną parodię miłosnych perypetii wiernych serc.

Jednakże wchodzi tu w grę coś więcej. Tematem interludium

rzemieślników jest pokrzyżowana przez wrogi los miłość czyli raz jeszcze powraca i w inny sposób zostaje ukazana zawiłość człowieczego losu w związku z kochaniem, tym razem w warunkach jawy. Krainę snu, która te rzeczy objawiła w sposób widomy, opuściliśmy. Uczyniliśmy to pod wodzą Tezeusza, który jest tu teraz krytycznym, z pewnych wyżyn spoglądającym (choć dobitnym) widzem. Jego goście już, wydaje się, zapomnieli, w jakich „rolach" można ich było oglądać tak niedawno, i bawią się w najlepsze na tym nieporadnym interludium, dopowiadając nielitościwie szydzące dowcipy do słów wykonawców. Ale ta kraina snu jakby lekko powraca w takim przypomnieniu.

Gdyby ludzie tak beztrosko nie przechodzili do porządku nad swoimi doświadczeniami, może ci panicze mniej stanowczo odcinaliby się od tego, co przed nimi rozegrano. Na takie postępowanie warto się uśmiechnąć, a przecież jest ono uprawnione, jeżeli jawa ma wyższość nad snem. Zachodzi tu ambiwalencja, widowisko jest szczytem widowisk. Ludzie mogą się z siebie śmiać a zarazem muszą się brać poważnie.

Z nastaniem poranku przeszliśmy od sztuki z powrotem do rzeczywistości, do „zwykłego" życia.

Opracowano na podstawie
Przemysław Mroczkowski: Szekspir elżbietański i żywy
Kraków 1966.

Natura snów

Jeżeli prawdą jest, że zdolność do dziwienia się jest początkiem mądrości, to prawda ta stanowi smutny komentarz do mądrości współczesnego człowieka. Przy wszystkich zaletach wynikających z osiągnięcia wysokiego stopnia literackiej i powszechnej edukacji — utraciliśmy ów dar dziwienia się czemukolwiek. Wszystko wydaje się znane — jeśli nie nam samym, to jakiemuś specjaliście, którego obowiązkiem jest znać to czego my nie znamy. Dziwienie się jest rzeczywiście czymś kłopotliwym, oznaką intelektualnej niższości. Nawet dzieci rzadko się dziwią lub przynajmniej usiłują tego nie okazywać; w miarę jak się starzejemy, tracimy stopniowo zdolność do dziwienia się czemukolwiek. Udzielanie słusznych odpowiedzi wydaje się nam bardziej doniosłe niż stawianie słusznych pytań.

W postawie tej szukać może należy jakiejś przyczyny, dla której jedno z najbardziej zagadkowych zjawisk w naszym życiu, nasze sny, nie budzi w nas zdumienia i nie stwarza problemów. Wszyscy śnimy; nie rozumiemy naszych snów, a jednak postępujemy tak, jakby nic osobliwego nie działo się w naszych śpiących umysłach, osobliwego przynajmniej w zestawieniu z logicznymi, celowymi czynnościami naszych umysłów, gdy czuwamy.

Kiedy czuwamy, jesteśmy aktywnymi, rozumnymi istotami, dokładającymi pilnie starań, aby zdobyć to czego potrzebujemy i gotowymi bronić się przed napaścią. Działamy i obserwujemy; widzimy rzeczy zewnątrz nas, być może nie takie, jakimi są, ale przynajmniej w taki sposób, że możemy ich używać i sterować nimi. Lecz jesteśmy także raczej pozbawieni wyobraźni i nader rzadko — może tylko w wypadku dzieci lub poetów — fantazja nasza wykracza rzeczywiście poza powtarzanie wątków i zdarzeń będących częścią naszego rzeczywistego doświadczenia. Jesteśmy sprawni, ale i nieco nudni. Teren naszej całodziennej obserwacji nazywamy rzeczywistością, szczycimy się naszą zręcznością w sterowaniu nią oraz swym realizmem.

Kiedy śpimy, budzimy się do innej formy istnienia. Śnimy. Wynajdujemy historie nie mające precedensu w sferze realności, historie, które nigdy się nie zdarzyły. Czasami jesteśmy bohaterami, niekiedy zaś łotrami; czasem widzimy najpiękniejsze sceny i jesteśmy szczęśliwi, to znów ogarnia nas paniczny lęk. Ale jakąkolwiek rolę odgrywamy we śnie, m y jesteśmy autorami, to jest n a s z sen, m y wymyśliliśmy fabułę.

Większość naszych snów odznacza się jedną wspólną właściwością: nie stosuje się do praw logiki, które rządzą naszym myśleniem na jawie, pomija kategorie przestrzeni i czasu. Ludzie, którzy umarli, są w nich żywi, wypadki, które aktualnie obserwujemy, wydarzyły się wiele lat temu. Śnią się nam dwa wydarzenia dziejące się równocześnie, podczas gdy w rzeczywistości nie mogłyby w żaden sposób nastąpić w tym samym czasie. Równie mało zważamy na prawa przestrzeni. Łatwo jest nam przenieść się w jednej chwili do odległego miejsca, być naraz w dwu miejscach, zespolić dwie osoby w jedną czy też sprawić, aby jakaś osoba nagle przemieniła się w inną. W snach naszych jesteśmy istotnie twórcami świata, czas i przestrzeń ograniczające wszelkie czynności naszego ciała nie mają tam żadej władzy.(...)

Pomimo jednak wszystkich tych dziwnych właściwości, w czasie gdy śnimy, sny nasze są dla nas realne; równie realne jak każde doświadczenie towarzyszące naszemu życiu na jawie. We śnie nie ma żadnego „jak gdyby". Sen jest obecnym, realnym doświadczeniem, tak dalece nawet, że przywodzi na myśl dwie kwestie: czym jest rzeczywistość? Skąd wiemy, że to, o czym śnimy, jest nierealne, to zaś, czego doświadczamy w naszym życiu na jawie, jest realne? Trafnie wyraził to pewien chiński poeta: „Śniło mi się tej nocy, że byłem motylem, i teraz nie wiem, czy jestem człowiekiem, który śnił, że jest motylem, czy może motylem, który śni teraz, że jest człowiekiem".

Wszystkie te emocjonujące, żywe doświadczenia z kręgu nocy znikają po przebudzeniu, a ich przypomnienie sprawia nam ogromną trudność. O większości z nich po prostu zapominamy tak dalece, że nawet nie pamiętamy iż żyliśmy w temtym świecie. Niektóre przebłyskują w naszej pamięci w chwili przebudeznia, a w na-

stępnej sekundzie zapadają w niepamięć.(...) To tak jak gdyby przyjazne albo nieprzyjazne duchy odwiedzały nas i o świcie nagle znikały; ledwie pamiętamy o ich obecności we śnie i o tym, jak bardzo zaprzątały nasz umysł.

Podczas snu nie zajmujemy się naginaniem zewnętrznego świata do naszych celów. Jesteśmy bezradni i słusznie przeto sen nazywamy „bratem śmierci". Ale jesteśmy także wolni, wolniejsi niż na jawie. Jesteśmy wolni od brzemienia pracy, od konieczności, która każe nam się bronić lub atakować, od obserwowania lub ujarzmiania rzeczywistości. Nie musimy patrzeć na zewnętrzny świat; przyglądamy się naszemu światu wewnętrznemu, mamy do czynienia wyłącznie z samymi sobą.(...)

We śnie królestwo konieczności ustępuje miejsca królestwu wolności, w którym moje „jestem" stanowi jedyny system, do którego odnoszą się myśli i uczucia.

Sen i życie na jawie są dwoma biegunami ludzkiego istnienia. Życie na jawie odznacza się działaniem, sen zaś jest od niego wolny. Sen odznacza się doświadczeniem samego siebie. Gdy budzimu się ze snu przenosimy się do królestwa czynu. Świat snu zniknął. To, czego w nim doświadczyliśmy — nasze sny — odtwarzamy z największym trudem. Świat dnia jest jednak równie nieświadomy w naszym doświadczeniu sennym, jak świat nocy w naszym doświadczeniu na jawie.

Opracowano na podstawie:
Erich Fromm: Zapomniany język.
Warszawa 1972

Czy miłość jest sztuką?

Dla większości ludzi problem miłości tkwi przede wszystkim w tym, żeby b y ć k o c h a n y m, a nie w tym, b y k o c h a ć, by umieć kochać. Dlatego też główną sprawą dla nich jest zdobyć czyjąś miłość, co zrobić, żeby wzbudzić uczucie. ...Ludzie myślą, że kochać to rzecz prosta, natomiast trudne jest znalezienie obiektu miłości, zdobycie czyjegoś uczucia.

Czy miłość jest sztuką? Jeżeli tak, to wymaga wiedzy i wysiłku. A może miłość jest przyjemnym uczuciem, którego zaznanie jest sprawą przypadku, czymś, co się zdarza, jeżeli człowiek ma szczęście.

Przekonanie, że nie ma rzeczy łatwiejszych niż miłość, utrzymywało się jako powszechny pogląd wbrew przytłaczającym dowodom świadczącym o czymś wprost przeciwnym. Nie ma chyba sprawy, którą byśmy podejmowali z takimi zawrotnymi nadziejami i tak pełni oczekiwania, która by jednak zawodziła z taką regularnością jak miłość. Gdyby to dotyczyło jakiejkolwiek innej działalności, ludzie robiliby wszystko, by dowiedzieć się, jakie są przyczyny tego niepowodzenia, chcieliby się nauczyć, jak można postępować lepiej — lub zaniechaliby tego działania. Ponieważ ta ostatnia ewentualność, jeżeli chodzi o miłość, jest niemożliwa, wydaje się, że istnieje tylko jeden skuteczny sposób, by uniknąć niepowodzenia w miłości: zbadać przyczyny tego niepowodzenia i zabrać się do studiowania znaczenia miłości.

Pierwszym krokiem, jaki należy zrobić, to uświadomić sobie, że miłość jest sztuką, tak samo jak sztuką jest życie: jeżeli chcemy nauczyć się kochać, musimy postępować w sposób identyczny jak wówczas, gdy chcemy nauczyć się jakiejkolwiek innej sztuki, powiedzmy muzyki, malarstwa, stolarstwa, sztuki medycznej czy inżynieryjnej.

Co należy zrobić, by nauczyć się jakiejś sztuki?

Proces nauki można z łatwością podzielić na dwa etapy: pierwszy — opanowanie teorii; drugi — opanowanie praktyki.(...) Ale obok poznania teorii i praktyki istnieje jeszcze trzeci niezbędny czynnik, aby się stać mistrzem w jakiejkolwiek dziedzinie — opa-

nowanie sztuki musi być sprawą maksymalnego zainteresowania: nie może być nic ważniejszego na świecie od danej sztuki. Prawda ta odnosi się do muzyki, medycyny, stolarstwa — i do miłości. I tu może właśnie leży odpowiedź na pytanie, dlaczego ludzie naszej kultury tak rzadko próbują uczyć się tej sztuki mimo tak oczywistych niepowodzeń na tym polu; chociaż pragnienie miłości tkwi w ludziach tak głęboko, niemal wszystko inne uważa się za ważniejsze niż miłość: powodzenie, prestiż, pieniądze, władzę. Niemal całą naszą energię zużywamy na to, by się nauczyć osiągnąć te cele, natomiast prawie nic nie robimy, aby nauczyć się sztuki miłości.

Pragnienie zjednoczenia się z drugim człowikiem jest najpotężniejszym dążeniem ludzi. Jest ono najbardziej podstawową namiętnością, jest siłą cementującą cały rodzaj ludzki, klan, rodzinę, społeczeństwo. Klęska na tym polu oznacza obłęd lub zagładę — zagładę samego siebie lub zagładę innych. Bez miłości ludzkość nie mogłaby istnieć ani jednego dnia. A jednak jeżeli nazywamy zjednoczenie się ludzi „miłością", natychmiast znajdujemy się w poważnym kłopocie. Zjednoczenie można osiągnąć różnymi drogami — to, co różne, nie jest ani trochę mniej ważne od tego, co jest wspólne dla różnych form miłości. Czy wszystkie można nazwać „miłością"? Czy może powinniśmy zastrzec prawo do używania słowa „miłość" jedynie na określenie szczególnego rodzaju zjednoczenia, tego, które było doskonałą cnotą we wszystkich wielkich humanistycznych religiach i systemach filozoficznych w ciągu ostatnich czterech tysięcy lat wschodniej i zachodniej historii?

Tak jak przy wszystkich trudnościach semantycznych odpowiedź może być jedynie arbitralna. Ważne, że wiemy, o jakiego rodzaju zjednoczeniu mówimy mając na myśli miłość.(...) Dojrzała miłość jest zjednoczeniem uwarunkowanym zachowaniem integralności człowieka, jego indywidualności. Miłość jest aktywną siłą w człowieku, siłą, która przebija się przez mury oddzielające człowieka od jego bliźnich, siłą jednoczącą go z innymi; dzięki miłości człowiek przezwycięża uczucie izolacji i osamotnienia pozostając przy tym sobą, zachowując swą integralność. W miłości urzeczywistnia się paradoks, że dwie istoty stają się jedną, pozostając mimo to dwiema istotam.i(...)

Miłość to działanie, a nie bierne doznawanie. Czynny charakter miłości można najogólniej określić zdaniem, że kochać to przede wszystkim dawać, a nie brać.

Co to znaczy dawać? Chociaż odpowiedź na to wydaje się zupełnie prosta, w istocie jednak jest ogromnie niejasna i zawiła.

Dawanie jest najwyższym przejawem mocy. W samym akcie dawania dostarczam mojej siły, bogactwa, mojej potęgi. To doznanie wzmożonej żywotności i mocy napełnia mnie radością. Czuję w sobie nadmiar ekspansywności i życia, toteż przepełnia mnie radość. Dawanie jest bardziej radosne niż otrzymywanie nie dlatego, że utratą czegoś, lecz dlatego, że w akcie dawania przejawia się moja żywotność.(...)

Nie trzeba chyba podkreślać, że zdolność do miłości pojmowanej jako akt dawania zależy od rodzaju właściwości danego człowieka.

Czynny charakter miłości — poza elementem dawania — ujawnia się w tym, że zawsze występują w niej pewne podstawowe składniki wspólne dla wszystkich jej form. Są to: troska, poczucie odpowiedzialności, poszanowanie i poznanie.

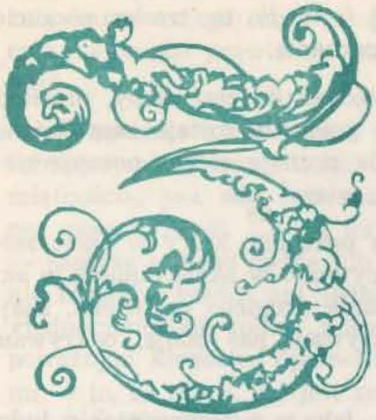
...Miłość jest czynnym przeniknięciem drugiej osoby, przeniknięciem, w którym moje pragnienie poznania zostaje zaspokojone dzięki zespoleniu. W akcie zespolenia poznaję ciebie, poznaję siebie, poznaję wszystkich — ale nie „wiem" nic.

...Miłość jest jedynym sposobem poznania, który w akcie zespolenia daje mi odpowiedź na moje pytanie. W akcie miłości, w akcie oddawania się, w akcie przenikania drugiego człowieka, znajduję siebie, odkrywam siebie, odkrywam nas oboje, odkrywam człowieka.

...Jak dotąd mówiłem o miłości, jako o przezwyciężeniu ludzkiego wyobcowania, jako o zaspokojeniu tęsknoty za zespoleniem. Lecz ponad powszechną egzystencjalną potrzebę zespolenia wyrasta swoista biologiczna potrzeba: pragnienie zespolenia dwóch biegunów: męskiego i żeńskiego. Ideę tej polaryzacji najdobitniej wyraża mit, że pierwotnie mężczyzna i kobieta byli jedną istotą, że przecięto ją na pół i że odtąd każdy mężczyzna szuka swojej utraconej żeńskiej połowy, aby ponownie się z nią zespolić. Ta sama idea pierwotnej jedności płci zawarta jest również w biblijnej historii o Ewie stworzonej z żebra Adama.

Opracowano na podstawie:
Erich Fromm: O sztuce miłości.
Warszawa 1973

Szekspir w Elblągu



Zanim komedianci angielscy wystąpili przed królem polskim Zygmuntem III Wazą i mieszkańcami Warszawy w sztukach Shakespeare'a, wiele lat wcześniej gościli w Prusach Królewskich i Książęcych.

Pierwsza wizyta trupy komediantów angielskich na Pomorzu (w Gdańsku, Elblągu i Królewcu) odbyła się latem 1605 roku. Swoją stałą siedzibę mieli w Halle, gdzie przebywali na zaproszenie księcia Christiana Wilhelma von Brandenburga. Od 1603 roku wędrowali po miastach wschodnich księstw niemieckich. W sierpniu 1605 roku przybyli do Gdańska gdzie występowali na Święcie Dominikańskim. We wrześniu grali w Elblągu, a w październiku w Królewcu.

Nie jest znane nazwisko pryncypała trupy ani jej repertuar, toteż trudno powiedzieć, czy już wtedy grany był (po raz pierwszy na tych terenach), któryś z dramatów Shakespeare'a. W lipcu 1607 roku przybyła do Elbląga znana wówczas trupa komediantów Johna Greena, należąca do Globe Theatre — najsłynniejszego teatru londyńskiego, prowadzonego przez braci Richarda i Cuthberda Burbagów. Ich wspólnikiem i głównym dostawcą tekstów dramatycznych był William Shakespeare.

W repertuarze Greena znajdowały się sztuki Roberta Greene'a, Christophera Marlowe'a i Shakespeare'a. Istnieje przypuszczenie, że w Elblągu grane były wtedy dwie sztuki Shakespeare'a: „Kupiec wenecki" i „Wieczór Trzech Króli".

Zgodnie z panującym podówczas zwyczajem, wędrowni komedianci przybywali do miast na zaproszenie i za przyzwoleniem Rady Miejskiej, która jednocześnie ustalała czas ich pobytu na terenie miasta. Rajcy elbląscy długo wahali się i debatowli, zanim wydali zezwolenie dla trupy Greena. Nie obeszło się zresztą bez konfliktu: niektórzy rajcy wystąpili przeciwko angielskim komediantom, oskarżając ich o „obrazę moralności" i zażądali opuszczenia przez nich miasta. Nieprzychylny stosunek władz miejskich do widowisk teatralnych nie należał wówczas do rzadkości i niejednokrotnie aktorzy byli wypędzani z miast lub nie otrzymywali pozwolenia na występy.

Występy zespołów teatralnych zapowiadane były wcześniej na drukowanych afiszach, bez nazwisk wykonawców, które ogłaszał dobosz bezpośrednio przed przedstawieniem.

Miejsca występów trupy Johna Greena w Elblągu nie są dokładnie znane. Przeważnie grali oni na dworach książęcych, w sali miejskiego ratusza, w salach balowych lub w domach co zamożniejszych kupców .W Elblągu najprawdopodobniej mogli występować na terenach stajni dworu książęcego (na maneżu), albo, co jest bardzo możliwe, w Dworze Artusa mieszczącym się na Starym Mieście.

Trudno powiedzieć dokładnie, jak wyglądała scena elbląska. Prawdopodobnie było to podium, osłonięte kotarami bądź arrasami (z tyłu i po bokach), w zależności od miejsca, gdzie było usytuowane. Jest jednak bardzo możliwe, że była ona urządzona na wzór sceny londyńskiej: składałaby się wówczas z proscenium, sceny środkowej — właściwej i części ostatniej — tylnej, osłoniętej rozsuwoną na boki kurtyną. Część ta była wykorzystywana do grania scen tronowych, scen w sypialni lub scen balkonowych. Wtedy, gdy części tej nie wykorzystywano w przedstawieniu, przeznaczano ją dla muzykantów grających przed, w trakcie i po widowisku.

W Elblągu występy angielskich komediantów rozpoczynały się o godzinie trzeciej po południu, przy dziennym świetle.

W początkowym okresie swych wędrówek po wschodnich terenach Europy (w latach 1585-1595), aktorzy grali przedstawienia w języku angielskim. Chcąc być jednak w całości zrozumianymi przez publiczność, zrezygnowali w znacznym stopniu ze słowa, a rozbudowali sceny pantomimiczne, co bardzo podobało się publiczności.

Z końcem lat 90-tych XVI wieku aktor prowadzący i komentujący widowisko mówił już po niemiecku. Na początku wieku XVII większość przedstawień aktorzy angielscy grali w języku niemieckim.

W Elblągu, zarówno w 1605 roku, jak i w 1607 roku prezentowano przedstawienia i w języku angielskim, i w niemieckim.

Tekst opracowany na podstawie: Bruno Satori-Neumann
Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing.
1605-1846". Gdańsk 1936, ss. 6-9

KIEROWNICTWO TECHNICZNE TEATRU

Kierownik techniczny
Leszek Kodrzycki

Konsultant oświetlenia
Tadeusz Gerej

Brygadier sceny
Aleksander Rajewicz

KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej damskiej: **Lidia Grabowska**, krawieckiej męskiej: **Jan Gołębiewski**, stolarskiej: **Arkadiusz Bogdanowicz**, malarskiej: **Zygmunt Prończyk**, tapicerskiej: **Roman Matylewicz**, akustycznej: **Zbigniew Piotrzkowski**, rekwizytorskiej: **Maria Gajewska**, fryzjerskiej: **Janina Tomczak**, garderobiane: **Anna Bączkiewicz, Halina Przybyła**, główny elektryk: **Jerzy Janczak.**

Kierownik Biura Obsługi Widzów

WŁODZIMIERZ WIŚNIEWSKI

Zamówienia na bilety prosimy kierować na adres: Biuro Obsługi Widzów, Teatr Dramatyczny, Plac Jagiellończyka 1, 82-300 Elbląg, tel. 24-00. Biuro czynne codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. od 10.00 do 14.00. Kasa Teatru czynna codziennie oprócz poniedziałków w godz. od 10.30 do 14.00 i od godz. 17.00 do 19.00. W niedziele od godz. 16.00 do 19.00.

Koordynator pracy artystycznej
Ewa Sobolewska-Jankowska

Wydawca

TEATR DRAMATYCZNY W ELBLĄGU

Redakcja: **Ewa Sobolewska-Jankowska**

Redakcja techniczna: **Antoni Lipski, Kazimierz Zwiefka**

Cena zł 12,—

GZP Elbląg 630 U-2 2000

NOTATKI

NOTATKI

TEATR DRAMATYCZNY W ELBLĄGU

Dyrektor — kierownik artystyczny
JACEK GRUCA

Zastępca dyrektora
JERZY BANCERZ

Kierownik literacki
STANISŁAW FRANCZAK

SEZON TEATRALNY 1978/1979

WILLIAM SHAKESPEARE

SEN NOCY LETNIEJ

Premiera: 12 lipca 1979 r.

WILLIAM SHAKESPEARE

SEN NOCY LETNIEJ

Przełożył: Konstanty Ildefons Gałczyński
(tekst przedstawienia rzemieślników w tłumaczeniu Kajetana Koźmiana)

OSOBY:

TEZEUSZ – Książę Aten i OBERON	MACIEJ STANIEWICZ (gościnnie)
HIPOLITA – Królowa Amazonek i TYTANIA	WANDA OSTROWSKA-DOLEWSKA
EGEUSZ – ojciec Hermii	SŁAWOMIR MATCZAK
FILOSTRATES – mistrz zabaw i ceremonii u Tezeusza i PUK	STANISŁAW BERNY
LIZANDER	JACEK OPOLSKI
DEMETRIUSZ – zakochani	MAREK SOBCZYK
HERMIA – zakochani	EWA JABŁOŃSKA
HELENA	MARIA MAKOWSKA
PIGWA – cieśla, PROLOG i KSIĘŻYC	ZBIGNIEW STARSKI
SPÓJ – stolarz i LEW	WACŁAW ROGUCKI
SPODEK – tkacz i PIRAM	BOHDAN GIERSZANIN
DUDA – miechownik i TYZBE	* * *
RYJ – kotlarz i ŚCIANA	MICHAŁ LEKSZYCKI (gościnnie)
Damy Dworu Hipolity i RUSAŁKI	LUDMIŁA LEGUT MARTA SOBOLEWSKA

oraz DWORACY TEZEUSZA i ELFY

REŻYSERIA: **KRYSTYNA MEISSNER**

SCENOGRAFIA:
RYSZARD STRZEMBAŁA

MUZYKA:
TOMASZ OCHALSKI

PLASTYKA RUCHU:
LESZEK CZARNOTA

Asystent reżysera:
Jacek Opolski

Inspicjent:
Anna Popławska

Sufler:
Anna Olewniczak

Efekty pirotechniczne:
inż. Zbigniew Cichocki

DUŻA SCENA

Ivo Bresan

PRZEDSTAWIENIE „HAMLETA" WE WSI GŁUCHA DOLNA

Irena Prusicka

KOPCIUSZEK

Ernest Bryll

REPORTAŻ

Bertolt Brecht

OPERA ZA TRZY GROSZE

William Shakespeare

SEN NOCY LETNIEJ

MAŁA SCENA

Carlo Terron

DZIŚ WIECZÓR ARSZENIK, CZYLI KOMEDIA Z KAWĄ

Janusz Krasiński

CZAPA, CZYLI ŚMIERĆ NA RATY

Andrzej Makarewicz

TWARZĄ W TWARZ

GZP. Malbork 745 79 300