Teatr Dramatyczny
im. Jerzego Szaniawskiego
w Płocku

William Shakespeare

SEN NOCY LETNIEJ

„A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM"

Przekład
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

Reżyseria
MAREK MOKROWIECKI

Scenografia
KRZYSZTOF MAŁACHOWSKI

Muzyka
TADEUSZ KOCYBA

Asystent reżysera
EUGENIUSZ PAUKSZTO

Konsultacja muzyczna
STANISŁAW PSARSKI

Muzyka w wykonaniu zespołu „LIZARD" z Bielska–Białej

10 listopada 1991 — 2 premiera sezonu 1991/92 (149)

Osoby:

Tezeusz, książe Aten
Zbigniew Płoszaj

Egeusz, ojciec Hermii
Witold Mierzyński

Lysander, zakochany w Hermii
Jacek Mąka

Demetriusz, zakochany w Hermii
Seweryn Mastyna

Filostrates, mistrz uciech Tezeusza
Zygmunt Wiaderny

Pigwa, cieśla
Henryk Błażejczyk

Spój, stolarz
Emanuel Kraus (adept)

Spodek, tkacz
Eugeniusz Paukszto

Duda, naprawiacz miechów
Dariusz Sycz (adept)

Ryjek, kotlarz
Jerzy Bielecki

Zdechlak, krawiec
Andrzej Piecyk (adept)

Hippolita, królowa Amazonek, zaręczona z Tezeuszem
Grażyna Bobrowicz

Hermia, córka Egeusza zakochana w Lysandrze
Beata Łuczak-Mastyna

Helena, zakochana w Demetriuszu
Barbara Misiun

Oberon, król duszków
Andrzej Walden

Tytania, królowa duszków
Anna Apostolakis

Puk, czyli Robin Dobroduszek
Hanna Zientara

Duszki:

Groszek
Grażyna Zielińska

Pajęczynka
Marta Woźniak

Ciemka
Zdzisława Bielecka-Piórkowska

Prolog
Henryk Błażejczyk

Osoby krotochwili wykonywanej przez Prostaków:

Pyram
Eugeniusz Paukszto

Tysbe
Dariusz Sycz (adept)

Ściana
Jerzy Bielecki

Księżyc
Andrzej Piecyk (adept)

Lew
Emanuel Kraus (adept)

Elf
Katarzyna Wieczorek (adeptka)

Elfy
Joanna Cyngot (adeptka), * * *

Inne Elfy tworzące orszak Króla i Królowej
* * *

Miejsce: Ateny i las w pobliżu Aten

Inspicjent
Aurelia Kosek

Sufler
Jadwiga Mierzyńska

* * *

Protektorka Williama Shakespeare'a, matka jego przyjaciela Henryka, hrabina Maria Southampton, odpowiedzialna za olbrzymi majątek rodzinny, narażony na niebezpieczeństwo ze względu na przynależność jej i syna do arystokracji katolickiej, zdecydowała się w roku 1594 na małżeństwo z dostojnikiem dworu królowej Elżbiety, sir Thomasem Heneage. Jako protestant i zaufany urzędnik królowej mógł być rzecznikiem i obrońcą Southamptonów.

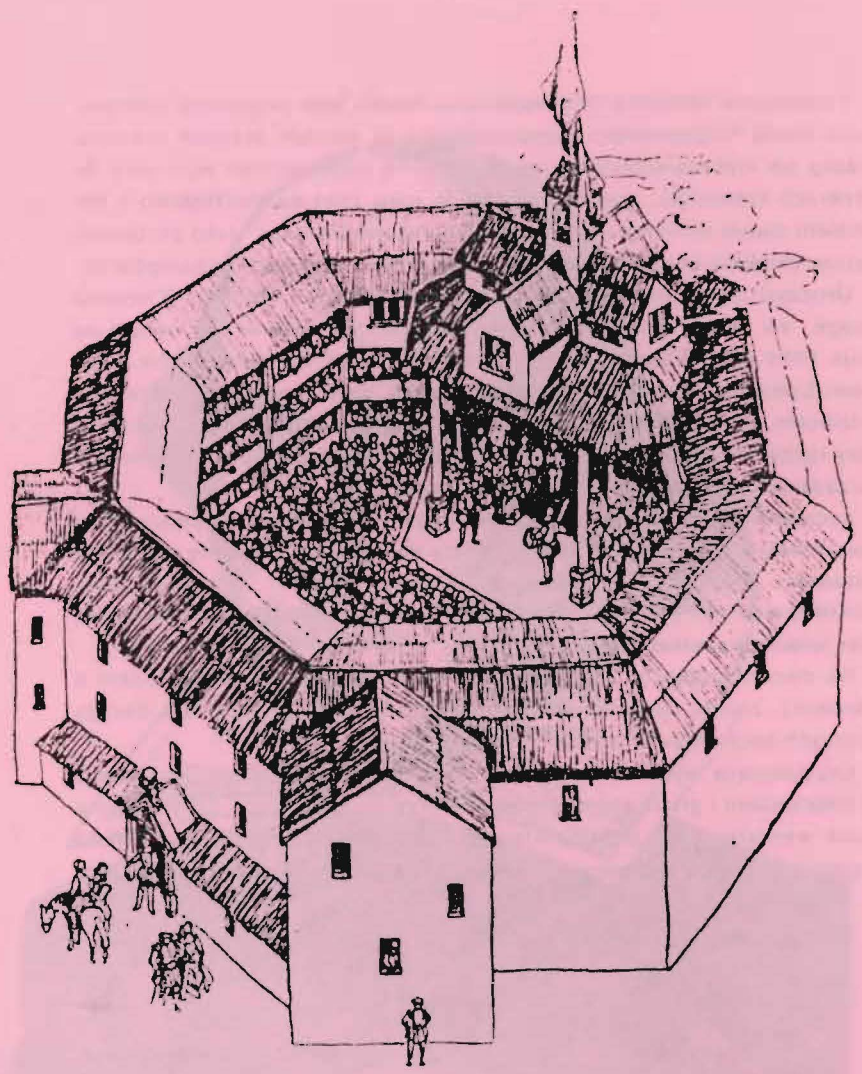
Uroczystość weselna hrabiny Marii Southampton i baroneta Thomasa Heneage, na którą Shakespeare przygotował *Sen nocy letniej*, odbyła się 2 maja 1594 roku prawdopodobnie w starym pałacu Southamptonów, poza murami Londynu. Siedziba rodu hrabiny Marii, gotycki gmach z obszernym dziedzińcem, na który wychodziły wzdłuż każdego piętra galerie i krużganki i który łączył się z rozległym ogrodem pałacowym, nadawał się wyśmienicie do urządzenia tu przedstawienia w dzień ślubu.

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.

oprac. na podst. Stanisław Helsztyński „SHAKESPEARE"



Rekonstrukcja „Teatru pod Globem" Szekspira

Teatr Polski: „SEN NOCY LETNIEJ" Wiliama Szekspira; reżyseria Leona Schillera; dekoracje Stanisława Śliwińskiego; kostiumy Władysława Daszewskiego

Sen nocy letniej widziałem tego lata w Londynie w Regent Parku i wspomnienie tego uroczego widowiska psuło mi Schillerowską inscenizację. Malowniczy park londyński, prawdziwa noc letnia, gwiazdy na prawdziwym niebie i wiatr rysujący pięknie każdą fałdę zwiewnej sukni – to byli aktorzy, których trudno zastąpić. W inscenizacji londyńskiej była lekkość i wdzięk. Obu tych cech brak świetnemu talentowi Schillera. Bajka Szekspirowska toczyła się ciężko z hukiem sceny obrotowej. Dużo było Szekspira, ale i dużo Schillera. Przez pierwsze pół godziny zazdrosny reżyser wogóle nie dopuszcza autora do słowa. Taniec, muzyka, dekoracje, kostiumy, wszystko oprócz tekstu. Nie wiem, czy to wynika z gustów Schillera, ale klasy posiadające i panujące dość blado wyszły w jego inscenizacji. Tytania i Oberon, Tezeusz i Hermia snuli się jak malowane lale, ale lud, ale proletariusze Spodek, Pigwa, Dudka, Ryjek wnosili radość i życie na scenę. Nie mam pewności, ale coś mi się widzi, że biedna Tytania w pomyśle Schillera uosabiała feudalną tyranię, milknącą i zamierającą. Dlatego prawie wcale nie było słychać słów wygłaszanych przez Kuncewiczównę. Puk jako sługa Oberona był reprezentatywnym typem lokaja burżuazji i dlatego potraktowany był przez reżysera na zasadzie Tarzana. Nie bardzo z tą konstrukcją ideową zgadzało się zrobienie z Oberona wodza Indian z plemienia Siuksów. Chociaż, kto wie, czy nie ma w tym większej aluzji do polityki kolonialnej państw kapitalistycznych. Dekoracje Śliwińskiego nieco smutne. Drzewa przypominały zgliszcza spalonych kominów fabrycznych. Kostiumy Daszewskiego obdzieliły niesprawiedliwie aktorów. Proletariat był ubrany zabawnie i pomysłowo, osoby z wyższych sfer pretensjonalnie, ale niegustownie. Mimo tych mankamentów wykonania aktorskiego i reżyserii, przedstawienie *Snu nocy letniej* jest godne widzenia. Jest to pozycja dodatnia w budżecie artystycznym teatrów państwowych.

Antoni Słonimski – „Gwałt na Melpomenie"

ELFY *mit. germ.* rodzaj niewielkich istot nadprzyrodzonych, mających magiczną zdolność pomagania albo szkodzenia ludziom (elfy świetlane i elfy czarne); w baśniach i lit. istoty lekkie, zwiewne, igrające, chochliki, duszki.

OBERON król elfów, pochodzący bez wątpienia ze śrdw. lit. nm., gdzie pojawiał się pod imieniem Alberich. Przejęty przez śrdw. lit. fr. Alberich zmienił się w Aubérona; w średniowieczu przedstawiony jest jako syn Juliusza Cezara i czarodziejki Morgue, któremu zły los dał postać garbatego karła, ale wynagrodził urodą oblicza, zdolnością czytania w sercach i myślach ludzi, możnością przenoszenia się w jednej chwili w dowolne miejsce, wtajemniczył go w sekrety raju i pozwolił słyszeć śpiew aniołów. Jego trzy atrybuty to: olifant słyszalny na wszystkich krańcach świata, puchar wiecznie napełniony dla ludzi o czystym sercu i czarodziejski hełm.

OSIOŁ. Los osła, przynajmniej pod względem duchowo-moralnym, nie zawsze był pożałowania godny. Wg Strabona niektóre ludy Wschodu szły na wojnę na osłach. Persowie i Grecy używali ich do ciągnięcia taborów wojsk. Ogólnie biorąc, Wschód odnosił się do osła z życzliwością, a nawet z respektem. Często wspomina go Biblia. Jednak bajkopisarze i twórcy przypowieści (osioł występuje w 30 bajkach Ezopa) dali mu rolę zabawki i ofiary. Jest śmieszny przez swe długie uszy, chrypliwy głos, powolność chodu, cierpliwość połączoną z narowistością i uporem. Do tego dodano próżniactwo i obżarstwo, choć trudno o stworzenie pracowitsze i mniej wybredne w pożywieniu, koronując to wszystko bezdenną, drwiny godną głupotą.

NINOS syn Belosa, mąż Semiramidy, legendarny założyciel Asyrii, budowniczy Niniwy; Przy jego grobie spotykają się kochankowie w parodii dialogu Pirama i Tyzby:

Piram

Chcesz że na grób Nygusa skierować swe kroki?

Tyzbe

Choćbym śmierć miała spotkać, przyjdę tam bez zwłoki.

Szekspir, *Sen nocy letniej, 5,1; tł. wg St. Koźmiana.*

PUK, ang. Puck (wym. pak), rodzaj złośliwego duszka folkloru angielskiego (zwanego również Robin Goodfellow), chochlik, skrzat, błędny ognik zwodzący ludzi na manowce. Przeobrażony przez Szekspira w komedii *Sen nocy letniej* w uroczego i psotnego duszka, lubiącego komplikować sprawy ludzi i natrząsającego się z ich szaleństw („Przyjrzyjmy się ich ułudzie. Oj, co za głupcy ci ludzie!", 3,2), elfa i sługę króla elfów, Oberona. Jest on także tytułowym bohaterem zbioru opowiadań (1906, wyd. pol. 1924) *Puk z Pukowej Górki*, ang. *Puck of Pook's Hill*, Rudyarda Kiplinga, w których Puk zabiera swoje dzieci na wycieczkę po historii Anglii. Daje się też słyszeć w nokturnie z *Muzyki do Snu nocy letniej* (1829) F. Mendelssohna-Bartholdy; znajdujemy go w romatycznej operze *Oberon* (1826) Webera, a wreszcie w *Tańcu Puka*, 11. utworze pierwszego zeszytu *Preludiów* (1910) Claude Debussy'ego.

PYRAM I TYSBE, gr. Pýramos, Thisbē, babilońska para kochanków, bohaterowie romatycznej legendy gr. opowiedzianej m.in. przez Owidiusza w *Metamorfozach*, 4,55 i n. Rodzice nie chcieli się zgodzić na ich małżeństwo i zabronili im widywania się, co jeszcze bardziej rozpaliło wzajemne uczucia. Domy ich sąsiadowały z sobą, spotykali się więc przy szczelinie w dzielącym ich murze. Pewnego razu umówili się na tajną, nocną randkę na cmentarzu za miastem, na grobie Ninosa (męża Semiramidy), pod morwą o białych owocach. Tysbe przyszła pierwsza, lecz wystraszyła ją lwica zbroczona krwią wołu; uciekła więc do jaskini, zostawiając w popłochu swą zwierzchnią szatę. Gdy zjawił się Pyram i ujrzał ową sztę poszarpaną i pokrwawioną przez lwicę, sądząc, że utracił ukochaną, przebił się mieczem. Nadchodzi na to Tysbe i widząc umierającego, idzie w jego ślady;

TEZEUSZ, gr. Thēseús, *mit. gr.* heros ateński, syn króla Aten Egeusza i Aitry, córki Pelopidy Pitteusa, mądrego króla Trojdzeny; wg innej wersji Aitry i Posejdona, którego zresztą identyfikowano z Egeuszem. Ateńczycy czcili Tezeusza jako założyciela i organizatora ich państwa, co wyraża się także w imieniu bohatera, od gr. *tithénai* 'ustawiać, umieszczać'. Wychowywał się u matki w Trojdzenie, a do ojca miał powrócić, gdy będzie dość silny, aby odwalić głaz, pod którym Egeusz złożył swój miecz i sandały. Jako władca Aten Tezeusz pomógł Heraklesowi w wyprawie po pas Hippolity,królowej Amazonek, prowadził wojnę z Amazonkami, których królową, Antiopę (a. Hippolitę), poślubił i miał z nią syna Hippolita. Po jej śmierci pojął za żonę Fedrę, sistrę Ariadny. Kult Tezeusza w Attyce osiągnął szczyt w okresie wojen perskich. W 475 pne. Kimon na polecenie wyroczni delfickiej sprowadził jego kości, a w każdym razie szkielet rosłego człowieka, do Aten, gdzie nad jego grobem wzniesiono wspaniałą świątynię, Tezejon, później miejsce azylu dla zbiegłych niewolników i ściganych dłużników. W legendzie śrdw. Tezeusz był księciem Aten, a księżną była Hippolita: jako taki występuje w *Opowieści Rycerza* Chaucera, będącej skróconą wersją *Teseidy* Boccaccia (1340), oraz we *Śnie nocy letniej* Szekspira.

TYTANIA, ang. Titania, królowa elfów w *Śnie nocy letniej* Szekspira, zob. Oberon; w ang. tradycji ludowej nazywana królową Mab. Owidiusz w *Metamorfozach* określa tą nazwą Latonę, Purrę, Dianę i Kirke jako potomkinie tytanów.

Władysław Kopaliński – „Słownik mitów i tradycji kultury"

SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Stanisław Koźmian. Iscenizacja i reżyseria: Bronisław Dąbrowski, inscenizacja plastyczna: Andrzej Pronaszko, muzyka: Feliks Mendelssohn w opracowaniu Witolda Krzemińskiego. Katowice, Teatr Śląski, 5 VII 1947.

Sen nocy letniej odczytany został jako pogodna baśń dramatyczna, a inscenizacja krakowska z następnego sezonu nie odbiegała w generaliach od pierwowzoru. Miejsce witalnego snu o erotyce zajęło tu łagodne fantasmagoryczne senne marzenie, pastelowe i rozsłonecznione. W ćwierć wieku później Sen pojawia się na polskiej scenie w porządku pytań o mroki podświadomości i ambiwalencje człowieczej natury. Czas zmienia repertuar znaków zapytania wypełniających artystyczną mentalność. W swych wypowiedziach o *Śnie* Dąbrowski konsekwentnie posługuje się określeniami w odzaju „koronkowa struktura poetyckiego utworu, muślinowa zwiewność". To, tak już dziś od nas odległe, widzenie *Snu nocy letnie* w czasie inscenizacji Dąbrowskiego jest niewątpliwie sceniczną odnową inscenizacyjnej tradycji. Dotąd wiązał ją przykład słynnej inscenizacji berlińskiej Reinhardta z początku wieku — spektaklu iluzjonistycznego, pełnego szalonego przepychu wirujących na obrotówce i odbijających się w lustrzanej posadzce poetyckich obrazów. W tym kontekście szokującą innością był spektakl inscenizowany niezmiernie oszczędnie, przedstawienie, w którym dekoracje podczas akcji przesuwały się po scenie na kółkach — dekoracje wywiedzione przez Pronaszkę z jego doświadczeń konstruktywistycznych, przeciwstawione bogactwu barwnych kostiumów.

Inscenizator ostro wyeksponował na scenie trójplanową budowę komedii — zdecydowanie skontrastował świat baśni ze światem ludowej rubaszności i — potraktowanym operowo — dworem ateńskim. Jako wiązadło całości przyjął natomiast miejsce zdarzeń — las baśni letniej. Właśnie baśniowy, księżycowy i fantasmagoryczny. Z prośbą pastiszu operowego współgrać miało ujęcie sceny ateńskich rzemieślników jako satyry na szmirę. W rezultacie przemieniała się ona jednak w sekwencję wulgarnie cyrkową. Zabawy w rodzaju dodatków tekstowych, jak choćby konającego Pyrama do umarłej Tysbe: „Posuń się", czy wpuszczenie na scenę żywego psa, który szarpie lwa za ogon, dalekie były od stylizatorskiej finezji w *Wieczorze Trzech Króli*. Inne przeto elementy widowiska zwracały uwagę na to przedstawienie. Izba rzemieślników wyrastająca nagle lub spadająca do zapadni, wjeżdżający z boku sceny płac Tezeusza, na poły kabaretowy styl układów tanecznych, lampki w rękach „robaczków świętojańskich". Jednym słowem — roztańczona bajka w wirującym marzeniu feerycznym z pogranicza jawy i snu. Zatem — opozycja w stosunku do tradycji Reinhardtowskiej.

Zasadniczym elementem przyjętej interpretacji komedii był jej kształt plastyczny. Warunkował on niejako pryzmat oglądu całości dzieła. Pronaszko zastosował dekorację równoczesną ze zmianami przy otwartej kurtynie. W miarę biegu akcji, wjeżdżały dodatkowe elementy, wyznaczające poszczególne miejsca zdarzeń. A to w scenach leśnych ze sznurowni opadły pnącza i liany, a to pojawił się rydwan Tytanii bądź fragment pałacu Tezeusza wysuwany zza kulis, a to z zapadni — niczym grzyb w lesie — wyrastała chata rzemieślników z siedzącym na dachu Pukiem. Czy to grecka kolumna, kawałek muru, czy pień drzewa — wszystko to jednoznacznie określało czas i miejsce akcji, lecz równocześnie było jawnie skrótowe, nie udające rzeczywistości pozascenicznej — t e a t r a l n e . Utrzymane w antywerystycznej estetyce realizmu poetyckiego; uformowane tak, by „uzyskać pewną jedność miejsca, żeby nie przerywać zmianami dekoracji naturalnej lekkości poetyckiej komedii".

Bodaj najbardziej charakterystyczny element zastosowanej w Śnie stylistyki Dąbrowski zinterpretował w przedpremierowym wywiadzie: „Chodziło mi przede wszystkim o to, żeby najbardziej poetycka sztuka Szekspira wyraziła się nie tylko przez piękne słowa, ale żeby była w i z j ą w z r o k o w ą pełną ruchu i z w i e w n o ś c i, wynikającej z tego p o e t y c k i e g o m a r z e n i a, jakim jest ów srebrny od blasków księżyca *Sen nocy letniej* (podkr. A.Ż.)".

„The Globe Theatre"

SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Staniław Koźmian. Inscenizacja: Wilam Horzyca, opracownie tekstu i reżyseria: Leonia Jabłonkówna, scenografia: Leonard Torwirt. Teatr Ziemi Pomorskiej, Toruń, 30 III 1946.

Szekspirowską serię Horzycy otwierał toruński *Sen nocy letniej*. Scenografia Torwirta, zgodnie z generalnymi założeniami Horzycy, przy bogatych kostiumach, oparta w założeniu o skrót sceny elżbietańskiej, pozwalała na utrzymanie pełnej jedności miejsca i czasu. Trójpoziomowy teren gry, z płaszczyznami przeznaczonymi dla trzech współdziałających ze sobą aktorskich grup tego świata, wyznaczał im precyzyjnie pole działań. W aktach I i V całą szerokość sceny zajmowały schody, w górze kończące się — równie jak one srebrzystym — horyzontem; W aktach II, III i IV na tychże schodach stawał srebrny las. Srebrzystość — a więc księżycowość, noc, baśń i poezja. I to już wszystko. Zgodnie z dążeniem inscenizatora do jednolitości bryły scenicznej, do s y n t e z y w obrazie świata przedstawionego.

Horzycowy Sen bardziej niż ku renesansowemu rozpasaniu oscylował w stronę średniowiecznego moralitetu. Inscenizator usiłował przedstawić „wzajemne przenikanie się snu i jawy, pozorów i prawdy, pogoń za majakami i niepewność ludzkiego losu". Pierwszym więc swoim szekspirem nakłuwał Horzyca najbardziej dlań podstawowe zespoły zagadnień. Ćwierć wieku przed słynną inscenizacją Petera Brooka, Horzyca przeczytał Sen w kategoriach opowieści o ambiwalencji człowieczej natury, o rozdarciu jej między po nietzscheańsku opozycyjne sfery marzeń i możliwości. W warstwie formalnej natomiast uwypuklił grecki kostium i k o n w e n c j o n a l n o ś ć sytuacji. Tak wyostrzona konwencjonalność w roku premiery — a zwłaszcza w latach jej nowych wersji: 1948, 1953 — była, podobnie jak w elżbietańskiej Anglii, jednym z niewielu dostępnych sporów, by poprzez uwypuklenie maski ukazać, iż niekoniecznie o Grecję jedynie tu idzie, ale również o „tu i teraz".

SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Konstanty Ildefons Gałczyński. Układ tekstu i reżyseria: Lidia Zamkow-Słomczyńska, scenografia: Józef Szajna, muzyka: Lucjan Kaszycki. Nowa Huta, Teatr Ludowy, 15 III 1963.

Uwarunkowanie biologią, jako punkt wyjścia do interpretacji *Romea i Julii*, nie było dla Lidii Zamkow eksperymentem przelotnym. Podobną optykę zastosowała do *Snu nocy letniej*. Tę optykę oglądu snu letnich namiętności wyraźnie określała scenografia Szajny. Miejsce radosnej, jasnej natury z feerycznych inscenizacji komedii zajął bór mroczny, pełen niepokojących cieni i brudnociemnych barw, bór form pokrętnych i poszarpanych, dramatycznie rozcapierzonych, groźnych, rozbestwionych. Ciemny bór kłębiących się namiętności. „Materia ta jakby podlegała gwałtowi, gnieciona, darta praez niewidzialną siłę i sama zadająca gwałt. Człowieka wchłania ona i pożera, czyniąc go podobnym sobie (...) — ślepy żywioł." To las naszych nocnych snów. Na przeciwległym biegunie dzień — dwór królewski. Chłodny szyk skostniałych norm. Martwy i spatynowany. Nadgryziony kłamstwem i konwenansem, jak złoto i srebro tych scen powleczone patyną, zmatowiałe. Ludzie tego świata — nie ludzie właściwie, a kukły — od stóp do głów zakuci w metal, z metalicznymi perukami, z martwymi rumieńcami makijaży. Dzień i noc ludzkiej natury. W parę lat później, w swojej słynnej inscenizacji *Snu nocy letniej*, Peter Brook rozwinie i nada kształt sceniczny zespołowi problemowemu, który ujawnia się już w interpretacji Zamkow. Zespół, któremu patronuje Nietzscheański „człowiek dnia i człowiek nocy", rozdarty między dionizyjskim i apollińskim snem o potędze.

Ogniskową *Snu* i snów jego bohaterów staje się biologia. Bohaterów współczesnych. Po lesie Szajny błądzą dzisiejsze dziewczyny i dzisiejsi chłopcy w swetrach i dżinsach. Wiersz mówią urywanie, jak prozę, mówią głosami chropawymi, schrypniętymi żądzą. Ich dramat, to rozmijanie się idei uczucia, miłości, z przedmiotem jej realizacji. W akrobatycznych macankach i pokładankach, którym towarzyszy gardłowy, urywany krzyk pośpiesznie wypluwanej frazy, znaczą obraz namiętności, która kurczy się do wymiaru zwierzęcego biologizmu. W sposób nieporównanie głębiej umotywowany niż w *Romeo i Julii*, Zamkow zmazała ze *Snu* całą tradycję feerycznej baśniowości i sentymentalizmu. Zamiast tego, w materię komedii wpisała żywioł, biologię, rozumianą jako żywioł erotyczny. Niewątpliwie to zwężenie interpretacyjne, lecz w tym obrębie zrealizowane konsekwentnie i logicznie.

SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Konstanty Ildefons Gałczyński. Reżyseria: Konrad Swinarski, scenografia: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Zygmunt Konieczny. Kraków, Teatr Stary, 22 VII 1970.

Dwie polskie inscenizacje Swinarskiego stanowią jedno ze szczytowych osiągnięć współczesnego polskiego myślenia Szekspirem; wyprowadzają formułę, która w sposób zasadniczy warunkuje w tej dziedzinie kształt trzeciego okresu powojennego. Obydwa przedstawienia dają świadectwo, właściwej Swinarskiemu, niezwykłej precyzji myśli w oryginalnych interpretacjach sensu dramatów; myśli, która — jak pisał znawca inscenizacji szekspirowskiej, Grzegorz Sinko — „nie służyła doraźności, cechowała ją współczesność wynikająca z tego, co rzeczywiście dzisiejszemu człowiekowi mówi dana sztuka". W swoich „szekspirach" dawał Swinarski „wykładnię łączącą polityczny i społeczny sens dramatu, który wynika dla wrażliwości ludzi XX wieku, z historyczną świadomością wielorakich i głębokich znaczeń starych wierzeń i folkloru".

Scenografię do *Snu nocy letniej* Krystyna Zachwatowicz skomponowała z uderzającą skromnością. Całą scenę i proscenium obiła białym płótnem, na którego tle ostro odcinała się trawiasta zieleń centralnie umieszczonego klombu. Na nim spotykają się reprezentanci wszystkich kondycji i światów komedii. Ponad poziom sceny czasem tylko wzbije się Puk na linie, raz pojawi się Oberon, raz też z Tytanią zostanie uniesiony w górę na splątanych konarach drzew — jedynym tutaj znaku lasu. Miejsce Horzycowego symbolizmu, również w kostiumach, zajmie konkret i dosłowność — zwykłe, dzisiejsze ubrania rzemieślników, nagość władców lasu, zwierzęca sierść stworów leśnych. Tym ostrzej odbijać się będzie sylwetka wpół nagiego, wpół małpiego Puka, ruchliwego i szderczego, zwinnego i złośliwego. Dwór Ateńczyków natomiast nosi się... z polska i szlachecka, dopiero nocny sen młodych, który uwolni ich z szyku i rytuału, przyoblecze kochanków w białe sukienki, koszule i spodnie. „Nie jest to — słusznie zauważał Greń — umowność, lecz dekonspiracja". Ów dwór w strojach polskiego renesansu, elfy wysnute z ikonologii stylu secesyjnego, taniec w ludowym rytmie kujawiaka, to właśnie dekonspiracja równoczesnego współistnienia i współdopełniania się ludzkich postaw, marzeń i tęsknot; to też zarazem przełożenie na materię teatru szekspirowskiej zasady budowania struktury komedii w kategoriach ironicznego materii pomieszania, które tylko z pozoru jest bezładne.

SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Stanisław Koźmian. Inscenizacja i reżyseria: Józef Gruda, scenografia: Jan Banucha. Szczecin, Teatry Dramatyczne, scena na Zamku Książąt Pomorskich, 2 VII 1972.

Na scenie zamkowej Gruda wystawił *Sen nocy letniej*, jak wszystkie poprzednie spektakle tej sceny — antyiluzjonistyczny, tematycznie zaś związany z analizą profilów i pojemności współczesnego pojęcia słowa „miłość". Reżyser pisał w programie: „Każdy człowiek szuka w drugim człowieku siebie, każdy jest sumieniem każdego". Po *Hamlecie* — tragedii sumienia, Gruda proponował więc *Sen* — komedię sumienia.

Spektakl Grudy jakby rozwijał myśl kilku sonetów Szekspira, recytowanych przez aktora ucharakteryzowanego na Stratfordczyka. Wzdłuż ściany biegł zielony podest, na którym rozgrywała się akcja leśna; po przeciwległych stronach sali czerwone drzewo i gałąź oraz wielka muszla — łoże Tytanii; aktorzy wszędzie, także na galeryjkach. Cała więc sala — „świat cały" — ogarnięty owym „snem" rozdygotanym erotyką, eksponowaną ruchem aktorów, plastyką ich gestów, rytmem efektów perkusyjnych. Wszystkie duszki leśne przybrały postać satyrów, Puk rozdwoił się na mężczyznę i kobietę; dwuosobowy ten wodzirej nocnych igraszek zamknął w sobie jak gdyby całą pojemność gry prowadzonej w komedii między pierwiastkiem męskim a żeńskim. Gry, która w istocie jest tu walką. Tym zatem, czym jest ona w życiu — zdawał się mówić Gruda, kiedy wyostrzał różnicę między wzorcem eotyki w świecie przedstawionym, a tym t e a t r a l n y m tylko wzorcem gry, który ucieleśniali w swym przedstawieniu rzemieślnicy przebrani w szlacheckie stroje elżbietańskie.

Zamkowe doświadczenie Józefa Grudy nie ograniczało się przeto do interesującego zabiegu formalnego; poprzez poetykę tych przedstawień przebijała nadrzędna idea radykalnej przemiany f u n k c j i widza w zdarzeniu teatralnym, próba nadania odbiorcy signum współsprawcy i współodpowiedzialnego.

Andrzej Żurowski — „Myślenie Szekspirem"

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku
09-400 Płock, ul. Nowy Rynek 11, tel. 260-71, 248-40
Dyrektor Naczelny i Artystyczny: Marek Mokrowiecki
Kierownik Literacki: Bohdan Urbankowski

W repertuarze Teatru:

Duża scena

Woody Alen
BÓG

Karol Wojtyła
JEREMIASZ

Jerzy Rakowiecki, Jerzy Wittlin
KRÓLEWNA ŚNIEŻKA

Mała scena

Eugene Ionesco
LEKCJA

Witold Gombrowicz, Marek Nowakowski
TRANS-ATLANTYK — ZAPROSZENIE

Sławomir Mrożek
MONIZA CLAVIER

Jean Genet
POKOJÓWKI

W przygotowaniu:

Jan Twardowski
JEST MIŁOŚĆ ZA NIC