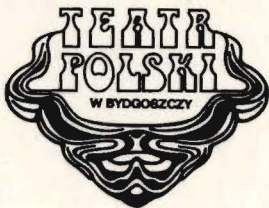


WILLIAM
SHAKESPEARE

SEN
NOCY
LETNIEJ



1



Dyrektor naczelny i artystyczny
ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI

Zastępca dyrektora
ROMUALD PRZEPERSKI

Kierownik literacki
EWA GRABOWSKA

Kierownik muzyczny
TADEUSZ WOŹNIAK

William Shakespeare

SEN NOCY LĘTNEJ

przekład: Maciej Słomczyński



Pierwsza premiera sezonu 1988/89

wrzesień 1988 r.

SPODEK PRZETŁUMACZONY

(fragmenty eseju)

Od rzymskich saturnaliów po średniowieczne ludy osioł odgrywa szczególną i znaczącą rolę w ceremoniach, komicznych rytuałach i obrzędach świątecznych. Osioł według zwięzłej formuły Bachtina jest „*ewangelicznym symbolem upokorzenia i poniżenia i potem odnowy, jaka im zawsze towarzyszy*”. Radosne i brutalne parodie liturgii dozwolone były w okresach świątecznych, od Bożego Narodzenia po Trzech Króli, na koniec Wielkiego Postu i w Niedzielę Palmową. Znane były jako Święto Szalonych albo Święto Osła. W tych dniach oddanych powszechnemu szaleństwu, w których aktorami byli często klerycy, „osła msza” była głównym wydarzeniem. „Każdej części tej mszy — pisze Bachtin — towarzyszyło osłe ryczenie humm-himm!”

Na zakończenie nabożeństwa kapłan trzykrotnie je powtarzał. I ten sam okrzyk humm-himm! zastępował końcowe „Amen”. Osioł był czasem wprowadzany do kościoła, gdzie śpiewano hymn specjalnie ułożony na tę okazję:

*Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.*

W Anglii „osłe msze” nie były znane, ale symbolika karnawałowego osła i parodia sacra przetrwała do czasów elżbietańskich. Jeszcze w roku 1559, na samym początku panowania Elżbiety, na dworze odbył się spektakl, o którym wiemy z pełnego oburzenia raportu włoskiego korespondenta do kasztelana Mantui: „*Już zapewne Wasza Miłość*

śłyszała o farsie odegranej w obecności Królowej w święto Trzech Króli... i o maskaradzie pokazanej tego samego dnia z krukami w strojach Kardynałów, z osłami przebranymi za Biskupów i z wilkami przedstawiającymi Opatów. Wolę o tym nie mówić”.

W roku 1564, roku urodzenia Shakespeare’a, w Cambridge, również w obecności Królowej, odegrana została maska, w której biskup Londynu trzymał w rękach jagnię, jakby je chciał zjeść, a wśród innych postaci jedna przedstawiała psa z hostią w pysku. W sztuce Nasha „Lata ostatnia wola i testament” odegranej w Croyden w 1592 albo 1593, a więc na zaledwie parę lat przed „*Snem nocy letniej*”, Bachus wjeżdżał na scenę na osle ustrojonym w girlandy bluszczu.

Wśród wszystkich karnawałowych masek zwierzęcych maska osła była najbardziej wieloznaczna i bogata w swojej semantyce. „*Osioł — raz jeszcze powtórzmy za Bachtinem — jest jednym z najstarszych i najtrwalszych symboli dolnych części ludzkiego ciała, znakiem jednocześnie poniżenia i odnowy*”. Rytualny i karnawałowy osioł jest w pewnym sensie pośrednikiem między niebem i ziemią, który znaki „góry” przemienia na znaki „dołu”. W tej swojej symbolicznej funkcji przekładu wysokiego na niskie osioł występuje zarówno w tradycji antycznej — jak u Apulejusza, i w tradycji judeo-chrześcijańskiej — jak oślica Balaama, która przemówiła ludzkim głosem, ażeby dać świadectwo prawdzie, i jak osioł umajony kwiatami, na którym Jezus wjechał po raz ostatni do Jeruzolimy: „*Powiedzcie córce Syjońskiej: oto król twój idzie ku tobie cichy, siedząc na oślicy i na osłęciu, synu podjarzemnej*” (Mat. 21—5)

W znaku i masce osła niskie i cielesne spotyka się z wysokim i duchowym, i stąd spotkanie Spodka z Tytanią, królową krainy czarów, które jest kulminacją nocnych i leśnych obrzędów, ma w „*Snem nocy letniej*” tak szczególne znaczenie. W tradycjach interpretacyjnych „*Snu*” osoby komedii należą do trzech różnych „światów”: dworu Tezeusza i Hipolity, ateńskich rzemieślników i „*nadnaturalnego*” świata „*duchów*” leśnych i księżycowych — Puka, Oberona i Tytanii z jej orszakiem elfów. Ale właśnie w tej tradycyjnej interpretacji jeszcze dziwniejsza i bardziej niespodziana wydać się musi noc, którą Tytania spędziła z osłem na swoim kwietnym i „*poświęconym łożu*”.

Tytania jest nocnym i leśnym sobowtórem Hipolity, jej dramatycznym i teatralnym „paradygmatem”. Być może za czasów elżbietańskich grana była przez tego samego chłopca na zasadzie niemal powszechnej wtedy teatralnej dublury ról, jak ostatnio w słynnym przedstawieniu Petera Brooka — przez tę samą aktorkę. Ale nawet, jeśli grana była przez różnych aktorów, metamorfoza Hipolity w Tytanię i powrót jej do pierwotnej postaci, podobnie jak przemiana Tezeusza w Oberona, musiały dla elżbietańskich widzów wydać się o wiele bardziej oczywiste niż dla publiczności przywykłej do konwencji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznego teatru. „Sen nocy letniej” odegrany był niemal na pewno na arystokratycznym weselu. Widzowie znali również dobrze ikony, jak reguły maski.

W masce dworskiej za Tudorów i Elżbiety powszechne i najbardziej istotne były zawsze trzy fazy: przebranie w strój mitologiczny lub pasterski, taniec, pantomima, czasem z recytacją lub pieśnią, i koniec maski, w którym tancerze i tancerki zapraszali do wspólnego tańca widzów. W masce nie uczestniczyli zawodowi aktorzy, była dworskim przebraniem i towarzyską zabawą. „Going off” albo „taking out”, jak nazywano ten ostatni wspólny taniec uczestników maski z widzami, był końcem metamorfozy i powrotem przebranych osób do miejsca i godności w towarzystwie i na dworze.



Przebranie odpowiadało dworskim i towarzyskim dystynkcjom uczestników i uczestniczek maski. Hierarchie zostały zachowane. Książęta i lordowie nie zgodziliby się nigdy przedstawiać w masce kogoś poniżej Zezeusza, jak i Tezeusz przybrać jedynie postać „króla elfów”, a Królowa Amazonek — „królowej czarów”. O postaciach dworskiej maski najlepiej świadczą roczne inwentarze „Office of the Revels”, wśród piętnastu kostiumów na składzie w roku 1555 są Senatorowie weneccy, Wenus i Nimfy. W roku 1560 dochodzą nowe kostiumy Akteona i Diany. Za Jakuba elżbietańskie Amazonki i nimfy towarzyszące Dianie ustępują miejsca nimfom angielskich rzek, a obok Akteona i jego myśliwych występuje Oberon ze swoimi rycerzami. W roku 1611, a więc niemal w piętnaście lat po Szekspirowskim „Śnie”, w „Masce Oberona” Jonsona wystąpił w przebraniu „księcia elfów” następca tronu, młodzieńcy Henryk.

Najbardziej nieodzowną, najczęstszą i najbardziej popularną „postać” zarówno dworskiej, jak i weselnej maski był Kupid. Na obrazie przedstawiającym weselną maskę na ślubie Henryka Uttona, w roku 1572, goście zasiadający za stołem przypatrują się korowodowi aż dziesięciu Kupidów, pięciu białych i pięciu czarnych, którym towarzyszy Merkury, Diana i jej sześcioro.

Od wczesnej maski Tudorów po wyszukane iluzyjne maski Inigo Jonesa Kupid ze złotymi skrzydełkami ma zawsze ten sam strój i niezmiennie rekwizyty: łuk i kołczan ze strzałami. Ten Kupid z przepaską na oczach, albo i bez przepaski, strzelał z łuku i trafiał w inną pasterkę niż zamierzył albo po prostu chybiał:

*Niestety, lot tej strzały księżyc zamgłił
I zamyślona dziewica bez szkody
Przeszła unosząc swoje wolne serce.*

Ale ten renesansowy Kupid, który w dyskursie poetyckim „Snu nocy letniej” występuje ośmiokrotnie obok trzy razy wymienionej Wenus, ma w fabule i na scenie inne imię, inną postać, inny kostium, inny język i inne atrybuty. Kupid został zanglizowany, „przetłumaczony” na Puka, Robina-Koleżkę. Strzały Amora zastąpił ludowy lubczyk. W poety-

ce mitologicznej lubczyk ten wzięty jest jeszcze z kwiatu, który poczerwieniał od grotu Kupida, na scenie jest już sokiem z ziela, którym Puk pryska w oczy uśpionych kochanków. Ten „sok miłości” być może znalazł Shakespeare w pastoralnej „Dianie” Montemayera, ale metaforę poetycką przełożył na znak wizualny, na niezmiernie wyrazistą i brutalną metaforę teatralną. „Dziewczęta zowią go bratkiem miłosnym”, jak Słomczyński pięknie przekłada „love-in-idleness”. Był to bratek.

Ale w „Śnie nocy letniej” jest nie jeden, ale dwa kwiatki: lubczyk i antidotum na lubczyk; opozycja „ślepego Kupida” i Kupida z „bezcieleśnym okiem” przełożona jest na mitologiczną opozycję kwiatów.

*Pąg Diany siłę posiada,
Która nad Kupidem włada.*

(przekład: M. Słomczyńskiego)

Platońską jedność Miłości i Czystości uosabiała przemiana Wenusy w dziewiczą Dianę. Tę wymianę znaków wywodzili neoplatonicy z jednego wersu w „Eneidzie” Wergiliusza, w którym Eneaszowi objawia się Wenus z łukiem — bronią dziewicy, *virgis arma*. „*Łuk zwyczajem lowieckim zwiesiła z barków Wenera*” (Przekład Ignacego Wieniewskiego). W tej semantyce emblematów łuk — broń Amora i broń dziewiczych Amazonek — staje się mediacją między Wenerą i Dianą. Harmonia łuku, wywodził Pico della Mirandola, jest „harmonią dysonansu” (*harmony in discord*), zgodą niezgody. Z przerwanego brutalnie na ziemi związku Amora i Psyche narodziła się w niebiosach córka Rozkosz, z cudzołóżnego związku Marsa i Wenusy, narodziła się córka Harmonia. Harmonia, powtarzali neoplatonicy za Owidiuszem i Horacym jest *concordia discors* i *discordia concors*.

Dla elżbietańskich poetów i kostiumologów, przygotowujących dworskie maski i fety, te neoplatonickie wymiany ikon i emblematów nabrały niespodziewanie szczególnego znaczenia. Elżbieta była Dziewiczą Królową, przemiana Wenus w Dianę pozwalała sławić Elżbietę jednocześnie pod imieniem Cyntii-Diany i Wenus-bogini miłości. I nawet pod imieniem Junony. W sądzie Parysa, wykladał w „Eroici furori” Giordano Bruno, jabłko dla najpiękniejszej przyznane

zostało symbolicznie wszystkim trzem boginiom, „*ponieważ w boskiej esencji wszystkie doskonałością są sobie równe, skoro są nieskończone*”.

George Peele musiał czytać Bruna. W jego „Sądzie Parysa”, pierwszej z zachowanych pastorałek angielskich z pieśniami i tańcami nimf i pasterek, Parys przyznaje jabłko Wenerze, ale kiedy Diana odwołuje się do sądu bogów na Olimpie, złota kula wręczona zostaje obecnej na sali Elżbiecie „królowej drugiej Troi”. Nimfa Eliza jest „rówieśnią Junony” i „Minerwie równą”:

*Władna i piękna jak niebiańska Wenus
Czysta jak Diana w swoich czystych żądzach.*

W „Metamorfozach” Owidiusza Tytania jest jedną z nazw Diany. Tytania w „Śnie nocy letniej” występuje bez łuku, łuk jest emblematem Hipolity, królowej Amazonek. Ale w pierwszej scenie I aktu w pierwszej swojej kwestii Hipolita mówi o innym łuku: „*I wówczas księżyc, niby łuk srebrzysty (Świeżo napięty na niebie zobaczy) Ślubu naszego noc*”. (Przekład M. Słomczyńskiego). Nowy księżyc jak litera D wygląda jak napięty łuk. W znaku księżycyca „władcy wszelkiej wody”, jest Tytania, jej nocne uciechy — to „tańce księżycowe”. W tym dyskursie poetyckim łuk i łuk księżycyca spowinowacają ze sobą Hipolitę i Tytanię, królową Amazonek i królową elfów. „Sen nocy letniej” jest w swojej warstwie językowej jednym z rzadkich i niewątpliwych arcydzieł manieryzmu.

W masce, na fetach, w dworskich komediach Lyly’ego prezentowana była nie tylko alegoryczna wymiana mitologicznych emblematów, które nieco później Ben Jonson nazwie „hieroglifami”. Grecka Arkadia przechodziła z wolna z Włoch do Anglii. Postacie i tematy mityczne łatwo poddawały się stylizacji pasterskiej. Ale i w pastorałce „królowa krainy czarów” była również alegorią Elżbiety. Na fecie w Elvetham, gdzie zbudowano tuż za pałacem, u podnóża zalesionych pagórków, sztuczny staw w kształcie półksiężycyca, elfy śpiewały o Elizie, królowej czarów, i o Oberonie, królu elfów.

Feta w Elvetham, o trzydzieści mil od Londynu, odbyła się jesienią 1591, na kilka zaledwie lat nawet przed ostatnią z możliwych dat „Snu nocy letniej”. Jeżeli nawet Shakespeare w niej nie uczestniczył, przygotowali ją i układali poeci i muzycanci, z którymi się przyjaźnił albo przynajmniej ich znał. Wydrukowane zostało nawet, i to w trzech wydaniach, quarto z librettem i tekstami liryk i śpiewów czterodniowego spektaklu na cześć Elżbiety, Oberon, Tytania i elfy nie zeszli do komedii Szekspirowskiej ze starych romansów, ale z maki i fety elżbietańskiej.

W maskach, w fetach, w dworskich pastoralkach wśród postaci mitologicznych znajduje się zawsze obok Kupida — Merkury. W „Snie nocy letniej” wydaje się, że miejsce po Merkury jest puste. Ale Merkury to nie tylko psychopompos, „przewodnik dusz”, który, jak za nim Puk i potem Ariel, daje i odbiera sny ludziom. Hermes-Merkury jest jednocześnie zwodzicielem. Figura zwodziciela jest najbardziej niezmienną, powszechną i trwałą wśród wszystkich mitologii i w folklorze wszystkich narodów. Zwodziciel jest pośrednikiem między bogami i ludźmi, górą i dołem, ale pośrednikiem specjalnego rodzaju: zwodzi bogów i oszukuje ludzi. Jest uosobieniem ruchu i przemiany. Przekracza granice i obala hierarchie. Przewraca wszystko do góry nogami, ale w tym świecie na opak rodzi się z chaosu nowy ład i odnowiona zostaje esencja i trwałość życia.

*Wiejskie sprawdzi się przysłowie
Jaś Małgosię swą odnajdzie,
Zagubiona klacz się znajdzie.*

W zadziwiającym i zachwycającym synkretyzmie „Snu nocy letniej” Puk jest jednocześnie „uziemieniem”, „przekładem” na dno, przełożeniem na aktorów karnawału Kupida i Merkurego. Arlekin, Błazen i Lord of Misrule, Mistrz Nieladu, nazywany również Opatem Bezrozumu należą do teatralnej rodziny Zwodzicieli. Practical joke Puka — „*I ozdobiłem go wnet ośłą głową*” (Przekład M. Słomczyński), dosłownie byłoby „ośłą czapą” — wywodzi się z najstarszych tradycji ludowego święta: przebieranki połączonej z czernieniem lub bieleniem twarzy albo nakładaniem masek groteskowych i zwierzęcych, jak jeszcze często dzisiaj na Trzech Króli, Popielec i wieczór św. Walentyna.

Ale nałożenie oślej czapki na Spodka nie jest tylko teatralnym powtórzeniem drwin i żartów ze Święta Błaznów, jest w nim jeszcze inny i równie powszechny rytuał ludowego święta. Prostak, „rzecz licha i ńędzna”, koronowany zostaje na króla karnawałowego szyderstwa, aby po krótkim panowaniu zostać obitym, wydrwionym i zdebronizowanym. Jak spity kotlarz, Krzysztof Szlaj, zaprowadzony w „Polskromieniu złoŃnicy” do pałacu (wśród kolegów Spodka był także „ateński” kotlarz, Ryj), Spodek wprowadzony zostaje na dwór Tytanii, gdzie wieniec z róż jak koronę upną mu na głowie i sładzy Królowej spełniać będą jego wszystkie zachcianki. I jak Szlaj, i wszyscy królowie karnawałowej drwiny, wyszydzeni i przywróceniu do swej pierwotnej kondycji, obudzi się ze swojego snu, w którym okazało się, że był tylko osłem.

Zarówno w tradycyjnych przedstawieniach „Snu nocy letniej”, gdzie pobyt przemienionego Spodka na dworze Tytanii ukazywany był jako „romantyczna” feeria, jak i w spektaklu Petera Brooka i jego licznych naśladowców, gdzie ukazana została przede wszystkim seksualna fascynacja Tytanii monstualnym fallusem (mea culpa!), ten karnawałowy i wieloznaczny rytuał przygody Spodka został całkowicie zagubiony. Nawet wygłodzony Lucjusz w oślej skórze u Apulejusza zdumiał się seksualną goto-



wością korynckiej matrony, która „zrzuciwszy, co miała na sobie, maściła olejkami siebie i jego i całowała lepiej niż uczą w Szkołach Kurtyzan”. Spodek najbardziej sobie cenit, że traktują go jak wielkiego pana, i bardziej od cielesnych uroków Tytanii interesowało go, co dostanie od zjedzenia. Słowacki w „Balladynie” znakomicie powtórzył humor tej sceny.

W metamorfozie Spodka i w jego scenach z Tytanią spotykają się nie tylko wysokie z niskim, metafizyka z fizyką, dwie poetyki i dwa style, ale również dwie teatralne tradycje i dwa różne typy obchodów świątecznych, maska i dworska feta z ludową przebieranką i karnawałowym odwróceniem świata na opak. W maskach i fetach towarzyszyły co prawda „godnym” postaciom — Barbarzyńcy, Dzicy Ludzie, Rybaczki i Przekupki, a na fecie w Elvetham pokazał się nawet „brzydki” i straszący dworskie damy Nereusz, ale po raz pierwszy w historii karnawału i teatru Tytania — Diana — Królowa Czarów zaprowadziła osła na swoje kwietne łożo. To spotkanie Tytanii ze Spodkiem, osłem i karnawałowym królem jest początkiem nowoczesnej komedii.

Przejsście od nocy do dnia jest w „Śnie nocy letniej” muzycznym interludium: „*grają rogi, Tezeusz, Hipolita, Egeusz i orszak wchodzą*”. W dyskursie poetyckim granie myśliwskich rogów, szczekanie ogarów i echo, które niesie się górami, przełożone jest na opozycję muzyczną, jak w tradycji platońskiej, pomiędzy discord i concord. Ale charakterystyczne jest, że w tej opozycji między nocą i dniem, nie noc, ale właśnie muzyczna orkiestracja świtu określona jest i przez Tezeusza, i przez Hipolitę jako dysonans. Dla Tezeusza to „*muzyczny zamęt psów szczekających i echa, co wtórzę*”. „*Tak muzykalnej rozterki — powtarza za Tezeuszem Hipolita — tak słodkiej i grzmiącej burzy nigdy nie słyszałam*” (Przekład M. Słomczyńskiego). Dopiero o kilkanaście wierszy dalej, kiedy obudzeni ze „snu” Lizander i Demetriusz kłękają u stóp Tezeusza, „niezgoda” nocy zamienia się w „zgodę” dnia. „*Wiem, że wrogowie z was i rywale. Skądże się wzięła ta łagodna zgoda?*” (Przekład M. Słomczyńskiego).

Oba terminy opozycji: concord i discord złączone zostaną przez Tezeusza dopiero wtedy, kiedy Filostrates, mistrz ce-



remonii, wręczy mu program Krotochwili przygotowanej przez „ateńskich” rzemieślników:

*Przydługa, krótka scenka Pyramusa
Młodego, oraz jego ukochanej
Tyzbe, wesola i wielce tragiczna.
Przydługa, krótka! Wesola, tragiczna!
To lód gorący i śnieg wielobarwny.
Jak znaleźć zgodność w takiej niezgodności?*

(Przekład M. Słomczyńskiego)

Tą nową concordia-discors — zgodą niezgody — jest tragicomedia i wcale nie najgorszą definicję dał zacny pan Pigwa, kiedy swoim komediantom objaśniał, jaką to sztukę zagrają: „*Najżałośniejszą komedię i najokrutniejszą śmierć Pyrama i Tyzbe*”. Pan Pigwa, chociaż ateński cieśla, był jak widać wcale czytany w angielskim teatralnym repertuarze i tytuł swojej sztuki wystylizował na „nową tragiczną komedię” Edwardsa „Damon i Pitiasz” (1564) albo za „Cambises” Prestona, „Żalosną tragedią, pełną wielkiej uciechy” (1569).

Ta samą tradycyjną i widocznie zachęcającą czytelników tytułaturę wprowadzili drukarze do afiszów i na karty Szekspirowskich quarto: „Komiczna historia Kupca Weneckiego” i „Najznakomitsza i najżałośniejsza tragedia Romea i Julii”. Ten ostatni podtytuł pasowałby jak ulał do widowiska o Pyramie i Tyzbe. O podobieństwie tej historii opisaną jeszcze przez Owidiusza do renesansowej powieści o Romeo i Julii („*surowość rodziców doprowadziła Pyrama i Tyzbe do żalosego końca, Romea i Julię do przedwczesnej śmierci*”) — pisano już na blisko dwadzieścia lat przed Szekspirowską tragedią o kochankach z Weroną i komedią o kochankach z Aten.



Nie wiemy i zapewne nigdy się nie dowiemy, którą ze sztuk — „Romea i Julię” czy „Sen nocy letniej” — napisał Shakespeare wcześniej, ale dzieje świata i historia literatury uczą, że opera buffa powtórza osoby i role w operze seria. „Najżałośniejsza komedia” ukazana jest w „Śnie nocy letniej” dwukrotnie w czasie teatralnej próby, a dopiero potem, w akcie V, jako przedstawienie na weselu Tezeusza. Burleska i parodia są nie tylko w tekście: w dialogu i śpiewanych „lamentach”, „najżałośniejsza komedia” o podwójnym samobójstwie Pyrama i Tyzbe jest tragedią Romea i Julii odegraną przez clownów. Burleską są działania aktorskie. Mur dzieli kochanków i tylko przez „dziurkę”, „szparkę”, „szczelinkę” mogą ze sobą gruchać, dotknąć się i całować. Nieprzyzwoitości tej sceny są jednocześnie naiwne i niewybredne jak w szkolnych żartach i pośmiejach, kiedy nadaje się obsceniczne sensy niewinnym słowom. Bardziej wulgarne są gesty.

Mur graniczny grał Ryj, kotlarz, i zgodnie z zaleceniami Spodka, który wtrącał się i do reżyserowania, miał rozczapierzyć palce — „i niech trzyma palce, o tak...” Ale jakim gestem? Ani tekst, ani didaskalia: „rozwiiera palce” nie są wcale jednoznaczne. „Szpara” z literą V między palcem wskazującym i średnim może być pionowa lub pozioma. Zgodnie z dziewiętnastowieczną tradycją aktorską Mur wyciągał

ręce i rozchyłał palce, żeby kochankowie mogli pomiędzy nimi się pocałować. Ale mógł to być gest całkiem inny. W elzbietańskim teatrze clownów Mur, jak to niedawno stwierdzono, stawał w rozkroku i rozczapierzał palce między nogami. Tak widziałem odegraną tę scenę w Szkole Teatralnej w Krakowie. U Shakespeare’a: „*And this the cranny is right and sinister*”, tłumaczyłbym: „*I tu jest szparka od prawej do lewej*”. Ryj, chociaż był „ateńskim” kotlarzem, liźnął łaciny albo włoskiego i wiedział, co znaczy „sinister”.

Romeo nie mógł nawet dotknąć Julii, kiedy wychylała się z wykuszu na piętrze w swoim domu. Scena z Murem („*Całuj przez dziurę mnie w tej podłej ścianie*”) jest przetłumaczeniem „na dno”, na niskie i wulgarne, sceny balkonowej z „Romea i Julii”. Kolejność samobójstw w tej „najżałośniejszej komedii” jest taka sama jak w „Romeo i Julii”. Ale Tyzbe, Julia z burleski, przebija się pochwą od miecza Pyrama. I to jest niemal wszystko, co wiemy o wystawieniu „Snu nocy letniej” za życia Shakespeare’a. Ostatnie słowa Julii prosiły się zresztą o parodię. Paszkowski przełożył je bardzo wiernie:

JULIA

Idą, czas kończyć.

(chwytając sztylet Romea)

Zbawczy puginale!

Tu twoja pochwa.

(przebija się)

Tkwij w tym futerał.

Kochankowie z dworu Tezeusza nie spotkali w swojej nocnej wyprawie lwa, jak Pyram i Tyzbe w tym samym lesie pod Atenami, ani groźnego lwicy, jak Oliwier i Orlando w bardzo podobnym lesie Ardeńskim w „Jak wam się podoba”. Ale groźba śmierci zawieszona jest nad kochankami od samego początku: „*Śmierć lub wieczyste rozłączenie z ludźmi*” (Przekład M. Słomczyńskiego) — zapowiada Tezeusz Hermii. Furor miłości zawsze przywołuje śmierć jako partnera. Hermia do Lizandra: „*Muszę ciebie lub śmierć mieć odnaleźć*” (Przekład M. Słomczyńskiego), Lizander o Helenie, „*którą kocham aż do śmierci*”, Helena o Demetriuszu: „*Umrę na rękach, które ukochałam*”, i ponownie: „*odkupię winę ucieczką lub śmiercią*”. Nawet sen „olowiany i nietoperzoskrzydły” jest podobny śmierci.

Reżyseria
ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI

Scenografia
IWO DOBIECKI

Muzyka
TADEUSZ WOŹNIAK

William Shakespeare



SEN NOCY LETNIEJ

Choreografia
JERZY STĘPNIAK

Praca nad słowem
JÓZEF FRYŹLEWICZ

Inspicjent: Wioletta Pujsza
Sufler: Maria Walden

Tezeusz, książę Aten — **EUGENIUSZ RZYSKI**
Egeusz, ojciec Hermii — **ANDRZEJ JUSZCZYK**
Lysander — **ARNOLD PUJSZA**
Demetriusz — **ANDRZEJ STENDEL**
~~Filostatos, mistrz~~
~~ucioch Tezeusza~~ — ~~**PIOTR SIGIŃSKI**~~
Pigwa, cieśla — **WOJCIECH STAWUJAK**
Klin, stolarz — **JERZY STĘPNIAK**
Dupek, tkacz — **ROMAN GRAMZIŃSKI**
Flet, naprawiacz
miechów — **WALDEMAR CZYSZAK**
Hippolita, królowa
Amazonek, zarę-
czona z Tezeuszem — **WANDA RZYSKA**
Hermia, córka Ege-
usza, zakochana w
Lysandrze — **MAŁGORZATA OZIMEK**
— **TERESA KWIATKOWSKA**
Helena, zakochana w
Demetriuszu — **KRYSTYNA WÓJCIK**
— **EWA ZĄBKIEWICZ**

Oberon, król duszków — **WOJCIECH KALWAT**
Tytania, królowa du-
szków — **DOROTA PIASECKA**
Puck, czyli Robin
Dobroduszek — **JADWIGA ANDRZEJEWSKA**
Duszki:
Groszek — **TERESA KWIATKOWSKA**
— **MAŁGORZATA OZIMEK**
Pajęczynka — **EWA ZĄBKIEWICZ**
— **KRYSTYNA WÓJCIK**
— ~~**SABINA STUZIŃSKA**~~ **WANDA RZYSKA**
Gorczyzka
Osoby krotchwili wykonanej przez Prostacków:
Prologus — **WOJCIECH STAWUJAK**
Pyramus — **ROMAN GRAMZIŃSKI**
Tysbe — **WALDEMAR CZYSZAK**
Mur
Poświęta }
księżycowa } — **JERZY STĘPNIAK**
Lew }

MIEJSCE: ATENY I LAS W ICH POBLIŻU



W tym wielogłosie miłosnego szaleństwa nie ma już ani mitologicznego sztafażu Kupida z jego grotami, ani neoplatońskiej metafizyki Amora z „pozacielesnym okiem”. W języku ziemskiego pożądania głos jest okiem, które widzi bliskość innego ciała i ręką, którą sięga po inną rękę, chce przewrócić albo zabić.

Pole językowe „śmierci” występuje w blisko pięćdziesięciu wersach „Snu nocy letniej” rozdzielone niemal dokładnie między wydarzeniami w lesie i teatrem w teatrze na weselu Tezeusza. O zabijaniu mówi trzynaście wierszy, o „chorobie” — sześć. W „Śnie nocy letniej” tylokrotnie nazywanym najbardziej pogodną z Szekspirowskich „wesółych komedii” o miłości — „całowanie” występuje zaledwie sześciokrotnie, „radość” („joy”) — osiem razy, a „szczęście” („Happiness”) — ani razu.

Przygody w lesie w nocie przedślubne są tylko pierwszą z niespodzianych rewelacji w „Śnie nocy letniej”, uciechą główną jest sztuka przygotowana przez clownów na weselu. W obu „uciechach”, w lesie i na dworze Tezeusza, głównym aktorem jest Spodek. Przetłumaczony na osła, kiedy próbował w lesie swojej roli, „został *Pyramus słodki — przemieniony*” (Przekład M. Słomczyńskiego). A kiedy wreszcie zagrał rolę Pyrama i „umarł” nazwany został przez Tezeusza osłem: „*Z pomocą chirurga może jeszcze wydobrzeje i okaże się osłem*” (Przekład M. Słomczyńskiego).

Jeżeli metamorfozy Spodka w lesie i w pałacu odczytać synchronicznie, jak czyta się partyturę muzyczną, albo „strukturalnie” nałożyć na siebie, „słodki byczek”, jak go koledzy nazywają, w dwóch swoich rolach — osła i Pyrama — śpi z królową elfów, ukoronowany zostaje i zdetronizowany, umiera i zmartwychwstaje na scenie. Reżyserem noc-

nych przypadków w lesie był Puk, Mistrz Nieladu. Intermedium o Pyramie i Tyzbe wybrał na uroczystości weselne Filostrates, mistrz ceremonii. W „Śnie nocy letniej” wystawionym jako intermedium na arystokratycznym weselu, intermedium odegrane przez rzemieślników „ateńskich” jest teatralnym paradygmatem komedii Shakespeare’a. „Sen nocy letniej” ma kompozycję „szkatułkową”; mała „szkatułka” powtarza dużą, jak w rosyjskiej „babie”, w której środku jest druga „baba”, taka sama, tylko mniejsza.


Brutalna i gwałtowna wymiana kochanek w czasie jednej nocy i przedślubna noc spędzona z „potworem” nie wydają się tematami najbardziej odpowiednimi na spektakl weselny. Burleskowe samobójstwo antycznych pierwowzorów Romea i Julii nie było również najbardziej odpowiednim tematem na uroczystości weselne księcia Tezeusza. Nocna przygoda Tytanii i czworga młodych ludzi z dworu zostaje jednak w końcu „unieważniona” w swojej rzeczywistości i uznana za przykry sen: „*Niechaj o nocnych tych przygodach myślą, że były tylko złego snu udręką*” (Przekład M. Słomczyńskiego). „Najokrutniejszej śmierci Pyrama i Tyzbe” odebrana zostaje także wszelka godność i powaga. „*To najglupsza sztuka — mówi Hipolita — jaką kiedykolwiek słyszałam*” (Przekład M. Słomczyńskiego). Samuel Pepys w swoim dzienniku pod datą 29 września 1662 powtórzył niemal słowo w słowo opinię Hipolity: „*najglupsza to i najbardziej niedorzeczna sztuka, jaką kiedykolwiek widziałem*”.

Najbardziej jednak znacząca jest wypowiedź Tezeusza na początku ostatniego aktu, jeszcze przed występem clownów.

*Wariat, poeta, człowiek zakochany,
Są utworzeni wszyscy z wyobraźni.*

(Przekład M. Słomczyńskiego)

Słowa Tezeusza, podobnie jak monolog Heleny w pierwszej scenie I aktu — wypowiada aktor grający postać, ale nie są one głosem postaci. Są głosem w poetyckim meta-dyskursie, którego tematem są „sny” w „Śnie nocy letniej” i sam „Sen nocy letniej”. I jak w monologu Heleny powracają w nim neoplatońskie opozycje.



Ficino w „De amore” rozróżniał trzy rodzaje „boskiego szału” — furor divinus: „natchnione szaleństwo poety”, „zachwyt wieszczcy i uniesienie mistyka” i „ekstazy kochanków”. Dodawał do nich jeszcze obcą Platonowi czwartą kategorię „wzlotu” i świętego szaleństwa — ekstatę najwyższą — śmierć dobrowolną (furor amatorius).

Ale o wiele ważniejsze od przywołania neoplatońskich klasyfikacji „świętego szału” jest odwrócenie przez Tezeusza-Shakespeare’a hierarchii w tej wymianie znaków.

*Poeta okiem zatacza w natchnieniu
Z ziemi ku niebu i z nieba ku ziemi.
Gdy wyobraźnia nasuwa marzeniu
Kształty nieznanne, poeta swym piórem
Je ucieleśnia, przydając nicości
Miejsce na ziemi i nadając imię.*

(Przekład M. Słomczyńskiego)

W przeciwieństwie do „natchnionego szaleństwa” platońskiego poety, Szekspirowskie pióro nadaje cieniem „powietrznej nicości” ziemskie miano i odnajduje ich „miejsce na ziemi”. Neoplatońskich „wieszczów” i „mystyków” w tej wypowiedzi Tezeusza zastępuje „wariat”, który „widzi więcej diabłów, niżli zdoła pomieścić cały obszar piekła” (przekład M. Słomczyńskiego), a kochankowie zamiast pięknej Heleny wybierają czarne Cyganichy.

Wszyscy trzej, „wariat, zakochany i poeta”, podobni są w charakterystyce Tezeusza do Don Kichota, który także („umysł rozgorączkowany”) fantazjom, „airy nothing”, cieniem błędnych rycerzy nadawał imię i adres — „miejsce zamieszkania”, w brudnej pomywacze talerzy z Toboży widział piękną Dulcyneę i jak Szekspirowski wariat, który „krzak zmienia w niedźwiedzia”, ruszał z kopiażem na wiatraki, biorąc je za czarowników, i mieczem rąbał bukłaki z winem, myśląc, że to bandyci.

*Gdyż zakochani tak jak obląkani,
Mają umysły rozgorączkowane,
A wyobraźnia ich kształtuje więcej
Niż umysł chłodny byłby w stanie pojąć.*
(Przekład M. Słomczyńskiego)

W tej drwiącej wypowiedzi Tezeusza, która jest ukrytą obroną „Snu nocy letniej” i zarazem poetyckim manifestem Shakespeare’a, „więcej niż umysł chłodny” nie jest ani platońskim cieniem, ani metafizycznym supra intellectum, ani nawet il mondo soterraneo neoplatoników florenckich. „Więcej niż chłodny rozum pojąć może” — jest jak u św. Pawła „głupstwem świata”, które Bóg wybrał, „aby zawstydić mądrych”. To „głupstwo Boże” z listu „Do Koryntian” odczytane i powtórzone za tradycją karnawałową, jest tutaj bronią Błazna i pochwałą Głupoty.

Wariaci: Błazen, Mistrz Nieladu i Opat Bezrozumu wiedzą, że „korona stwarza Króla” i kiedy zostanie zarzuta, karnawałowy królik tak jak i prawdziwi królowie zamienia się w „rzecz lichą i nędzną”, że na ziemi jest „więcej diabłów, niżli zdoła pomieścić cały obszar piekła”, i że Dianny, Psyche i Tytanie śpią nie ze skrzydlatymi Kupidami, ale z osłem.

Słodki Spodku, „na jakież to cię język przetłumaczyli?” Na język ziemi.

Spodek już po swojej teatralnej śmierci poderwał się i nieprzystojnym gestem pożegnał Mur. Tyzbe także zmarłychwstała, trup jej przecież nie mógł zostać na scenie. Ucieszna i pocieszna bergamaska Muru i Księżycy kończy spektakl clownów. Jest już północ i trzem parom śpieszno do łoża. Odchodzą ze sceny, w świetle pochodni, w uroczystym pochodzie.

Scena jest teraz przez chwilę pusta i tonęła w półmroku, jeżeli „Sen nocy letniej” odegrany był wieczorem na uroczystości weselnej. Dopiero po chwili zjawia się na niej Puk, Mistrz Nieładu i „ustaw nocy”. Bardzo dziwny jest jego monolog:

*Gdy głodny lew ziemię trąca,
A wilk wyje do księżycy...
Otwierają się mogiły
I potępięcy z tych mogił
Chodzą przez cmentarne drogi...*

Ten mroczny monolog Puka bardziej byłby stosowny do nocy, w której zamordowano Dunkana, niż jako pożegnalny epitafium pierwszej nocy księżycy. I jak w tej nocy królobójstwa w „Makbecie” przywołano w tym monologu Puka zawodzenie puszczyka i złowróżbną piekielną Hakate, ona jest panią tej nocy, w której elfy tańczą, „*jak sen, który mroki goni*” (przekład M. Słomczyńskiego). Jest to ta sama noc, w której popełnili samobójstwo Romeo i Julia, Pyramus i Tyzbe, i w której Hermia mogła zabić Helenę i Demetriusz Lizandra.

Puk ma w ręku miotłę, która była tradycyjnym atrybutem Robina-koleżki: „*Mnie z miotłą śle moja pani / Żebym wymiółł kurz przed drzwiami*”. W tym zamiataniu sceny jest dziwny i przejmujący smutek. Jak w „Weselu”, kiedy o północy Isia miotłą wypędza Chochoła i wymiata po nim izbę z paździerzy. Puk tak samo wymiatał scenę ze snu. Wielkie i mocne wyobrażenie teatralne się spotykają.

Jest to pierwszy epilog „Snu nocy letniej”. Ale jest jeszcze drugi epilog.

Na ciemną scenę wchodzi teraz Oberon i Tytania ze swoim orszakiem. Mają na głowach korony z płonących woskowych świec. Śpiewają i tańczą pawanę. Być może nawet na dworskim weselu, jak w masce, zapraszali gości z sali do wspólnego tańca. Peter Brook w swojej słynnej inscenizacji znakomicie odczytał ten drugi epilog „Snu nocy letniej”. Przy zapalonych światłach na sali aktorzy wyciągali ręce do widzów i rzucali kwiaty.

Tytania, Oberon i ich orszak elfów pojawiają się w sztuce



po raz wtóry jako nocne sobowtóry postaci dnia. Jeżeli Oberona i Tytanię grała ta sama para aktorów co Tezeusza i Hipolitę, monolog Puka dał im czas, żeby zmienić kostiumy. Szkatułkowa kompozycja doprowadzona została z zadziwiającą dramatyczną logiką do ostatecznych konsekwencji. Tezeusz i Tytania, Filosrates, mistrz ceremonii u Tezeusza, Hermia i Helena, Lizander i Demetriusz — widzowie na scenie „najżałośniejszej komedii” — są sobowtórami widzów oglądających w teatrze „Sen nocy letniej”. Iluzja rzeczywistości — według pięknej formuły Northropa Fry’a — staje się realnością iluzji. „Cienie-sobowtóry” to są aktorzy. Ale jeżeli aktorzy-cienie są sobowtórami widzów, widzowie są sobowtórami aktorów.

*Wiedźcie, że to sen jedynie
I zaraz jak sen przeminie.*

Na scenie został tylko Puk. To już jest trzeci i ostatni epilog:

*Dobranoc, drodzy widzowie,
Dajcie nam brawo łaskawie,
A co złe, to ja naprawię.*

Jak w „Jak wam się podoba” i w „Burzy” główny aktor prosi publicum o oklaski.

Ale kim jest Puk w tym trzecim i ostatnim epilogu? „*Komus, bóg, któremu ludzie zawdzięczają swoje obrzędy i świąteczne uciechy, stoi przed drzwiami komnaty... Noc*

nie jest przedstawiona przez aktora, ale wskazuje na nią wszystko, co się tutaj dzieje, a wspaniałość sceny świadczy, że bogata para została właśnie zaślubiona i spoczywa na postaniu...

Kto jeszcze bierze udział w tym obrzędzie? Jak to kto? Weselnicy. Czyż nie słyszycie kastanietów, wysokiego zawodzenia fletu i bezładnych śpiewów? Pochodnie rzucają migoczące światła, wystarczające dla weselników, żeby wiedzieli, co się wokół nich dzieje, ale nie wystarczające dla nas, żebyśmy ich widzieli. Słychać urwane i nagłe śmiechy, kobiety zrywają się z posłań razem z mężczyznami w męskich sandałach i w sukniach dziwacznie upiętych, ponieważ w tych ucieczkach i obrzędach kobietom wolno się przebierać za mężczyzn i mężczyznom nosić kobiece suknie i malpować ich chód. Przywiedły już kwiaty w wieńcach upiętych na głowach i utraciły swój świąteczny wygląd w dzikich płasach tancerzy..."

Cytata jest u Filostratusa, greckiego sofisty i erudyty (170—245), którego „Imagines” stały się w okresie renesansu w łacińskim przekładzie jednym z najbardziej popularnych podręczników i wzorów antycznych wyobrażeń bogów i mitycznych wydarzeń. Najśłynniejszym i najczęściej cytowanym rozdziałem „Imagines” był „Komus”, ustęp o greckim bożku karnawałowych zabaw i obrzędów. Shakespeare nie mógł znaleźć bardziej sugestywnego imienia dla mistrza ceremonii Tezeusza. Filostratus stał się Filostratem na „ateńskim” dworze, aby potem w kolejnym systemie wymian „Snu nocy letniej” przeistoczyć się w Puka, Mistrza Niefadu, i w epilogu powrócić do swojego antycznego prototypu — karnawałowego boga Komusa z „Imagines”, rzeczywistego Filostratusa. Wszystkie mity u Shakespeare’a mają swój adres na ziemi.

Dialog 1987 nr 5

Nie sygnowane cytaty polskie z dzieł Shakespeare’a w przekładzie Jana Kotta. (Red)



Na zdjęciu od lewej: Andrzej Maria Marczewski (reżyser) i Tadeusz Woźniak (kompozytor) w czasie próby „Snu nocy letniej”

**„Dajcie mi tylko
jedną ziemi milę...”**

Z Andrzejem Marią Marczewskim, dyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy rozmawia Wiesław Nowicki.

— Po raz piąty w swojej karierze artystycznej obejmuje pan kierownictwo teatru. Debiutował pan jako dyrektor w Wałbrzychu, potem był Płock, następnie

warszawskie „Rozmaitości”, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, a teraz — Bydgoszcz. Każda ze scen, którą pan prowadził zyskiwała ciekawę i wartościowe oblicze artystyczne. Sądzę, że publiczność Bydgoszczy wiąże spore nadzieje z pańską osobą...

— Nigdy nie można przewidzieć, jak potoczą się losy danego teatru, zależy to przecież od wielu czynników. Myślę jednak, że można sprecyzować kilka zasad, które powinny być respektowane przez kierownictwo teatru i jego zespół. Pozornie są one dość proste, acz w praktyce sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana... Zatem teatr powinien mówić pełnym głosem o podstawowych problemach naszej współczesności, ukazywać całą złożoność zagadnień i zakresu etyki. Słowem — starać się objaśniać świat i analizować naturę ludzką. Aby było to możliwe potrzebna jest wielka, rzeczywiście wielka literatura. Stąd też w swoich penetracjach reżyserskich bardzo często odwołuję się do klasyki. I również tutaj będzie ona stanowić bazę repertuarową Teatru Polskiego. Zagramy więc „Sen nocy letniej” Szekspira, „Mistrza i Małgorzatę” Bułhakowa, „Termopile polskie” Tadeusza Micińskiego, „Operetkę” Gombrowicza. Można chyba powiedzieć, że nasza duża scena będzie miejscem, gdzie spróbujemy prowadzić z bydgoską publicznością dialog o imponderabiliach, prezentując spektakle o pewnym rozmachu teatralnym, jeżeli chodzi o środki inscenizacji.

— Powiedział pan dotąd o dwóch zasadach, które powinny być realizowane, jeżeli myślimy o dobrym, artystycznym teatrze — o zakresie tematów, które podejmuje, i o repertuarze. Pozostaje aparat wykonawczy...

— Oczywiście — bez sprawnego zawodowo zespołu nie ma co myśleć o dobrym teatrze. Mówiąc: zespół, mam na myśli nie tylko aktorów lecz wszystkich bez wyjątku pracowników teatru. Zwykle tak było, że określony teatr zyskiwał wysoką rangę artystyczną, gdyż pewną grupę ludzi łączyła wspólna pasja, autentyczna chęć i potrzeba tworzenia. Ten czynnik ma swoje znaczenie.

W Teatrze Polskim w Bydgoszczy zaszły duże zmiany kadrowe — przede wszystkim znacznemu wzmocnieniu uległ zespół aktorski, który jest zdolny, jak sądzą, do realizacji wielkiej literatury dramatycznej. A taka, jak wspomniałem, będzie obecna na naszej scenie.

— Jakie pozycje przewiduje pan dla Teatru Kameralnego na bieżący sezon?

— O ile duża scena będzie teatrem inscenizacji, umownie rzecz określając, to w Teatrze Kameralnym pokazemy sztuki będące refleksją o egzystencji jednostki. Oczywiście najważniejsza tutaj jest ranga intelektualna poszczególnych utworów. I tak zaprezentujemy „Matkę” Witkacego — w roli tytułowej wystąpi znakomita nasza aktorka Zofia Rysiówna. Zdzisław Wardejn wyreżyseruje „Mizantropa” Moliera w przekładzie Jana Kotta. Sięgamy więc po najtrudniejszą zapewne sztukę Moliera i jestem bardzo ciekawy, jak dzisiaj zabrzmi ona ze sceny. W repertuarze Teatru Kameralnego znajdą się także „Pokojówki” Geneta i „Bóg” Woody Allena.

— I — aby skończyć temat — „Emigranci” Mrożka, którymi Teatr Polski w Bydgoszczy zaczyna sezon artystyczny 1988/89.

— Nie jest to wybór przypadkowy — pokazujemy jedną z najlepszych sztuk polskich ostatnich lat, w której gościnnie wystąpi znany warszawski aktor Józef Fryźlewicz (także reżyser tego przedstawienia).

— Jak widzę, wraca pan do starej i dobrej praktyki występów gościnnych znanych artystów. Z pewnością stanowić one będą dodatkową atrakcją dla bydgoskiej publiczności.

— We wszystkich właściwie teatrach, które prowadziłem grali gościnnie znani aktorzy. Będzie to miało miejsce także w Bydgoszczy. Mówiąc o repertuarze nie wspominałem o tym, iż zamierzamy wystawić mało znaną, a chyba najciekawszą komedię Adama Grzymały-Siedleckiego — wielce zasłużonego dla Bydgoszczy — „Los na loterii”. W tym spektaklu jedną z głównych ról zagra Hanka Bielicka.

— Nie wymienił pan także jeszcze jednego utworu, po który, jak wiem, zamierza pan sięgnąć — myślę o polskiej prapremierze „Golgoty” Mirostawa Krleży w reżyserii Petara Sarčevića z Jugosławii.

— Tak, jest to ważne przedsięwzięcie artystyczne i jednocześnie kontynuacja współpracy ze scenami Jugosławii, którą prowadzi od lat. Dramaturgia jugosłowiańska będzie także obecna na naszych scenach w szerszym wymiarze —

pokażemy „Klatkę” Stojanovičia, którą prezentowałem już w Koszalinie.

— **Wymienił pan cały szereg znaczących tytułów, po które zamierza pan sięgnąć. Jednak nie wyczerpują one repertuaru scen bydgoskich w tym sezonie...**

— Zależy mi, żeby w możliwie szeroki sposób zwrócić się do społeczeństwa Bydgoszczy i pozyskać je dla teatru. Dlatego też chcemy utworzyć Dyskusyjny Klub Teatralny, który skupiałby miłośników sztuki scenicznej. Byłaby to trzecia scena naszego teatru, na której prezentować będziemy sztuki adresowane do węższego kręgu odbiorców. Często spektakle stanowiłyby rodzaj eksperymentu artystycznego, jak chociażby „Protesilas i Laodamia” Wyspiańskiego czy „Mój Faust” Paula Valery’ego (będzie to prapremiera polska tej trudnej i niezwyklej sztuki). Mówiąc o formach działalności Teatru Polskiego w Bydgoszczy chciałbym jeszcze wspomnieć, iż nosimy się z myślą, aby utworzyć Scenę Nocną, która grałaby wyłącznie dla widzów dorosłych sztuk, które często uważa się za obsceniczne — jednak w swojej warstwie literackiej stanowią one znaczące dokonania artystyczne. Przez całe lata wstydliwie przemilczaliśmy istnienie frywolnych komedii Aleksandra Fredry. Teatr „Syrena” przelamał rok temu tę barierę. I to, co dawniej wydawało się obsceniczne, dzisiaj stanowi swoisty żart literacki. A Fredro jest Fredrą także w tych komediach... Chciałbym także zaprezentować słynne erotyki Emila Zegadłowicza „Wrzosi”, a także sztukę St. H. Lubomirskiego „Komedia Lopeza Staroego ze Spiridionem”. Propozycji repertuarowych jest więcej: choćby świetnie napisana komedia Aldo Nicolai „Była dziewiąta”, czy nagrodzona na Konkursie Teatru Polskiego w Warszawie znakomita współczesna rzecz Tadeusza Słobodzianka „Obywatel Pekosiewicz”

— **Wiadomo, że nasz teatr przeżywa istotny kryzys frekwencyjny. Nie wszyscy uświadamiają sobie jego rozmiary. Trzeba jednak rzecz nazwać po imieniu: 85% naszego dorosłego społeczeństwa nie chodzi w ogóle do teatru. Jeżeli więc nie chcemy, aby za kilka lat było jeszcze gorzej, trzeba zdobyć się na zdecydowane działanie...**

— Podzielam ten pogląd. Myślę, że musimy przystąpić do swoistej batalii, aby pozyskać dla teatru młodzież. Dlatego

w Bydgoszczy będziemy kontynuować i rozwijać różnego rodzaju formy edukacyjne w zakresie sztuki teatru, które podejmowaliśmy w Koszalinie. Uruchomiliśmy tam Scenę Szkolną, dając spektakle budowane w oparciu o lektury. Było to ważne doświadczenie — chcemy je kontynuować przy współpracy Kuratorium, władz oświatowych i Bydgoskiego Towarzystwa Kulturalnego.

— **Pomówmy przez chwilę o Andrzeju Marii Marczewskim — reżyserze...**

— Myślę, że w mojej pracy teatralnej było kilka przedstawień, które stanowiły pewne punkty zwrotne. Myślę tutaj o dwóch realizacjach „Mistrza i Małgorzaty” Bułhakowa, o inscenizacjach dramatów Karola Wojtyły, o „Termopilach polskich” Micińskiego, „Legionie” i „Nocy listopadowej” Wyspiańskiego...

— **Lista ta, jak sądzę, jest dłuższa: trzeba jeszcze wymienić „Psie serce” i „Szkarłatną wyspę” Bułhakowa, a także „Zezowate szczęście 2” według prozy Jerzego Stefana Stawińskiego. Przedstawienia te ujawniają zarówno pańskie upodobania reżyserskie, jak też odkrywają cechy pańskiego talentu i swoisty charakter pisma teatralnego, by tak się wyrazić. Myślę, że możemy już mówić o zjawisku, które można określić jako „teatr Marczewskiego”. Zwykle tak bywa w pańskich spektaklach, posiadających charakter inscenizacji, że ich bohaterem jest zbiorowość usytuowana w dramatycznym momencie dziejowym. Ludzie ci muszą wybierać — czas zmusza ich do takich decyzji, a często wybór niesie ze sobą cień tragedii...**

— Od lat powtarzam we wszystkich wypowiedziach: w teatrze, w sztuce najważniejsza jest myśl — podjęcie tematu, które są udziałem społeczeństwa. Niewątpliwie często bywało i tak, że tonacja przedstawień, które realizowałem wyzbyta była łatwego optymizmu.

— **Sądzę, że pańskie penetracje repertuarowe — Słowacki, Miciński, Szekspir — nieuchronnie prowadzą pana do arcydzieł naszego dramatu romantycznego: do „Dziadów” i „Nie-Boskiej komedii”...**

— Sprawa jest bardzo trudna, aczkolwiek nie ukrywam, że od lat myślę o tych arcydziełach naszej literatury. Realizacja „Dziadów” czy „Nie-Boskiej” byłaby możliwa dopiero wte-

dy, gdy cały zespół wiedziałby że te zadania nie przekraczają jego możliwości. Słowem: potrzebny tutaj jest sprawny i twórczy aparat wykonawczy, właściwy czas i ...miejsce.

— **Czyli, jak pisał Słowacki:** — „Dajcie mi tylko jedną ziemi miłą...”

— Ale dalej poeta mówi tak: — „Może, o bracia, za wiele zachciałem...”

— **Dziękuję panu za rozmowę.**

Rozmawiał **WIESŁAW NOWICKI**



W repertuarze:

William Shakespeare **SEN NOCY LETNIEJ**

Sławomir Mrożek **EMIGRANCI**

W przygotowaniu:

Yukio Mishima **MADAME DE SADE**

Michał Bułhakow **MISTRZ I MAŁGORZATA**

Tadeusz Miciński **TERMOPILE POLSKIE**

Woody Allen **BÓG**

Zastępca dyrektora ds. przebudowy teatru —

RYSZARD NOWACKI

Kierownik techniczny — **PIOTR RZEPECKI**

Brygadierzy scen — **JÓZEF PLUCIŃSKI,**
EDMUND WALCZAK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej — **ELŻBIETA SENTKOWSKA**

krawieckiej męskiej — **WŁADYSŁAW KLIMASZEWSKI**

stolarskiej — **ANTONI TROJANOWSKI**

fryzjersko-perukarskiej — **HALINA MUSIAŁŁ**

malarskiej — **WŁADYSŁAW GACKI**

oświetlenie — **ALOJZY ŚWIERKOWSKI,**
RYSZARD NICKEL

Akustycy — **ZDZISŁAW SENTKOWSKI,**
TADEUSZ PAWŁOWSKI

Rekwizytorzy — **FELIKS HEINRICH,**
HIERONIM GUZEK

Szewc — **FERDYNAND ROGUSZKA**

Tapicer — **BERNARD NOCULAK**

Ślusarz — **JAROSŁAW ANDRYSIAK**

Dział upowszechniania Teatru

Kierownik — **KRYSTYNA PANKANIN**

Główny specjalista ds. promocji Teatru —
WIESŁAW NOWICKI

Sekretarz literacki: **JOANNA SZYMCZAK**

Redakcja programu: **WIESŁAW NOWICKI**

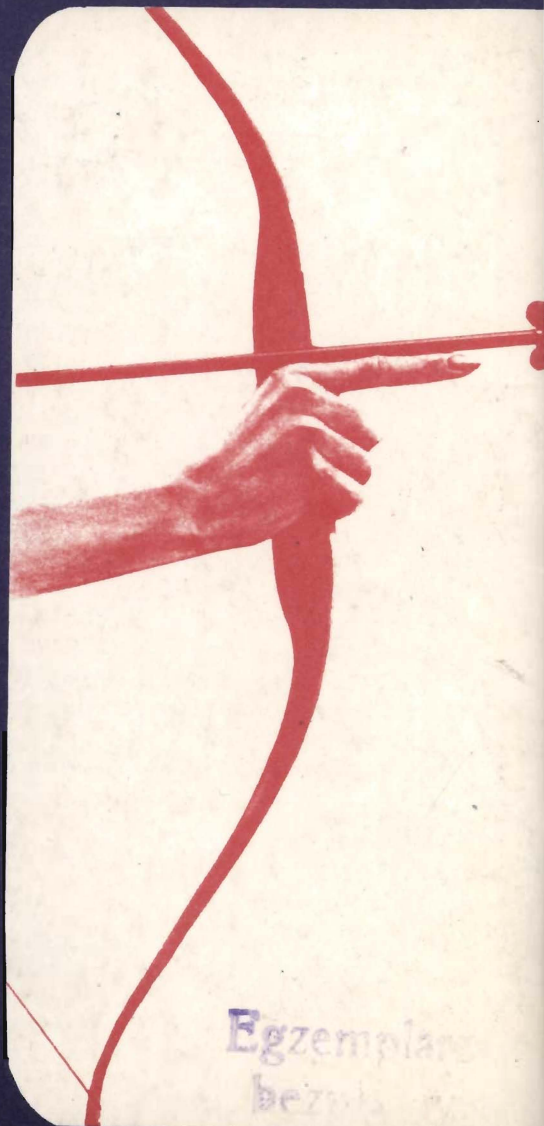
Opracowanie graficzne: **MARLENA HANKE**

Zdjęcie: **ROMAN LIS**

Koordynator pracy artystycznej: **BERNADETTA FEDDER**

Redaktor techniczny: **JERZY BUT**

Biuro Obsługi Wi-
dzów tel. 21-15-98
w godzinach 8-15
codziennie z wyjąt-
kiem niedziel i świąt
Kasa teatru: ulica
Mickiewicza nr 2
czynna na godzinę
przed spektaklem.



Egzemplars
bezwolny