OPERETKA WARSZAWSKA

SEN NOCY LETNIEJ

PAŃSTWOWA OPERETKA W WARSZAWIE

ul. Nowogrodzka 49 tel. 28-70-71

musical
według W. Szekspira

prapremiera — 30 grudzień 1973 r.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
STANISŁAWA STANISŁAWSKA

Czy możemy śmiać się razem z Szekspirem?

Jednym z podstawowych pytań, jakie sobie stawiamy, myśląc o Szekspirze i na które różne padają odpowiedzi jest: czy nadal śmiejemy się razem z Szekspirem? Czy możemy nadal odbierać ten ładunek śmiechu, który komedie mistrza ze Stratfordu mają zawierać zgodnie z jego przypuszczalnym autorskim zamierzeniem? Podczas gdy nic, w zasadzie, nie oddziela nas od jego tragedii, komedia Szekspirowska, która powstała na styku Renesansu i baroku, w kraju oznaczającym się w tym czasie wyrafinowaną kulturą, z całą pewnością może zawierać nawarstwienia rzeczy komicznych tak silnie związanych z kulturą i obyczajem czasu w którym powstaje, że... A jednak powstrzymajmy się od uprzedzeń obcości! Przy umiejętnym wydobyciu na pierwszy plan pewnych dla tej komedii podstawowych elementów, przekonamy się, że i tu Szekspir jest naszym współczesnym, bowiem i dziś śmiejemy się z tych samych rzeczy, chociaż w innym kontekście. Niech nas „patyna wieków" nie przeraża. Dodaje ona przecież niepowtarzalnego uroku temu, co ogólnoludzkie i wiecznotrwałe w komicznym żywiole życia i literatury.

Dla przykładu: czy i dziś nie bawi nas pretensjonalność ludzi, którzy niezbyt dobrze opanowali słownictwo „wyszukane" i nie wiedzą jak je stosować, z czego powstają nieporozumienia wcale zbliżone do tych, jakie popełnia arcykomiczna postać „Snu nocy letniej", Spodek? Czyż i dziś, w innym kontekście, to prawda, nie spotykamy ludzi rączo zgłaszających gotowość do objęcia każdej roli (niekoniecznie na scenie) znowu jak Spodek? (Nawiasem mówiąc jego nazwisko możnaby równie trafnie oddać nowym a jakże dla nas wymownym mianem „Dennik" — uzasadnia to poniekąd podtekst jego angielskiego nazwiska „Bottom").

Cała sztuka komediowa Szekspira, polegająca na łączeniu rzeczy pozornie niemożliwych do połączenia, dochodzi pod tym względem do największej doskonałości właśnie w „Śnie nocy letniej". Stworzenie pary ze Spodka i Tytanii, z zarozumałego i pretensjonalnego prostaka, któremu obca jest prawdziwa poetycka wyobraźnia oraz zwiewnej „niematerialnej" i baśniowej postaci, jaką jest Tytania, stanowi najważniejszy wykładnik tej „harmonijnej dysharmonii", którą Szekspir w sztuce ukazuje. Nie widać przy tym, aby w czambuł potępiał „artystyczne" poczynania poczciwych, ale głupich rzemieślników ateńskich (faktycznie angielskich) uprawiających amatorski teatr. Podobnie jak Tezeusz, a być może tylko w trochę mniejszym stopniu, byłby w stanie pozytywnie ocenić same dobre chęci. Ośmiesza ich, lecz nie potępia. Mimo to zostaje odczucie (nie morał, bo morałów nam Szekspir nie prawi w swych komediach), że jednak może lepiej nie zabierać się do czegoś, do czego nie mamy przygotowania. To rozminięcie się z celem, którym jest przedstawienie śmiertelnie poważnej tragedii, a w rezultacie potknięć i prymitywnej realizacji scenicznej przeradza się w komedię i to wysoce burleskowego typu, stanowi interesujący zawsze komentarz do poczynań ponad własny poziom, co przecież bywa także jednym z tematów naszej współczesnej satyry.

Jak każda jednak komedia z prawdziwego zdarzenia, „Sen nocy letniej" traktuje o miłości. W sztuce mamy jej trzy wersje: miłość „dojrzała" i dostojnie celebrowana (Tezeusz i Hipolita), miłość „romantyczna", najeżona przeszkodami i nieporozumieniami dwie pary młodych kochanków oraz miłość dziwaczna, groteskowo niedobrana, której symbolem są, z jednej strony ośle uszy, z drugiej strony piękno baśniowego świata i wzniosła poezja. Szekspir niemal zawsze przedstawia różne warianty miłości, nad którymi góruje tytuł jednej ze sztuk: „Jak wam się podoba?". To znaczy, która wersja wam odpowiada? Dramat Szekspira a w szczególności jego komedia charakteryzuje się stawianiem tego rodzaju propozycji i tym tłumaczy się między innymi jego żywotność.

Sztuczność i konwencjonalizm to zjawiska, które nie mogły być obce Szekspirowi w traktowaniu tego tematu, bowiem były one częścią kultury jego czasów, lecz siła komedii Szekspira polega na tym, że autor przebija się przez pancerz konwencji ku naszym czasom dzięki właśnie sprowadzaniu spraw na ziemię, do tak zwanych „czynników pierwszych" — nie brak tego elementu i w „Śnie nocy letniej". Tak bardzo „romantyczny" Szekspir nie był, aby sentymenty i poetycka ornamentacja, tak bogata w omawianej sztuce, mogła nam przesłonić irracjonalność doboru w miłości. Przeciwnie, gra kontrastów wzniosłości z przyziemnością jeszcze bardziej to podkreśla.

Tak więc postacie rzemieślników ateńskich z ich wielce sztuczną bestią, lwem, który ma być równocześnie groźny, ale nie tak groźny, aby przestraszył damy z dworskiej widowni, liczne nieporozumienia teatralne i językowe jakie ci domorośli aktorzy popełniają zarówno w czasie prób jak w czasie samego przedstawienia, nie są pomyślane jako li tylko epizodyczna grupa, lecz z niezapomnianym Spodkiem (czy, być może, Dennikiem) na czele stanowią jeden z dwu elementów niesłychanie szczęśliwie zgranej jedności przeciwieństw dominującej w omawianej sztuce. Lecz w sensie czysto komediowym funkcja tej grupy polega nie tylko na kontraście z dworską widownią dla której grają. Są oni jeszcze jedną funkcją „pochwały głupoty", grupa ta bowiem jest sama sobą przeciwstawieniem konwencjonalizmu czasów w których żył Szekspir, a pośrednio także konwencjonalizmu wszystkich czasów. Rzemieślnicy bowiem sami bawią się doskonale, wyżywają się w swoich komedianckich zamiłowaniach i bawią nas.

Tak więc możemy nadal razem z Szekspirem śmiać się, zjednoczeni z nim naszym własnym poczuciem dysproporcji pomiędzy dobrymi chęciami a ostatecznym skutkiem działania, pomiędzy wzniosłością a śmiesznością, którą oddziela od siebie tylko jeden krok. Starajmy się przekraczać tę granicę w obie strony odbierając sztukę w postaci współczesnego musicalu i bądźmy tak zadowoleni jak bohaterowie „Snu nocy letniej", gdy przyjdzie nam znowu wrócić z teatru do rzeczywistości.

Henryk Zbierski

O musicalu „Sen nocy letniej"

Musical, typowo amerykański rodzaj rozrywkowego widowiska teatralno-muzycznego w początkowych stadiach swego rozwoju opierał się na scenariuszu zazwyczaj nawiązującym do znanych i bliskich widzom sytuacji z życia współczesnego. Nieodzownymi jego elementami były piosenki o specyficznym charakterze, nieraz sentymentalnym, tzw. songi, muzyka jazzowa, żywy rytmiczny taniec.

Już jednak w roku 1948 kompozytor Cole Porter opracował musical pt. „Kiss me Kate" (Daj buzi, Kasiu) oparty na motywach znanej komedii Williama Szekspira pt. „Poskromienie złośnicy". Odtąd kompozytorzy i twórcy scenariuszy musicalowych poczęli coraz częściej sięgać do wielkiego repertuaru klasyki dramatu europejskiego i światowego lub do wybitnych dzieł współczesnych dramaturgów.

Tak więc wykorzystywanie wątków i motywów scenicznych zaczerpniętych z wielkiej literatury światowej zyskało pełne prawo obywatelstwa i ma już swoją tradycję.

„Sen nocy letniej" pojawia się na scenie Operetki Warszawskiej jako musicial, stając się pierwszą tego rodzaju w Polsce realizacją muzyczną dzieła szekspirowskiego. Scenariusz oparty został na tytułowym utworze Szekspira oraz na kilku elementach z innych jego komedii. Oczywiście, ze względu na specyficzny charakter tego rodzaju gatunku jakim jest musical, tekst szekspirowskiej komedii musiał zostać przez autora adaptacji i jednocześnie reżysera, Krzysztofa Pankiewicza, odpowiednio opracowany. Praca ta sprowadziła się nie tylko do wyboru pewnych wątków i sytuacji, przy zrezygnowaniu z wielu szczegółów mniej odpowiednich ze względu na muzyczny charakter sztuki, ale także na właściwym przebudowaniu niektórych scen, powiązaniu ich dramaturgicznym, nasyceniu elementami typowymi dla tego rodzaju jakim jest musical. Na stworzeniu widowiska, w którym wielkie słowo Szekspira powiązane zostaje organicznie z pełną ekspresji muzyką Marka Ałaszewskiego, twórcy „Mrowiska" i założyciela zespołu „Klan". W musicalu wykorzystano również w niektórych, ściśle określonych momentach fragmenty muzyczne słynnej opery największego kompozytora epoki angielskiego baroku, Henry Purcella pt. „The Fairy Queen", opartej na „Śnie nocy letniej".

„Sen nocy letniej"... Właśnie chodziło o to, by w widowisku tym Szekspir został jakby nieco „odmonumentalizowany", by ukazana została jego wspaniała wieloznaczność, bogactwo jego humoru, witalnej zmysłowości bijącej z jego dzieła, wreszcie wielka feeria jego fantastyki, dzięki której jawa i sen przenikają się

nawzajem i stają się jednym wielkim lasem marzenia i rzeczywistości, mądrości i kpiny, prawdy o nas samych i tego wszystkiego, co sami o sobie chcielibyśmy mniemać...

STRESZCZENIE

Akcję „Snu nocy letniej" w musicalowej wersji rozpoczyna zespół chóralny i baletowy z duetem Sowy i Puka, wiernego elfa króla Oberona. Następnie ukazuje się Tytania, królowa elfów i Oberon, ich król. Krótki ich dialog zdradza konfliktową sytuację w jakiej znalazła się ta para małżeńska. Zjawienie się księcia Tezeusza wraz z całym orszakiem i jego narzeczonej, Hipolity, mitycznej królowej Amazonek, Hermii i dwóch zakochanych w niej młodzieńców, Lizandra i Demetriusza, oraz nieszczęśliwie zakochanej w Demetriuszu Heleny — stanowi stopniowe rozwinięcie ekspozycji. Żale Heleny na niesprawiedliwe obdarzanie przez los śmiertelników szczęściem w miłości przerywa wejście amatorskiego zespołu rzemieślników, przygotowującego się do próby sztuki, która ma być zaprezentowana przez nich z okazji zaślubin Tezeusza z Hipolitą. Po pewnych kontrowersjach dochodzi do podziału ról i wyznaczeniu miejsca i terminu próby.

Z dialogu między Pukiem i Pokrzywą, służką Tytanii, dowiadujemy się o źródle konfliktu między Tytanią i Oberonem: Oberon wściekły jest na Tytanię, że zabrała mu chłopca, którego wykradł jakiemuś indyjskiemu księciu. Chłopca tego Tytania ukryła w swym orszaku i odmawia wydania go Oberenowi. Stąd też przy każdym ich spotkaniu dochodzi do gwałtownych scen. Oberon, chcąc ukarać Tytanię, przyzywa Puka i obmyśla sprytną intrygę: sokiem o tajemnych właściwościach, rodzajem lubczyku, namaścić każe oczy śpiącej Tytanii, a ta, gdy się obudzi, zakocha się natychmiast w kimkolwiek ujrzanym po przebudzeniu, choćby to był jakiś najokropniejszy stwór.

Tymczasem nieszczęsna Helena daremnie prześladuje swą miłością Demetriusza, który napróżno pragnie zdobyć serce Hermii, zakochanej w Lizandrze. Mimo jednak ostrych słów i nawet pogróżek Demtriusza, Helena nie przestaje go napastować. Oberon, który podsłuchał rozmowę Demetriusza i Heleny, postanawia ją uszczęśliwić i poleca Pukowi namaścić oczy Demetriusza miłosnym balsamem, aby pokochał Helenę. Opisuje Pukowi postać młodzieńca, którego ma napotkać w lesie.

Puk, ujrzawszy w lesie jakiegoś młodziana, spoczywającego we śnie, ale w pewnej dość przyzwoitej odległości od swej towarzyszki, sądząc, że to jest właśnie Demetriusz, który wzgardził wdziękami Heleny, namaszcza oczy młodziana. Tymczasem zaszła pomyłka, młodzianem tym był — Lizander, a dziewczyną, jego ukochana Hermia. Balsam zaczyna działać. Po przebudzeniu Lizander opuszcza Hermię i oświadcza swą gorącą miłość napotkanej Helenie. Zbudzona wkrótce Hermia daremnie wzywa ukochanego.

Na polanie, gdzie spoczywa uśpiona Tytania, zbierają się członkowie amatorskiego rzemieślniczego zespołu teatralnego. Omawiają szczegóły inscenizacji i odbywają pierwszą próbę. Podpatruje ich Puk, który korzystając z oddalenia się jednego z członków zespołu, Spodka, chcąc spełnić polecenie Oberona, w pewnej chwili zamienia go w twór obdarzony oślą głową. Kiedy Spodek wraca do zespołu wywołuje popłoch swym wyglądem. Pozostaje sam. Rozgląda się i napotyka budzącą się właśnie — Tytanię. Ta, namaszczona przez Puka balsamem miłosnym, wpada w zachwyt na widok oślej postaci i obsypuje Spodka najczulszymi słowami. Przywołuje też zaraz orszak swych elfów, polecając im służyć wiernie Spodkowi i spełniać wszystkie jego życzenia.

Puk zdaje sprawę Oberonowi z tego jak wykonał jego zlecenie co do Tytanii, lecz, gdy ukazuje się Demetriusz i Hermia, Oberon uświadamia go, że popełnił pomyłkę, namaszczając Lizandra zamiast Demetriusza. Poleca też natychmiast odszukać Helenę, i za pomocą balsamu odczarować Lizandra a zaczarować Demetriusza. Tymczasem Helena, Lizander, Demetriusz i Hermia spotykają się — lecz czar działa

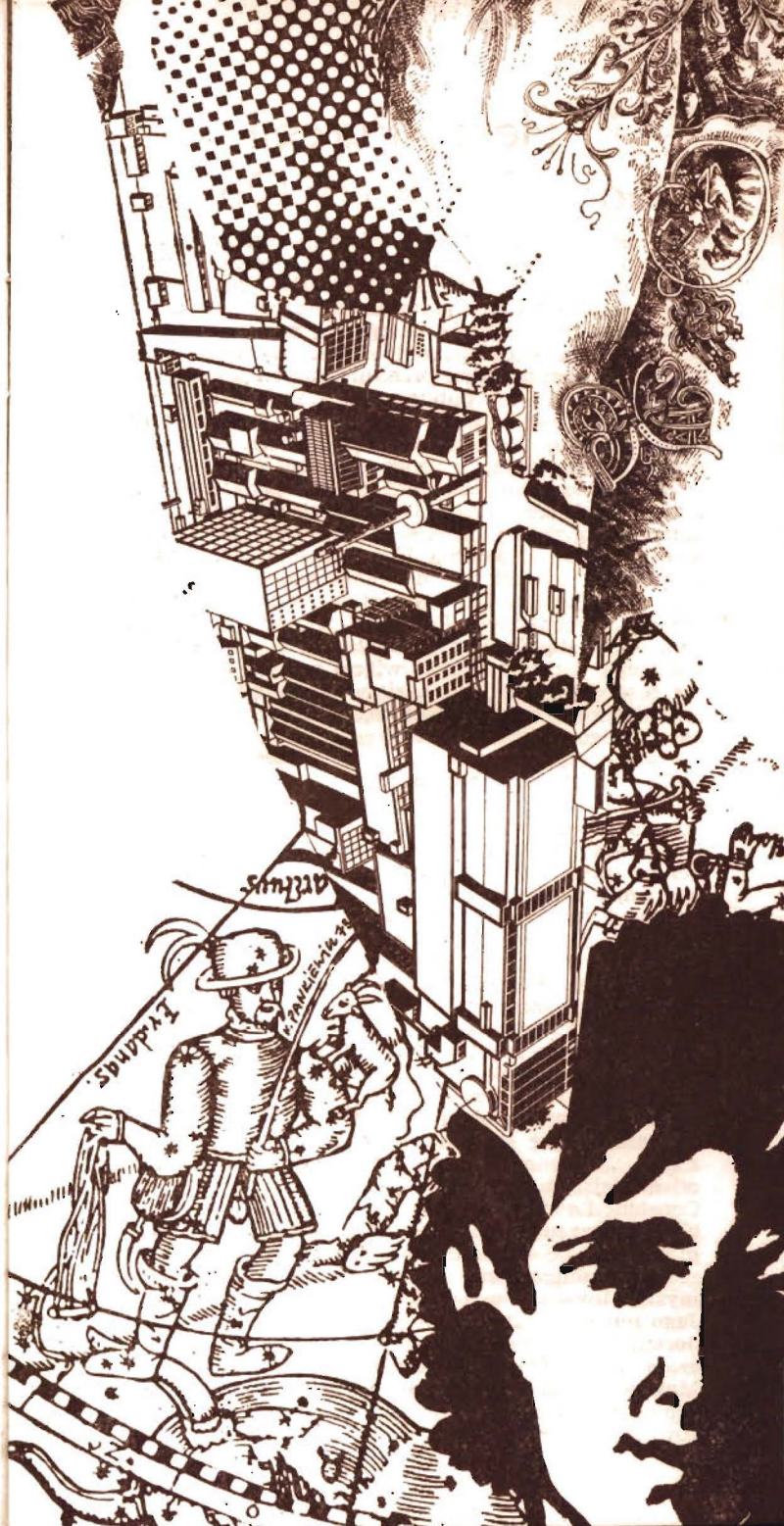
i oto szereg komicznych nieporozumień, bo obaj młodzieńcy wyznają swą miłość wzgardzonej niegdyś przez Demetriusza Helenie a obojętni zostają wobec Hermii, o którą przecież zaciekle rywalizowali.

Wśród grupy aktorów — amatorów pojawia się z powrotem Spodek. Przybycie jego powitane zostaje okrzykami radości, choć trudno się zebranym pogodzić z jego wyglądem, z jego oślą głową. Przybywają właśnie książę Tezeusz i Hipolita. Klin, jeden z aktorów — rzemieślników informuje księcia o treści mającego się zacząć wkrótce widowiska. I oto zaczyna się spektakl, najpierw ukazuje się Klin jako „Prolog", wykonuje swą partię wokalną, potem wchodzą pozostali aktorzy. Przedstawienie toczy się wśród komentarzy widzów ku swemu finałowi, lecz książę prosi, by aktorzy darowali już widzom i sobie epilog.

Na polanie, którą opuściło świetne grono książęce i aktorzy — ukazuje się Tytania, Spodek i elfy. Dwórki Tytanii obsługują Spodka który zasypia uszczęśliwiony. Obserwuje tę scenę Oberon i nasyciwszy się zemstą i upokorzywszy Tytanię, a także odzyskawczy już od niej chłopca, z którego powodu powstał konflikt — pragnie teraz przywrócić wszystko do właściwego stanu. Tytania budzi się, Spodek odzyskuje ludzki wygląd.

Tezeusz, Hipolita i orszak książęcy napotykają uśpionych: Helenę, Hermię, Lizandra i Demetriusza. Zbudzeni opowiadają księciu swe dziwne przygody i oczywiście — po naprawieniu przez Puka jego błędów — teraz wyjawiają swe właściwe uczucia. Lyzander znów kocha Hermię, Helena pozyskała miłość Demetriusza. Przywrócony ludzkiej postaci Spodek zapowiada napisanie przez Klina, za jego namową, ballady pt. „Sen Spodka". Lecz szczęśliwi już kochankowie nie bardzo wierzą jeszcze w swe ocknięcie. Podobnie ostatnie słowa Puka w finale nie rozwiewają tej wątpliwości: sen czy jawa? Co jest snem a co jawą? „Trwajcie w tym śnie jak na jawie, to co złe, to ja naprawię"...

B.O.



Henry Purcell i jego „The Fairy Queen"

Henry Purcell, największy z klasyków muzyki angielskiej, jest u nas zupełnie nieznany. Bardziej edukowana publiczność pamięta co najwyżej jego nazwisko i wie, że wywarł on wpływ na twórczość Haendla. Nie zna jednak jego muzyki, w ogóle u nas nie grywanej, poza kilkoma drobiazgami klawesynowymi, przypominanymi czasem łaskawie przez niektórych pianistów.
Nie ma w tym winy publiczności. Wszak sami Anglicy, odnoszący się do swego narodowego kompozytora z ogromną czcią, niewiele potrafią powiedzieć o jego biografii. Dzięki płycie nagrobnej w opactwie westminsterskim wiadomo, że zmarł 21 listopada 1695 roku, mając trzydzieści siedem lat. Żył więc w trudnym dla muzyki angielskiej okresie Restauracji, pod panowaniem Karola II, Jakuba II i Marii II. Wiadomo, że w młodości był członkiem chłopięcego chóru, istniejącego przy Kaplicy Królewskiej, że w 1679 roku został organistą w opactwie Westminster, a w trzy lata później organistą Kaplicy Królewskiej, ciesząc się sławą wielkiego wirtuoza. Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczęła się jego kariera kompozytorska, która przyniosła mu uznanie i sławę, trwające jeszcze wiele lat po jego śmierci.

Zważywszy, że zmarł młodo, uznać trzeba Purcella za kompozytora bardzo płodnego. Pozostawił ogromną ilość dzieł, częściowo w rękopisach, częściowo wydanych drukiem. Są to przede wszystkim utwory wokalne na chór lub głosy solowe z akompaniamentem lub bez akompaniamentu. Część z nich to kompozycje o charakterze religijnym — hymny — psalmy i pieśni antyfoniczne; druga część, wcale nie mniejsza, to utwory świeckie — pieśni, duety, ronda, kantaty, ody. Czysto instrumentalna muzyka Purcella to około pięćdziesięciu utworów na zespoły smyczkowe lub dęte oraz szereg kompozycji klawesynowych i organowych. Ponadto jeszcze nazwisko Purcella widnieje przy kilkudziesięciu tytułach sztuk teatralnych, do których pisał piosenki, wstawki muzyczne lub krótkie sceny baletowe. Sześć pozycji teatralnych historycy wyodrębniają w osobną grupę i określają je jako opery, zastrzegając się jednak, że właściwie tylko jedna z nich, „Dydona i Eneasz", może być uznana za operę w dzisiejszym znaczeniu tego słowa.
Constant Lambert, zmarły przed dwudziestu laty, wybitny dyrygent i kompozytor angielski, który walnie przyczynił się do odkrycia „The Fairy Queen" przed szerszą publicznością, tak pisał: „Purcell jest jednomyślnie uważany za największego kompozytora".
Jego muzyka teatralna — poza wczesnym i wciąż niedocenianym arcydziełem „Dydona i Eneasz" — ograniczała się do owej specyficznie angielskiej formy — the Masque — łączącej dramat, operę i balet na równych prawach i wymagającej trzech odrębnych zespołów o równej wielkości.

Purcell wypowiedział się najwspanialej w tej właśnie formie. „The Fairy Queen", wystawione po raz pierwszy w Londynie, w kwietniu 1692 roku, jest więc właśnie widowiskiem z gatunku masque, skomponowanym w duchu upodobań ówczesnej publiczności angielskiej.
„The Fairy Queen" jest więc adaptacją „Snu nocy letniej" Szekspira, dokonaną przez anonimowego sprawcę, który — jak pisze surowy Edward J. Dent — „nie tylko przerobił kolejne sceny i dopisał własne, niedorzeczne wiersze do interludiów muzycznych, ale ponadto pozmieniał Szekspirowski tekst, niszcząc jego poezję i sprowadzając jego język do poziomu nader pospolitej mowy". Purcell skomponował do tego widowiska wyjątkowo piękną muzykę, lecz — rzecz charakterystyczna — ograniczył się wyłącznie do opracowania owych wierszy anonimowego adaptatora, nie tykając tekstu Szekspirowskiego. Powstała więc arcykłopotliwa sytuacja: ze względu na muzykę nie można było uwolnić Szekspira od jego niepożądanego, nie znanego bliżej towarzysza (przypuszcza się że adaptatorem był niejaki Elkanah Settle).
Lecz nie tu tkwiła przyczyna, przez którą „The Fairy Queen" znikła z repertuaru na przeszło 200 lat. Po prostu, po śmierci Purcella partytura tego utworu zaginęła i mimo poszukiwań, wszczętych przez teatr jeszcze w 1700 roku, nie udało się jej odnaleźć. Natrafiono na nią przypadkiem w 1903 roku, w zbiorach Królewskiej Akademii Muzyki. Zbiegło się to ze wzmożonym zainteresowaniem osobą i twórczością Purcella, wzbudzonym m.in. dzięki ożywionej działalności The Purcell Society, założonego w roku 1876.
Wykonania koncertowe dowiodły wyjątkowej wartości muzyki „The Fairy Queen" i zrodziły ideę wystawienia dzieła na scenie. Doszło to do tego — m.in. wskutek I wojny światowej — dopiero w 1920 roku w Cambridge (w 227 lat po prapremierze). Później wystawiono je w 1927 roku w Londynie, w 1931 w Essen (w inscenizacji Kurta Joossa) i w 1935 w Brukseli. Wszystkie te przedsięwzięcia przynosiły jednak niewiele ponad succès d'estime. Wydawało się, że „The Fairy Queen" jest już tylko zabytkiem, którego piękno jest martwe, niezdolne poruszyć współczesnego widza.
Działo się tak chyba dlatego, że wszyscy kolejni realizatorzy podchodzili do tego utworu z nadmiernym pietyzmem, wynikającym z szacunku dla Szekspirowskiego wątku, Purcellowskiej muzyki i w ogóle całej tradycji angielskiego teatru. Zasadniczą zmianę poglądów spowodowała dopiero premiera „The Fairy Queen" w roku 1946 na scenie opery Covent Garden w opracowaniu i pod dyrekcją Constanta Lamberta, w choreografii Fredericka Ashtona, scenografii Michaela Ayrtona, reżyserii Malcolma Bakera Smitha, z udziałem baletu Sadler Wells. Przedstawienie to, zaliczane do najwybitniejszych osiągnięć angielskiego teatru, urzekało wdziękiem i poezją m. in. dzięki radykalnym skrótom, które uwypukliły piękno muzyki Purcella i urok baśni tkwiący w Szekspirowskim wątku.

Ludwik Erhardt

SEN NOCY LETNIEJ

musical w 2 odsłonach

wg W. Szekspira

Muzyka: MAREK AŁASZEWSKI
oraz fragmenty muzyczne opero-baletu
H. Purcella „The Fairy Queen"

Opracowanie muzyczne:
JAN JARCZYK, JANUSZ KĘPSKI, MARIAN SAWA

Adaptacja: KRZYSZTOF PANKIEWICZ
na podstawie przekładów:
STANISŁAWA KOŹMIANA, LEONA ULRICHA, ERYKA SREBRZYŃSKIEGO

OBSADA:

TEZEUSZ
Książę Aten — **Jerzy S. Adamczewski, Henryk Guzek**

HIPOLITA
Królowa Amazonek, zaręczona z Tezeuszem — **Alicja Rollinger, Alina Wieczorkówna**

LIZANDER
Zakochany w Hermii — **Krzysztof Machowski** (gościnnie), **Jan Sybilski**

DEMETRIUSZ
Zakochany w Hermii, zaręczony z Heleną — **Henryk Derewenda, Piotr Loretz** (gościnnie)

HERMIA
Zakochana w Lizandrze — **Barbara Bela-Wysocka, Leokadia Brudzińska, Ewa Ignatowicz** (gościnnie)

HELENA
Zakochana w Demetriuszu — **Barbara Zachariasz, Barbara Zgorzalewicz**

OBERON
Król Elfów — **Henryk Derewenda, Janusz Żełobowski**

TYTANIA
Królowa Elfów — **Elżbieta Poniatowska, Hanna Zdunek**

PUK, ROBIN
dobry druh — elf na usługach Oberona — **Zygmunt Apostoł**

Rzemieślnicy:

KLIN potem PROLOG — **Roman Kosierkiewicz, Mirosław Ochocki**

KOŁEK potem LEW — **Mirosław Ochocki, Jerzy Piasecki**

SPODEK potem PIRAM — **Tadeusz Walczak**

DUDA potem TYZBE — **Mariusz Cellari, Janusz Kłusek**

MORDA potem ŚCIANA — **Ryszard Adrjański, Lech Czerkas**

ZDECHLAK potem PEŁNIA — **Janusz Dąbrowski, Jerzy Wesołowski**

Elfy Tytanii:

SOWA — **Elżbieta Kozakowska, Ludmiła Pałatnik**

FASOLA — **Grażyna Budna**

PAJĘCZYNA — **Jadwiga Lubicz**

GORCZYCA — **Alina Kaniewska, Barbara Zachariasz**

POKRZYWA — **Urszula Hołubowska, Alina Wołowik**

ĆMA — **Alicja Górecka, Alina Krzemińska**

oraz **Chłopiec, Elfy Oberona, orszak Hipolity i Tezeusza, Las w wykonaniu artystów baletu i chóru.**

Orkiestra Operetki Warszawskiej powiększona o sekcję rytmiczną.

Kierownictwo muzyczne:
Janusz Kępski

Reżyseria i scenografia:
Krzysztof Pankiewicz

Choreografia:
Marta Bochenek, Tomasz Gołębiowski

Dyrygenci:
Janusz Kępski, Stanisław Nowicki

Asystent reżysera:
Barbara Zgorzalewicz

Asystent scenografa:
Anna Zaporska

Chórmistrz:
Lucjan Mazurek

Przygotowanie solistów:
Alina Dolot, Janusz Kahl, Jerzy Kaliński

Asystent choreografa:
Janusz Dąbrowski

Światło:
Stanisław Zięba

Inspicjent:
Bolesław Gruszka, Zygmunt Piwkowski

Sufler:
Joanna Guzicka, Teodozja Leszczyńska, Wanda Szczepańska

Na marginesie „Snu nocy letniej"

Jak wyjaśnia Henry Cuningham, Puk nie jest nazwą własną lecz określeniem oznaczającym diabła. Druga nazwa Puka — Robin Dobry—Druch — była w wierzeniach ludowych związana ze skrzatem kochającym psoty i figle. Główne źródło informacji o Puku znalazł Szekspir w „Odkryciu czarnoksięstwa" Reginalda Scotta opublikowanym w r. 1584.

●

„Sen nocy letniej" zawiera aluzje do niezamężnej królowej Elżbiety I (1533—1603), która prawdopodobnie była obecna na przedstawieniu „Snu nocy letniej".

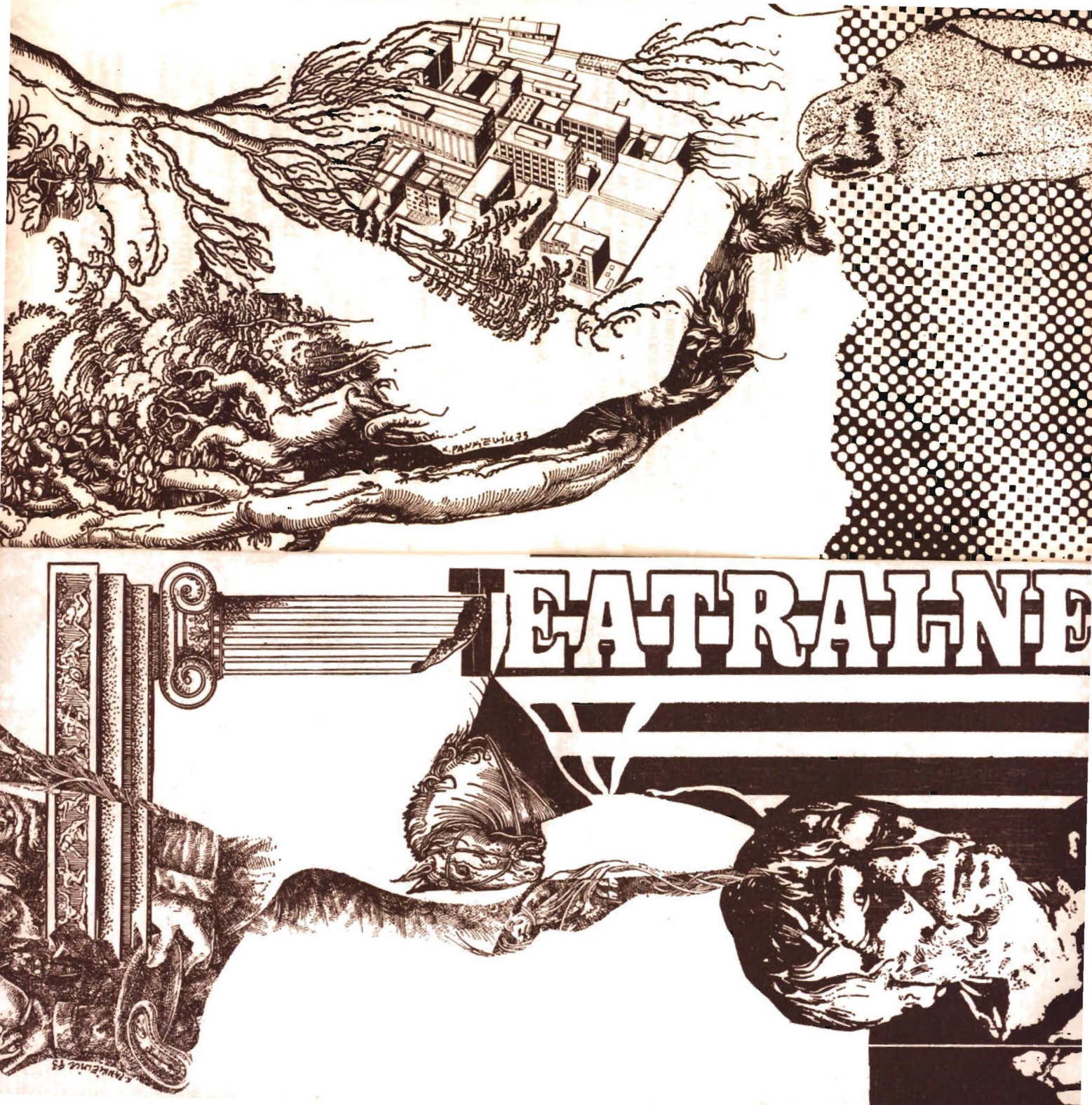
●

Komentator Szekspira Edmund Malone dopatruje się w postaci Lwa i okazywanego przezeń lęku przed powieszeniem aluzji do uroczystości z okazji chrztu księcia Henryka Szkockiego (30.VII.1594), kiedy to zamiast projektowanego lwa zaprzęgnięto do rydwanu Murzyna, żeby nie przestraszyć dam. Na tej aluzji opiera się m. in. próba ustalenia daty powstania „Snu" na jesień 1594 r. Inna anegdota opowiada o powieszeniu lwa, który przestraszony swym udziałem w festynie, zbyt groźnie ryczał strasząc damy dworu i skutkiem żądań „poszkodowanych" został ukarany.

●

W tej baśniowej komedii Szekspir nie troszczył się o kolejność pór roku. Wszystkie dziwne wydarzenia, przemiany odbywają się w noc letniego przesilenia (świętojańską), zaś uroczystości ślubne, polowania, wzmianki o ludowym święcie (przypadającym w Anglii Elżbietańskiej w maju) wydają się temu przeczyć.

Wg Przepisów do Dzieł Dramatycznych Szekspira PIW 1964


TEATRALNE

Zespół Operetki Warszawskiej

w sezonie 1973/74

Dyrektor i kierownik artystyczny
STANISŁAWA STANISŁAWSKA

Wicedyrektor
STEFAN PRZYŁĘCKI

Kierownik muzyczny
Jerzy Dobrzański

Kierownik literacki
Bogdan Ostromęcki

Dyrygenci:
JERZY DOBRZAŃSKI, MAREK WITKOWSKI, STANISŁAW NOWICKI.
Gościnnie: ZDZISŁAW GORZYŃSKI, MARIAN LIDA, LUCJAN MAZUREK

Kierownik pracowni scenograficznej
ANNA ZAPORSKA

SOLIŚCI ŚPIEWACY

Beata Artemska, Barbara Bela-Wysocka, Leokadia Brudzińska, Hanna Dobrowolska-Blejarska, Urszula Hołubowska, Alina Kaniewska, Lidia Kłobucka, Alina Krzemińska, Wanda Polańska, Elżbieta Poniatowska, Alicja Rollinger, Elżbieta Ryl-Górska, Alina Wieczorkówna, Hanna Zdunek, Jerzy Sergiusz Adamczewski, Ryszard Adrjański, Zygmunt Apostoł, Mariusz Cellari, Henryk Derewenda, Jerzy Dzianysz, Ryszard Fabiński, Henryk Guzek, Tadeusz Hanusek, Roman Kosierkiewicz, Kazimierz Łabudź, Mirosław Ochocki, Jan Precigs, Henryk Rucki, Jan Sybilski, Michał Ślaski, Tadeusz Walczak, Stefan Witas, Mieczysław Wojnicki, Ryszard Wojtkowski, Zdzisław Zaczyk, Mieczysław Ziołowski, Janusz Żełobowski.

Inspicjenci: **Bolesław Gruszka i Zygmunt Piwkowski**

Suflerzy: **Joanna Guzicka, Teodozja Leszczyńska i Wanda Szczepańska**

Korepetytor solistów: **Janusz Kahl**

BALET

Kierownik baletu: ZENON KASZUBSKI

Pedagog: **Lidia Kowcz**

Asystent choreografa: **Leszek Adamczyk**

Korepetytor baletu: **Ryszard Rynkowski**

Soliści baletu: **Barbara Bittnerówna** — primabalerina, **Elżbieta Kozakowska, Ludmiła Pałatnik, Leszek Adamczyk, Janusz Dąbrowski, Sławomir Michalski, Roman Pędziwiatr, Zdzisław Wyrozębski.**

Koryfeje: **Alicja Bielakowska, Ewa Czałkowska, Gizela Czarska, Ewa Szuster, Hanna Pierzchlewska, Hanna Rogowska, Helmut Blaszke, Mieczysław Fabisiak, Henryk Lewandowski, Marek Piątkowski, Jerzy Wesołowski, Andrzej Więckowski, Aleksander Zomer.**

Zespół: **Eleonora Adamczyk, Danuta Cholewianka, Alicja Damrosz, Elżbieta Falkowska, Wanda Górska, Bożena Gryczka, Barbara Hanusek, Maria Hys-Kłusek, Krystyna Kanonowicz, Wanda Kobielusz, Irena Maciejewska, Irena Makowska, Joanna Pachowska, Danuta Ratyńska, Bożena Stawowa, Wojciech Chrzanowski, Jerzy Czajkowski, Bolesław Jastrzębski, Zygmunt Kołodziej, Zbigniew Piotrowski, Andrzej Rosolak, Jordan Stępniewicz, Janusz Wolszleger.**

Inspektorzy baletu:
Jerzy Wesołowski i Jordan Stępniewicz

CHÓR

Kierownik chóru: LUCJAN MAZUREK

Korepetytor chóru: **Jerzy Kaliński**

Zespół: **Ludmiła Apostoł, Bogumiła Bętkowska, Jadwiga Borowicz, Grażyna Budna, Barbara Chojnacka, Teresa Gawryś, Alicja Górecka, Wanda Hołdak, Maria Jędrzejczak, Danuta Juszczak, Hanna Kopijer, Teresa Kościjańska, Irena Kozerska, Jadwiga Lubicz, Stanisława Noiszewska, Halina Pilewicz, Mirosława Piotrowska, Barbara Stefańska, Nadzieja Sterianos, Alicja Talarek, Bożena Wcisłek, Alina Wołowik, Barbara Zachariasz, Barbara Zegarska, Jadwiga Zuber, Lech Czerkas, Zbigniew Droździak, Czesław Goszczyński, Stanisław Hijewski, Janusz Jóźwiak, Edward Marczak, Stanisław Milewski, Jerzy Piasecki, Edward Romanowski, Stefan Szlauzys, Tadeusz Szyluk, Dariusz Śmigielski, Waldemar Włodarz, Jan Zakrzewski.**

Inspektorzy chóru: **Jerzy Piasecki i Edward Marczak**

ORKIESTRA

I skrzypce: **Tadeusz Zaczyński** (koncertmistrz), **Panajot Bojadżijew** (koncertmistrz), **Adam Rajczak, Emanuil Emanuiłow, Jadwiga Jaworska, Julitta Ryzow, Jan Gubernat, Wiesław Sieromski, Marta Kałuska, Andrzej Zaremba, Mirosław Sommer, Jacek Dobrzyński, Barbara Pawlonka.**

II skrzypce: **Antoni Borychowski, Jan Kruszewski, Teresa Hausenplas, Alina Jankowska, Bogdan Cichoń, Ernest Lipok, Danuta Kempa, Teresa Woźniak.**

Altówki: **Mirosława Rabong, Jerzy Iwanowski, Tadeusz Jastrzębski, Jan Duk, Czesław Marciniak.**

Wiolonczele: **Jan Szewczyk, Ada Lebiedzińska, Paweł Kowalski, Elżbieta Przechacka-Lejk, Kazimierz Piwowarski.**

Kontrabasy: **Stanisław Płaza, Władysław Wopaleński, Leszek Frey, Zbigniew Gorzelnik.**

Flety: **Marian Grecki, Monika Wojciechowska, Zbigniew Majksner.**

Oboje: **Stanisław Styczyński, Klemens Banat, Zuzanna Wewiór.**

Klarnety: **Czesław Pałkowski, Stanisław Nowicki, Kazimierz Andruszaniec.**

Fagoty: **Edward Lewandowski, Paweł Holik, Leszek Stolarczyk.**

Trąbki: **Ludwik Jabłoński, Tadeusz Szostak, Ryszard Klimaszewski, Andrzej Karpiński.**

Waltornie: **Józef Gawlik, Stanisław Wolny, Konrad Dubiczyński, Edward Dokudowiec, Jerzy Bartoszewicz, Marek Pijanowski.**

Puzony: **Jędrzej Poniatowski, Aleksandra Rudnicka, Wiesław Żukowski.**

Perkusja: **Wojciech Sommer, Mikołaj Godlewski, Jan Tokarczyk.**

Harfa: **Jadwiga Nahorecka**

Inspektorzy orkiestry: **Jerzy Iwanowski i Marian Grecki.**

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny: — MIECZYSŁAW KRÓL

Główny elektryk — ZBIGNIEW SIERADZKI

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej	— **Teresa Kalska**
krawieckiej męskiej	— **Kazimierz Czerczak**
kapeluszy	— **Helena Kosiorek**
stolarskiej	— **Kazimierz Szymkiewicz**
modelatorskiej	— **Stefan Kąkol**
charakteryzatorskiej	— **Sabina Howako**
malarskiej	— **Jerzy Białkowski**
tapicerskiej	— **Edward Gula**
szewskiej	— **Mieczysław Krasnopolski i Stanisław Pielaszek**
ślusarskiej	— **Antoni Ciechanowicz**
Rekwizytor	— **Jan Pomorski**
Brygadier sceny	— **Stanisław Kuszczyk i Zygmunt Olszewski**

Warszawskie Zakłady Gastronomiczne „KAWIARNIE"

zapraszają P.T. widzów z naszego Teatru do swoich lokali:

Herbaciarni
„GONG" al. Jerozolimskie 48

Kawiarni:
„PARANA" ul. Sadowa 2
„KAPRYS" vis à vis Muzeum Wojska Polskiego
„SZAMPAŃSKA" ul. Marszałkowska 114/116
„NOWY ŚWIAT" ul. Nowy Świat 61
„KAUKASKA" ul. Marszałkowska 104
„ROXANA" al. Jerozolimskie 42
„SZWAJCARSKA" ul. Szpitalna 1
„TELIMENA" ul. Krakowskie Przedmieście 27
„SŁONECZNA" ul. Grójecka 23
„ULUBIONA" ul. Polna 28

ZAPEWNIAMY:
— kulturalną obsługę
— szeroki asortyment wyrobów cukierniczych i napojów

REPERTUAR BIEŻĄCY:

MIŁOŚĆ SZEJKA — musical
Mariana Lidy i Jana Majdrowicza

ZEMSTA NIETOPERZA — operetka
Johanna Straussa

CZŁOWIEK Z LA MANCZY — musical
Mitcha Leigha i Dale Wassermana

WIESZCZKA LALEK — widowisko baletowe dla dzieci Josefa Bayera

THE MUSIC MAN — musical
Mereditha Willsona

MY CHCEMY TAŃCZYĆ — musical
Andrieja Pietrowa

ŻYCIE PARYSKIE — operetka
Jakuba Offenbacha

Przedsprzedaż biletów na dwa tygodnie naprzód w kasie Operetki w godz. 10—14 i 16—19, tel. 28-03-60, w kasach SPATiF-u Al. Jerozolimskie 25 w godz. 10.30—18. W dniu przedstawienia sprzedaż biletów w kasie Operetki. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni w godz. 9—15, tel. 21-43-13.

Rysunki w programie:
Krzysztof Pankiewicz

Zdjęcia:
Edward Hartwig

Wydawca:
Państwowa Operetka w Warszawie

Skład i łamanie: RSW „Prasa-Książka-Ruch" Marszałkowska 3/5.

Zam. 5677 R-54

CENA ZŁ 4,00

WDA 2