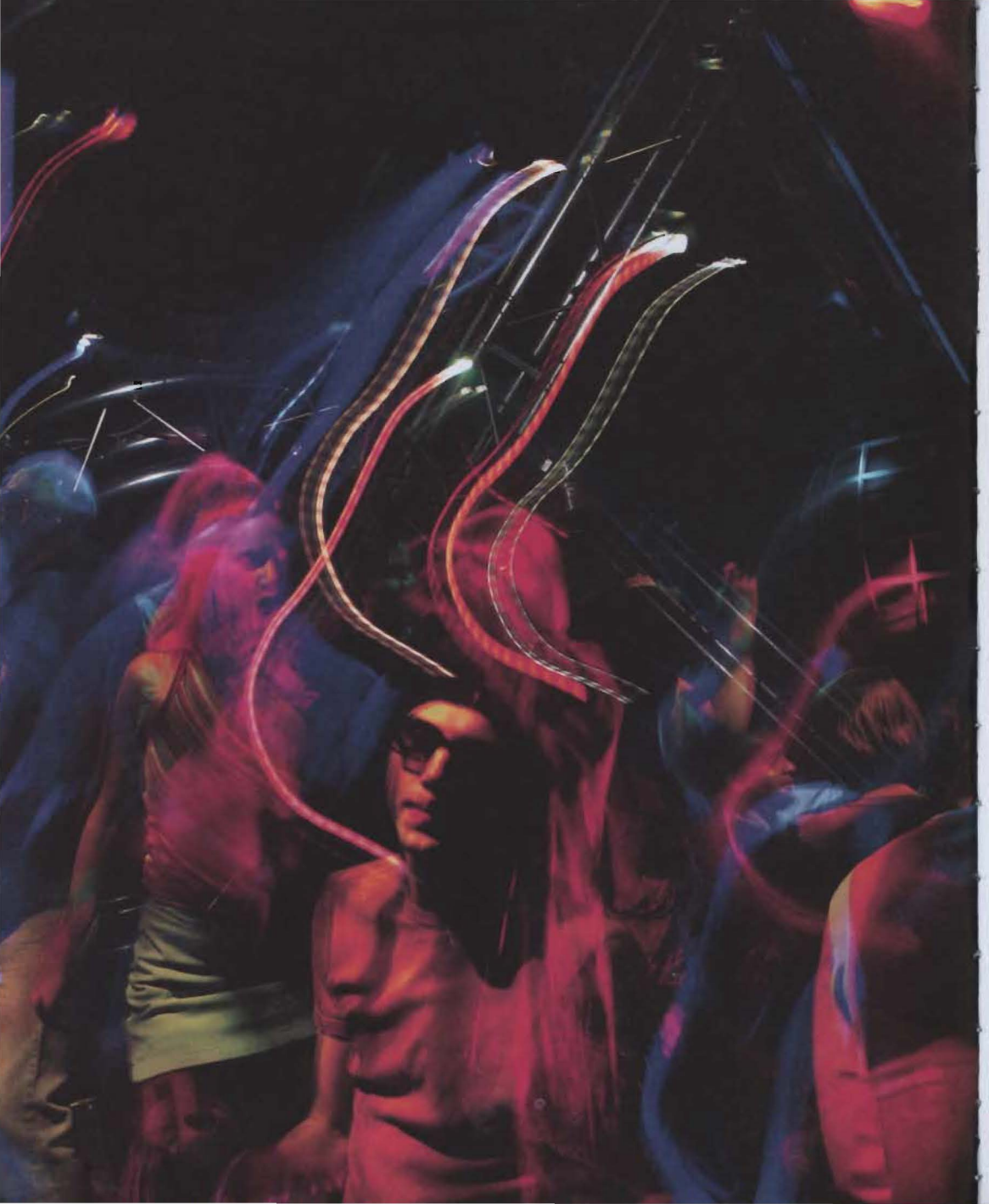
sen
nocy
letniej



sen nocy letniej

według **Williama Shakespeare'a**
na podstawie przekładu **Stanisława Barańczaka**

adaptacja i reżyseria:
Maja Kleczewska

„Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated"

Grzegorz Niziołek

Pies andaluzyjski

„Gdy urazimy, wiedzcie, to się wzięło / Z najlepszych chęci. Chcemy urazić / Was ukazując nasze skromne dzieło, / Siebie ośmieszyć, a was tym przerazić. / Oto jesteśmy tu, aby wam szkodzić. / Nie przychodzimy, aby was zabawić; / Przyszliśmy, każdy z was musi się zgodzić, / Szkodzić. Nie chcemy uciechę wam sprawić, / Pragniemy wszyscy, gdy nam poklask dacie, / Dać wam tu poznać, co zaraz poznacie"[1]

Takim prologiem rozpoczyna się spektakl rzemieślników w V akcie *Snu nocy letniej*. Słowa, które tu padają, należą do teatru, który chce niepokoić, dręczyć, wytrącać publiczność z nudy i rutyny, a nawet zaoferować jakiś głębszy rodzaj poznania ludzkiej natury. Kryje się w nich dużo tupetu, jeśli pamiętać, że spektakl przygotowali amatorzy, prości ludzie i przedstawiają go przed książęcą parą w dniu jej ślubu. Niestosowność przekracza dopuszczalne granice — jak zawsze gdy niskie spotyka się z wysokim.

Na szczęście wykształcona, wyrafinowana publiczność wie, jak rozbroić nieprzyzwoite i wybujałe roszczenia teatru. Na widowni rozlegają się głośne komentarze:

„Ten człowiek nie pojmuje znaków przestankowych."

„Przeleciał cwałem ten prolog jak dziki źrebak; nie zna kropek. Dobry z tego morał wynika, panie mój: nie dość mówić, trzeba mówić znacząco."

Wyjaśnia się zatem — dzięki uwagom dworu — że nie była to ani odwaga mówienia prawd niewygodnych, ani bezczelność prostaków, lecz po prostu nieudolność: źle umieszczone znaki interpunkcyjne zmieniły sens wypowiedzi, całkowicie odwróciły jej znaczenie. Szekspir jednak, wbrew intencji dworskiej publiki, nieudolność aktorów amatorów czyni polem natężonej prawdy, skupiskiem sprzeczności („lód gorący, śnieg kolorowy!") — czymś w rodzaju *écriture automatique* surrealistów. Autorem „wesołej i tragicznej" sztuki o miłości i śmierci Pyrama i Tyzbe mógłby być Pablo Picasso, Georges Ribemont-Dessaignes lub, dajmy na to, Jean Cocteau.

Dalej rzecz potoczy się tak samo: brutalne komentarze widowni ośmieszą wysiłki aktorów i odbiorą przedstawianej sztuce jakikolwiek sens. Czy jednak uda się to do końca? Gadatliwość widzów może budzić podejrzenie, że jednak jest w tej sztuce coś, co ich obraża, co psuje

1 Cytaty ze *Snu nocy letniej* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego

dobry nastrój i wywołuje skojarzenia dość bulwersujące w sytuacji potrójnego ślubu. Cóż tu robi Helena trojańska podawana jako wzór małżeńskiej wierności? Czy też przywołana historia małżeństwa Prokris i Kefalusa: burzliwego, pełnego zdrad i zazdrości. Oczywiście, mamy prawo sądzić, że rzemieślnicy nie rozumieją sensu mitologicznych aluzji zawartych w sztuce o Pyramie i Tyzbe, ale widownia niewątpliwie odczytuje prawidłowo ich niestosowność.

Wszystko odbywa się zgodnie z zapowiedzią i oczekiwaniami: sztuka miała być przecież komiczna i tragiczna. Najżałośniejsza. Wyrafinowana widownia miała się bawić niezdarnością amatorskiego teatrzyku. Mamy wszelako podstawy, aby uznać, że w tej scenie Szekspir dostarcza kluczy do czytania całego dramatu, który wydaje się równie pęknięty i wewnętrznie niespójny jak żałosny występ rzemieślników.

Ogniu, krocz ze mną

Sceny z kochankami w lesie — na pierwszy rzut oka — wydają się żywiołem farsy. Mnożące się qui pro quo, złośliwości kobiet wobec siebie (jeszcze niedawno przyjaciółek), bieganina po lesie, emfaza w deklarowaniu uczuć, retoryka miłosnych przysiąg używana w chwili zmiany obiektu uczuć. Komedia. A przecież wciąż natrafiamy w tych scenach na psychologiczne drastyczności. Najbardziej porusza historia Heleny, gotowej znosić wszelkie upokorzenia z rąk Demetriusza. Obraz miłości, jaki się z tych scen wyłania, może rzeczywiście przerazić i porazić. Miłość, za jaką podążają kochankowie, jest ślepa, niszczy społeczny porządek, wnosi chaos, wiąże się z upokorzeniem, okrucieństwem, pogardą. Nie zamyka się nigdy w związku dwojga ludzi, tworzy trójkąty, czworokąty. Nie może być zaspokojona. Potrzebuje zazdrości i upokorzenia, aby zapłonąć pełnym ogniem.

Usuńmy z tej sztuki magiczne zaklęcia i czary Oberona, a wtedy okaże się, że zmiany partnerów odbywają się nie w baśniowym czy farsowym porządku, ale mówią o naturze miłości coś, co społeczny porządek małżeństwa i władzy stara się wyeliminować. Sam Szekspir zresztą zaleca, abyśmy się przyjrzeli perypetiom, jakie tej nocy przechodzą kochankowie, bez sztafażu czarów.

OBERON — Co uczyniłeś? Wszystko pomieszałeś,
Oczy prawego kochanka spryskałeś.
Z omyłki takiej nieszczęście powstanie:
Dobro w zło zmienisz, zło złem pozostanie.

PUK — Los tak zarządza, by jeden był wierny,
A łamał milion przysiąg tłum bezmierny.

Zatem to porządek świata, tajemnica ludzkiej natury, los, a nie wynik czarów. I wszystkie pary, które niebawem mają wziąć ślub, muszą się z tym porządkiem — a raczej nieporządkiem — skonfrontować. Być może zbliżający się ślub uruchamia właśnie lawinę mrocznych fantazmatów.

Do najgroźniejszych należy przemiana człowieka w zwierzę. Helena jak pies łasi się do Demetriusza. Odepchnięta przez niego, staje się w swoich oczach "brzydsza od niedźwiedzia". Ścigając desperacko Demetriusza zamienia się w drapieżnika, a chciała być ściganą łanią. Przecież to ona jest „ranna z miłości", jej rana „broczy krwią". Ta para — Helena i Demetriusz — daleko zabrnęła, poznała już mroczne pułapki miłości. Lizander zdobywający miłość Hermii czekoladkami i śpiewnymi pod jej oknem piosenkami to zupełnie inna historia — świeża jak poranek, niewinna, romantyczna. Helena i Demetriusz tworzą zaś parę niebezpieczną, dlatego fascynują. Hermia boi się Demetriusza, podejrzewa, że zabił Lizandra — choć może w ten sposób daje tylko wyraz swoim podświadomym pragnieniom, aby znaleźć się w ramionach bardziej doświadczonego kochanka. Uczucia obu chłopców kierują się ostatecznie ku Helenie. Helena fascynuje też Oberona — to z powodu jej miłosnych cierpień Oberon ingeruje za pomocą czarów w bieg wydarzeń. „Ranna" Helena jest „drapieżnikiem" — dręczy i chce być dręczona. Ściga swoją ofiarę, aby zaznać słodyczy poniżenia. Dla niej miłosna udręka to absolut, jedyny sposób na życie. Helena daje obietnicę intensywności przeżyć, zatracenia się w uczuciach, zupełnie inaczej niż trzeźwa i praktyczna Hermia. Czy więc dziwi, że wraz z nastaniem nocy Helena staje się bóstwem, „mrocznym przedmiotem pożądania"?

Istnieje popularne i dobrze ugruntowane przekonanie, że kochankowie w *Śnie nocy letniej* są do siebie podobni jak lustrzane odbicia, że są wymienni, że dziewczyny różnią się tylko imieniem i wzrostem. Trudno o większe nieporozumienie. To rozpacz Heleny pociąga innych w odmęty nocy, bez niej kochankowie nie otarliby się o piekło miłości. Demetriusz ucieka od Heleny, choć wydaje się uzależniony od seansów poniżania jej. Lizander ściga Helenę, bo dość ma ceremonialnych zalotów do Hermii, kusi go mroczna strona miłości, którą Helena w tej sztuce uosabia. Dopiero gdy zapomnimy o czarach, przemiany bohaterów stają się przeraźliwie jasne.

Widmo wolności

Przesunięcie znaków interpunkcyjnych pozwoliło odkryć prawdziwe intencje — jeśli nie występujących przed dworem rzemieślników, to na pewno autora dramatu. Tylko taki sens może mieć ta gra z kropkami i przecinkami. Sam Szekspir przecież pisał swoją sztukę — jak głosi wiarygodna legenda — z okazji wesela wysoko postawionych arystokratów i pod komediową formą ukrył głębszy, a czasem dość brutalny komentarz do przedstawionej intrygi. René Girard w czwórce kochanków dostrzega portret zepsutej arystokratycznej

młodzieży, która oglądała spektakl *Snu nocy letniej* podczas wesela lady Southampton. „Love in idleness", nazwę zaczarowanego kwiatka, którego sokiem Puk spryskuje oczy kochanków, tłumaczy Girard jako "miłość z lenistwa", wiąże z sytuacją przesytu, głodu nowych erotycznych wrażeń. W takim właśnie tłumaczeniu miłosny temat czwórki kochanków brzmi bardzo współcześnie, ujawnia coś więcej niż erotyczne nienasycenie. To szukanie ujścia dla anarchicznej, rozpalonej i destrukcyjnej wrażliwości.

Chyba w ten sposób tylko można odczytywać tę sztukę — przesuwając znaki interpunkcyjne, wymazując chwyty konwencjonalnej intrygi, zagłębiając się w sens ukrytych w tej sztuce krajobrazów (często zimowych i jesiennych, niesielankowych, ale ponurych i cmentarnych) i obrazów (chociażby metaforyki zwierzęcej, niepokojąco drapieżnej). Interpretacje, które trzymają się wyłącznie porządku intrygi i poetyckiej retoryki, muszą prowadzić ku rozczarowującym konkluzjom, że w *Śnie nocy letniej* „wątki, obrazy, wiersz i feeryczna muzyka są subtelne, konwencjonalne, prawidłowe i urocze". Henri Fluchère, wybitny znawca Szekspira i autor powyższych słów, nie ceni nadmiernie konwencjonalnej poezji *Snu nocy letniej*.

Jan Kott zwrócił uwagę, że o zamienionym w osła Spodku mówi się, że został „przetłumaczony". Podobnie cała sztuka domaga się "przetłumaczenia": czujemy bowiem, że pod napisanym tekstem kryje się inny: nie tak jasny, nie tak komediowy, nie tak konwencjonalny. Kott pisze, że *Sen nocy letniej* potrzebuje „wewnętrznego przepisania". Aby odczytać sen, trzeba zerwać zewnętrzną warstwę fabuły, zrozumieć logikę przesunięć, jakie cenzura świadomości narzuca ukrytej, czyli prawdziwej treści snu. Na przykład poboczne i pozornie drugorzędne motywy stają się najistotniejsze, dostarczają kluczy do odczytania snu.

Sen nocy letniej opowiada o potrzebie mitu, który pojedna dzień i noc, seksualne pożądanie i miłość małżeńską, podświadomość i świadomość. Mechanizm rozbijania starych mitów i powoływania nowych jest wpisany w tę sztukę. Historia Tezeusza i Hipolity to już martwa atrapa, mit kulturowo wyczerpany, pusty, nie odnajduje u publiczności żywego oddźwięku. Historia Pyrama i Tyzbe nabiera życia dzięki brawurowej i ożywczej parodii. Narodziny nowego mitu odbywają się jednak nocą, pod naciskiem snów, w tyglu sprzecznych dążeń. Ten nowy mit musi na nowo zmierzyć się z siłami ciemności (podobnie jak niegdyś Tezeusz w walce z Minotaurem) i nadać im nie niszczycielską, ale błogosławiącą i życiodajną moc. Oberon musi wejść w przymierze z Pukiem, zgodzić się na jego anarchiczną wolność. Superego nie może istnieć bez id, musi odnawiać się u źródeł życia — to tylko jedno z możliwych przybliżeń znaczenia tego mitu. Dlatego kochankowie muszą pogrążyć się w ciemności, dlatego Tytania musi pokochać osła. Dopiero wyposażeni w ten mit bohaterowie mogą wrócić w rzeczywistość dnia, zrozumieć prawdziwy i głęboki sens małżeńskiej przysięgi.

Mit nabiera życia odczytywany „tu i teraz", wcielając się w rozpoznawalne kształty, wyrażając konflikty naszego życia wewnętrznego i przesuwając je w obszar doświadczeń wspólnych.

Konflikt między światami dnia i nocy ma dzisiaj swój wyrazisty kulturowy kształt — żywy, ekstatyczny, związany z labiryntem dużego miasta, jego mrocznymi subkulturami.

Gorzkie gody

Istnieje silna tradycja traktowania *Snu nocy letniej* jako iskrzącego divertimento. A przecież w pierwszej scenie dramatu Szekspir podaje zgoła inne tempo i inną tonację. Wyczuł to Max Reinhardt, który swoją ekranizację *Snu nocy letniej* rozpoczął wprawdzie zgiełkiem sceny zbiorowej, ale otwierający sztukę dialog między Tezeuszem i Hipolitą przesunął dalej, rozegrał jako scenę intymną, umieszczoną już w pejzażu nocy.

Tezeusz i Hipolita w całej sztuce rozmawiają szyframi, nie mówią o wzajemnych uczuciach, choć zbliża się pora ich ślubu — tematem staje się szczekanie ogarów, opowieści kochanków, sztuka o Pyramie i Tyzbe. We wszystkich tych — na ogół bardzo lakonicznych — dialogach wyczuwa się napięcie, ukryty sprzeciw Hipolity. Tezeusz w szczekaniu psów słyszy muzyczną harmonię, Hipolita — wrzask i dysonans. Dla Tezeusza opowieści kochanków to czcza fantazja szalonych umysłów, dla Hipolity — prawda. Tezeusz gotów jest bawić się kosztem rzemieślników, Hipolita sprzeciwia się temu.

To ich dialog właśnie otwiera *Sen nocy letniej*. Olśniewająco zorkiestrowany wokół jednego motywu — księżyca. Pierwsza wypowiedź Tezeusza zbudowana jest na przerzutniach wydłużających wersy, co oddaje dłużący się czas, jaki dzieli ich od ceremonii zaślubin. Odpowiedź Hipolity przypomina napinanie łuku, zdania zamykają się w wersach, aby przerzucić znaczeniowy akcent na złamany w połowie ostatni wers jej wypowiedzi. Ostatnie słowa — „ślubu naszego noc" — brzmią jak zatrzaskująca się pułapka. Tezeusz mówi o tym, jak „wolno stary księżyc niknie" i opóźnia spełnienie pragnień. Hipolita zaś przewiduje, że „dni cztery szybko w nocach się zanurzą" i nowy księżyc zabłyśnie na niebie „niby łuk srebrzysty". I nie wiadomo, czy ten łuk należy do boga miłości czy wojny — dialog nie przynosi rozwiązania sprzecznych tonacji, ustanawia natomiast silne napięcie. Hipolita najwyraźniej utożsamia się z tym kosmicznym, boskim wizerunkiem kobiety i jej groźnym aspektem. Kilka wersów dalej Tezeusz wyzna, że zdobył Hipolitę krzywdząc ją i raniąc. To jest temat wyjściowy tej sztuki, który rozwinie się w kolejnych przetworzeniach: najdramatyczniej w wątku Heleny. Sen w *Śnie nocy letniej* rozpoczyna się już w pierwszej scenie.

W pierwszym dialogu otrzymujemy jeszcze jedną ważną informację: akcja tej sztuki rozgrywa się w trakcie nowiu, zniknięcia księżyca, ciemności, nigredo. To czas niebezpieczny, czas kosmicznego kryzysu, nawet jeśli niesie ze sobą obietnicę nowego życia, pozwala dojść do głosu mocom niszczycielskim, siłom chaosu. Bitter moon.

Seks ma być teraz „samozwrotny" i samowystarczalny, ma „stać na własnych nogach" i być oceniany jedynie na podstawie satysfakcji, jakiej może dostarczyć (nawet jeśli z reguły daleko mu do tego, by spełnić oczekiwania rozbudzone w tej materii przez media). Nic dziwnego, że jego zdolność do mnożenia frustracji i pogłębiania uczucia obcości, z którego miał nas uleczyć, niepomiernie wzrosła. W wielkiej wojnie o niepodległość seks odniósł, w najlepszym razie, pyrrusowe zwycięstwo. Cudowny lek wywołał choroby i cierpienia nie mniej liczne, a z pewnością bardziej dokuczliwe od tych, które miał zwalczać. (...)

„Wszystkie modne obecnie formy intymnych relacji przywdziewają tę samą maskę fałszywej szczęśliwości, którą nosiła kiedyś miłość małżeńska, a później wolna miłość. (...)
Kiedy przyjrzymy się uważniej i zedrzemy maskę, znajdziemy pod nią nie spełnione pragnienia, stargane nerwy, zawiedzioną miłość, rany, lęki, samotność, hipokryzję, egotyzm i przymus powtarzania. (...)
Jakość wykonania zastępuje ekstazę, fizyczność pozostaje, metafizyczność znika. (...)
Wstrzemięźliwość, monogamia i rozpusta, wszystkie one są równie dalekie od swobodnej gry zmysłów, której nikt z nas nie zna". (Volkmar Sigusch)
Szczegóły techniczne trudno godzić z emocjami. Skupianie całej uwagi na wykonawstwie nie zostawia czasu ani miejscu na ekstazę. Fizyka nie jest przedsionkiem metafizyki. A jednak to z emocji, ekstazy i metafizyki płynęła zawsze zniewalająca moc seksu, i tak też dzieje się dzisiaj, gdy tajemnica znikła, a pragnienia muszą pozostać nie spełnione...
Kiedy seks sprowadza się do aktu fizjologicznego, a „zmysłowość" staje się źródłem co najwyżej przyjemnych doznań cielesnych, nie znaczy to wcale, że seks wyzwolił się od przesadnych, zbędnych, niepotrzebnych, nieporęcznych i kłopotliwych obciążeń. Przeciwnie; oznacza to, iż jest on p r z e c i ą ż o n y. Przytłoczony ciężarem oczekiwań, którym nie jest w stanie sprostać. (...)

Małżeństwo to, rzec by można, zgoda na konsekwencje, na które przygodne spotkanie nie chce wyrazić zgody (a w każdym razie deklaracja chęci przyjęcia tych konsekwencji na czas trwania związku małżeńskiego).
W tym przypadku ambiwalencja znika, a na miejscu niepewności pojawia się pewność, że znaczenie czynów trwa dłużej niż one same i wywołuje skutki, które mogą trwać dłużej niż ich przyczyny. Niepewność zostaje przegnana z życia małżonków i nie powróci dopóty, dopóki w ich głowach nie zaświta myśl o rozwiązaniu związku.

Czy można jednak pozbyć się niepewności, nie płacąc za to tak wysokiej ceny — ceny, która wielu partnerom wyda się zbyt wysoka? Nie można, skoro, jak sugeruje Kundera, nie da się zyskać pewności, że jakiś epizod był rzeczywiście tylko epizodem. Lecz można nadal próbować, i ludzie próbują; mimo piętrzących się przeciwności nie przestają wierzyć, że ostateczne zwycięstwo będzie należeć do nich. (...)

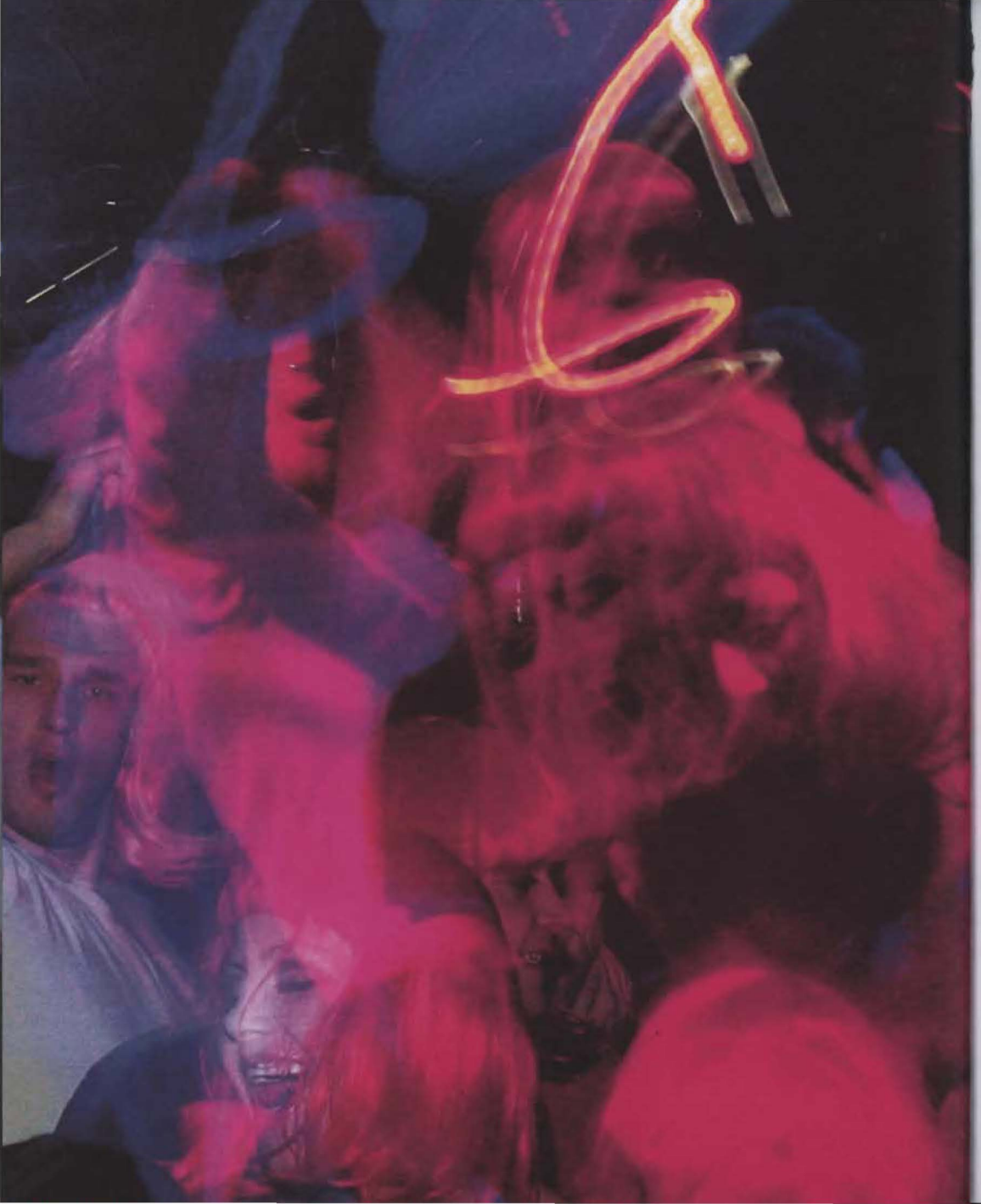
Niedookreśloność, niekompletność, nieostateczność tożsamości seksualnej (a także innych aspektów tożsamości w płynnie-nowoczesnym środowisku) to trucizna i odtrutka połączone w jeden potężny, pobudzający super-środek.
Jej świadomość wytrąca z równowagi i wprawia w nieustanny niepokój; przynosi niepewność, którą można jedynie na pewien czas stłumić, lecz nigdy w pełni ugasić. Zatruwa każdy wybrany/osiągnięty przez nas stan, podając w wątpliwość słuszność i mądrość wyboru. Lecz jednocześnie chroni przed upokorzeniem zawodu lub porażki. Niespełnienie się oczekiwanego szczęścia można zawsze przypisać błędnemu wyborowi, nie trzeba wówczas obwiniać się o nieumiejętność wykorzystania stworzonych przezeń okazji. Można zawsze zawrócić z drogi, która miała prowadzić do spełnienia i zacząć ponownie, choćby od zera, jeśli widoki na przyszłość rysują się atrakcyjnie.
Połączone działanie trucizny i odtrutki sprawia, że *homo sexualis* znajduje się nieustannym ruchu, to odpychany („ten rodzaj seksualności nie przyniósł mi spodziewanych «doświadczeń szczytowych»"), to znów przyciągany („inne rodzaje seksualności, które znam i o których słyszałem, są na wyciągnięcie ręki — to tylko kwestia determinacji i uporu"). *Homo sexualis* nie jest stanem, a z pewnością nie trwałym i niezmiennym stanem, lecz procesem, pełnym prób i błędów, ryzykownych wypraw eksploracyjnych, sporadycznych odkryć rozdzielonych szeregiem pomyłek, smutku straconych szans i radości oczekiwanych rozkoszy.

Zygmunt Bauman, *Razem osobno*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

O śnieniu i snach

Jacek Bomba

Każdy z nas ma drugie życie. Chociaż, to prawda, nie wszyscy przywiązujemy do niego wagę. Współczesny człowiek czuje się spokojniej i bezpieczniej dzięki przekonaniu o zrozumiałości i przewidywalności otaczającego go świata. Tę zaś zdobywa posługując się zasadami logiki albo przynajmniej tego, co potocznie nazywa się zdrowym rozsądkiem. Zresztą żyjemy w otoczeniu osiągnięć nauki i techniki opartej właśnie na racjonalnym rozumowaniu.



Nie zawsze tak jednak było, a to drugie życia miało do ludzi istotne znaczenie. Mowa oczywiście o naszym życiu we śnie. A właściwie o tym, co psychologia współczesna nazywa marzeniami sennymi. Już sama nazwa — marzenie senne — umiejscawia tę część naszego życia wewnętrznego poza rzeczywistością dostępną pomiarom i obiektywizacji.

W czasach początków cywilizacji, w której żyjemy i którą współtworzymy, do treści snów przywiązywano dużo większą wagę, zresztą dokładnie z tych samych powodów, dla których dzisiaj odnosimy się do nich nieufnie. Wystarczy przypomnieć wiarę w proroczą wartość snów. Tak jak to możemy wyczytać z biblijnej historii Józefa, w której odczytanie tajemniczej treści snów faraona uratowało Egipt od klęski głodowej, ale także wpłynęło znacząco na los samego Józefa i jego rodziny. Albo, jak wynika z przekazu o zasadach leczenia w świątyni Asklepiosa na Kos, interpretacja snu była kluczem do ustalenia zasad indywidualnej dla każdego cierpiącego terapii.

Niektórzy z nas i dzisiaj, w czasach chłodnego racjonalizmu, szukają nadal pomocy w treściach snów konsultując w tej sprawie liczne księgi rozszyfrowujące w niezawodny sposób znaczenie niezrozumiałych na drodze logicznej analizy przeżyć sennych. Najczęściej zresztą szukają klucza do tajemnicy przyszłości.

Ostatnie, znane i rzetelne metodycznie koncepcje wyjaśnienia znaczenia tego, co nam się śni pochodzą sprzed stu lat. Są częścią psychoanalizy. Podstawowe założenie tego kierunku wyjaśniania życia psychicznego, potwierdzane zresztą do dzisiaj w wysublimowanych badaniach naukowych, zakłada, że świadomość obejmuje jedynie część naszych wewnętrznych przeżyć. Zwłaszcza, jeśli przez świadomość rozumieć to, o czym wiemy, z czego budujemy obraz otaczającej nas rzeczywistości oraz obraz samych siebie. Trzeba zresztą od razu przyznać, że do tej części opowieści o sobie i świecie jesteśmy szczególnie przywiązani. Właśnie to przywiązanie do uporządkowanego, logicznego i zrozumiałego obrazu świata, uporządkowanego według poznawalnych praw, w którym my, ludzie kierujemy się określonymi zasadami, dało Zygmuntowi Freudowi podstawę do hipotezy „cenzora". Przypuszczał, a może potem niezłomnie wierzył w to, że do świadomości (dzisiaj nazywanej świadomością deklaratywną) nie mogą się dostać treści, które mogłyby zachwiać zrozumiałym porządkiem. Ale, sądził Freud, podczas snu „cenzor" jest mniej czujny i to, co tkwi w głębinach podświadomości przedostaje się, w nieznacznym tylko przebraniu, do naszego nocnego, sennego życia. Co więcej, w takiej poprzebieranej formie pozostaje w naszej świadomości, a raczej w naszej deklaratywnej pamięci. Potrafimy sobie przypomnieć treść sennych przeżyć, łącznie z towarzyszącymi im emocjami. I chociaż emocje pozostają, uśmiechamy się lub zamieramy w lęku przypominając sobie przygody przeżywane podczas snu, zupełnie nie możemy ich zrozumieć. To znaczny nie możemy, jak ów biblijny faraon, pozbyć się uczucia, że to coś ważnego, tyko w żaden sposób nie możemy zrozumieć co. Freud sądził, że w głębinach podświadomości człowieka, jak Cyklopy pod Etną, kłębią się ciemne siły popędów miłości i śmierci. Domagają się zaspokojenia ich potrzeb, na co nie pozwalają prawa, jakimi rządzi się kulturalny świat. Ale nie tylko one. W konflikcie z nimi,

także w podświadomości, pomieszczone są rozmaite zakazy, jakie człowiek przyjął zanim jeszcze ze zrozumieniem zaakceptował moralne normy kultury, w jakiej był wychowywany. To dlatego, jak sądził, sny nie zawsze są przyjemne. Uważał także, że chociaż zdarzają nam się sny proste i zrozumiałe, zawierające nieraz dokładne kopie przeżytych na jawie zdarzeń — przyjemnych lub przykrych — albo spełnienia pragnień niedostępnych w realnym świecie, większość pozostaje niejasna i pozbawiona logiki. Tylko psychoanalityk, dzięki znajomości symboliki marzenia sennego, a ponad wszystko, dzięki znajomości skomplikowanych mechanizmów psychiki może wykorzystać treść snu dla poznania indywidualnych tajników życia psychicznego korzystającej z analizy osoby. Symbolika marzeń sennych Freuda nie jest zresztą szczególnie skomplikowana, a jej podstawowy repertuar — symbolika narządów płciowych — znany jest chyba każdemu.

Nieco inaczej ujął problem znaczenia treści snów uczeń Freuda i wielki schizmatyk psychoanalizy — Carl Gustav Jung. Najprościej rzecz ujmując, zdecydowanie odrzucił dominujące jego zdaniem w myśli nauczyciela popędy, zwłaszcza Erosa i związany z nim seks. Był zdania, że sprawa jest bardziej złożona, i że podświadomość jest nie tyle zbiorem wypartych, bo niebezpiecznych dla kultury popędów, co przebogatym skarbcem jej — kultury — dorobku. Opierając się na żywo rozwijającej się w początkach dwudziestego wieku etnologii, a także na wynikach własnych studiów antropologicznych utrzymywał, że w snach przeżywamy to, co istnieje w podświadomości zbiorowej, lecz z powodu ograniczonych możliwości umysłu nie jesteśmy w stanie pomieścić tego w świadomości. Inaczej mówiąc, sen, marzenie senne, to pozostała, bogatsza część życia. W codziennej rzeczywistości z różnych powodów ograniczamy się do jednej z wielu możliwości lub tkwimy sztywno w jednej części alternatywy. Ta druga nie jest ukryta głęboko, z niewielką pomocą, sądził, człowiek jest w stanie poznać cienie cech, które tworzą jego tożsamość. To nie analityk, a sam analizowany, jedynie z pomocą analityka, może dotrzeć skojarzeniami do tego, co kryje się w nim samym.

Freudysta nie miałby trudności w rozpoznaniu w ośle wyrazistego symbolu fallicznego — długie stojące uszy, legendarna jurność nie pozwalają na wahania. Tytania śni o zaspokojeniu własnych potrzeb seksualnych, których, jak wiemy trochę obawia się jej Oberon. Pozostałoby mu (freudyście, nie Oberonowi) tylko trudne zadanie takiego przekazania swojej interpretacji, żeby Tytania (gdyby leżała na jego kozetce psychoanalitycznej) nie odrzuciła jej. Przecież po przebudzeniu wstydziła się tego, co przeżyła (nawiasem mówiąc małżonek dokładał się do zawstydzenia).

Jungista inaczej, usiadłby z Tytanią lub zabrał ją na przechadzkę i cierpliwie dopytywał o jej własne skojarzenia z treścią snu. Pewnie, zwłaszcza dzisiaj, doszliby wspólnie do wniosku, że Tytania śni osła, bo nie w pełni akceptuje swoją kobiecą seksualność, sama ją przed sobą ośmiesza. Chociaż może doszliby i do tego, zwłaszcza jeśli jungiście nieobcy byłby feminizm, że to opresja Obreona-władcy-mężczyzny nie pozwala jej cieszyć się seksualnością kobiety.

Te pomocnicze pytania jungisty pozwalające na odnalezienie się w odmiennej od racjonalności logice uczuć przyjmują za punkt wyjścia założenie, że protagoniści snu reprezentują różne elementy psychiki śniącego podmiotu, a to, co się między nimi dzieje pozwala na orientację w sposobach, jakimi rozwiązujemy wewnątrzpsychiczne konflikty i napięcia.

Długo utrzymujący się głód — jak wiemy z relacji tych, którzy to przeżyli — powoduje nawracające sny o obfitych ucztach lub prostym pachnącym chlebie. Ale też może wracać latami, kiedy wydaje się już, że człowiek zapomniał o tym bolesnym doświadczeniu. Są więc sny kompensacyjne i sny — blizny po urazie.

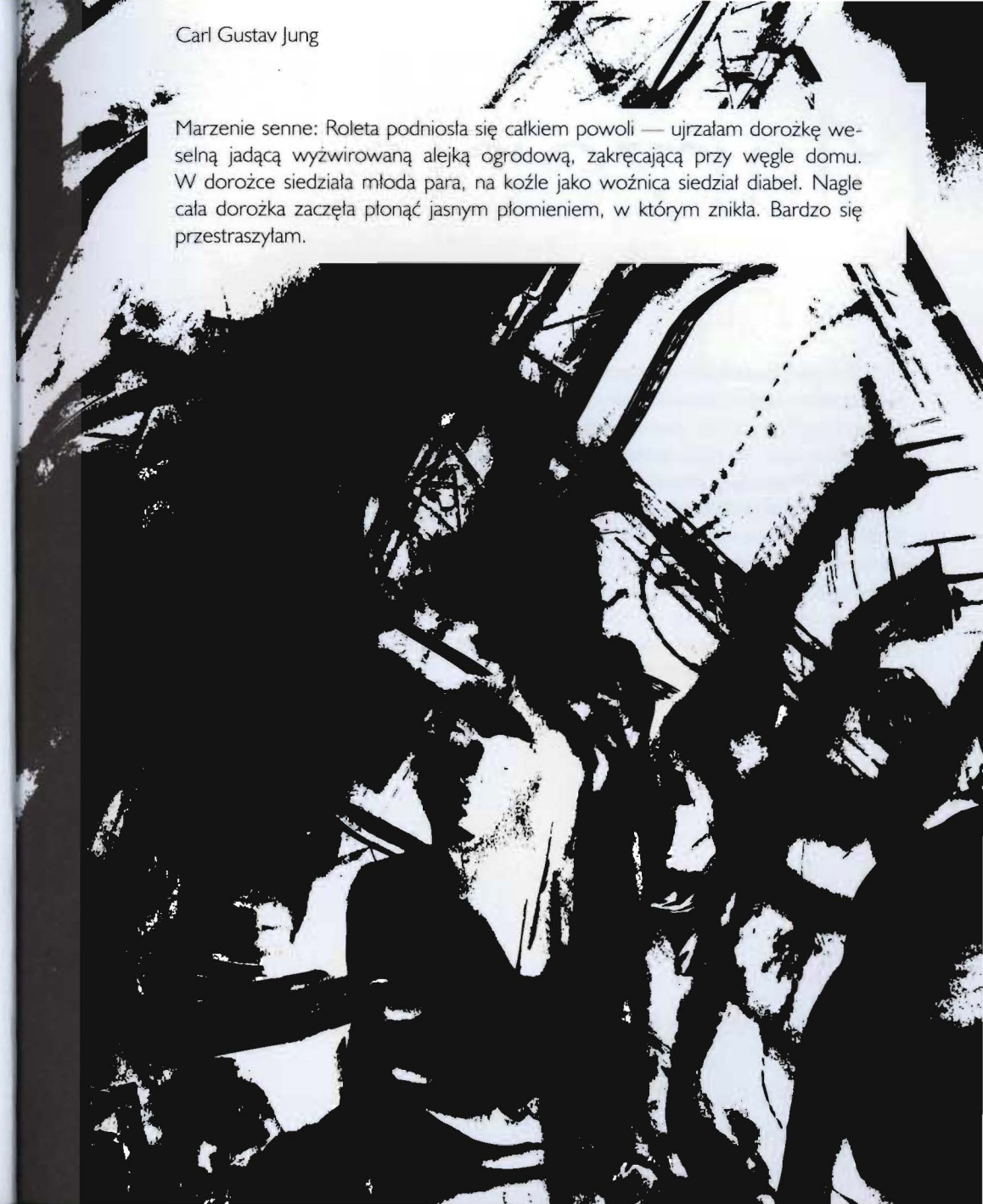
Są, powtarzające się u ludzi tej samej kultury sny wyrażające związane z nią lęki i obawy: jak lęk przed oceną — kiedy śnimy o wiecznym zdawaniu matury — albo przed ośmieszeniem — kiedy śnimy o nagości wśród ubranych (czy na odwrót).

Większość jednak, to złożone i na pozór nieuporządkowane opowieści o naszej złożoności, które czasem tylko forma różni od dzieł sztuki.

Marzenie senne dziewczynki w wieku czterech lat o dorożce weselnej

Carl Gustav Jung

Marzenie senne: Roleta podniosła się całkiem powoli — ujrzałam dorożkę weselną jadącą wyżwirowaną alejką ogrodową, zakręcającą przy węgle domu. W dorożce siedziała młoda para, na koźle jako woźnica siedział diabeł. Nagle cała dorożka zaczęła płonąć jasnym płomieniem, w którym znikła. Bardzo się przestraszyłam.



Przedstawiany tu obraz jest, odpowiednio do wieku śniącej, infantylny — dziecko cieszy się widokiem pięknej dorożki i pary nowożeńców, dzieci czerpią bowiem radość z obrazów przepychu. (...) W czasie, kiedy nawiedził ją ów sen, miała cztery lata, może pięć lat, ponieważ zaś była już wówczas dzieckiem o nader chłonnej umysłowości, możemy uznać, że niewątpliwie poznała takie wrażenia. Dziewczynka oczywiście zdaje sobie sprawę z tego, czym jest wesele — wie to od diabła, który pojawia się w wielu przysłowiach, a występuje też w wielu bajkach. Kiedy dziecko po raz pierwszy słyszy o istocie, której nie może spotkać na ulicy, robi to na nim wielkie wrażenie, próbuje zatem włączyć tę postać — podobnie jak inne motywy poznane w bajkach — do swych zabaw. Ale sytuacja, w której diabeł pojawia się we śnie, pełniąc funkcję motoru całej akcji, znacznie przerasta możliwości pojmowania dziecięcej świadomości. Idea ślubu nagle zaczyna się wiązać z przeczuciem jakiejś katastrofy. (...)

Dziecko to nawiedziło marzenie senne o diable powożącym dorożką nowożeńców, który wraz z pojazdem i młodą parą rozpłynął się w płomieniach. Ta lapidarna forma jest wystarczająco wymowna, powiada wszystko, co dałoby się tu powiedzieć: gody weselne, piękne święto, wiążą się w przeraźliwą katastrofą moralną, ta zaś najwyraźniej ma coś wspólnego z ogniem, czyli z popędem. Kiedy popęd wzbiera, do człowieka natychmiast doskakuje zło! (...)
Czysta niewinność radości weselnej została zatem skażona brudem. Zaledwie rozbłysła boska iskierka wyzwolona połączeniem przeciwieństw, oto już wdało się w to wszystko zło, diabeł — jako popęd, jako cielesność. Mamy tu do czynienia z „admixtio diabolicae fraudis", z domieszką diabelskiego knowania. W ten sposób okazało się, że stan doskonale czysty nie istnieje, że rzeczy zmieszane są z nieczystością, z materią — to właśnie dlatego dochodzi do spalenia. W ogniu dokonuje się oczyszczenie, do nieba może się wzbić czysta istota rzeczy — popioły opadają na ziemię.

Carl Gustav Jung, *Marzenia senne dzieci*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003

Sen jest najbardziej erotyczną ze wszystkich sztuk Szekspira. I w żadnej chyba z tragedii i komedii poza *Troilusem i Kresydą* erotyka nie jest tak brutalna. Dosłowniejsza i bardziej gwałtowna jest tylko w sonecie CXXXV.

Tradycje teatralne *Snu* są szczególnie nieznośne, i to zarówno w swoim wzorcu klasycystycznym, z kochankami w tunikach i marmurowymi schodami w tle, jak i w wariancie drugim: operowo-tiulowo-linoskoczkowym. Teatry od dawna wystawiają *Sen* najchętniej jako bajkę Grimma, i może dlatego ostrość i brutalność sytuacji i dialogów zostaje na scenie całkowicie zatarta.

(Jan Kott)

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary-teatr.pl

Sekretariat
tel. 012 421 29 77, fax 012 421 33 53
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Sala Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 012 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
tel. 012 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
- od wtorku do soboty 10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
- przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
- rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Biuro Obsługi Widzów
pl. Szczepański 1
tel. 012 422 40 40, fax 012 292 75 12
bilety@stary-teatr.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9^{00} – 17^{00}, sobota 9^{00} – 13^{00}

Sponsor Starego Teatru

Mecenasi

Patronat medialny

www.bph.pl
www.kartykredytowe.pl
0 801 6KARTA (0 801 652 782)
(koszt jak za 1 jednostkę taryfikacyjną)

Wspieraj Stary Teatr w Krakowie

Karta kredytowa
Mecenasa Kultury

Bank BPH

W programie zamieszczono zdjęcia autorstwa Bartłomieja Sowy

redakcja programu ____ Iga Gańczarczyk
wybór fotografii ____ Katarzyna Borkowska, Maja Kleczewska
opracowanie komputerowe ____ Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2006

Typy miłości według Johna Lee

Eros – polega na wzajemnej fascynacji partnerów, pożądaniu, poszukiwaniu idealnego piękna. Kontakt z ciałem partnera dostarcza rozkoszy. Istnieje w niej pewność siebie, poczucie bezpieczeństwa, wzajemne zaufanie. Osoby z tego typu unikają przeżywania skrajnych emocji. Liczy się dla nich szczęśliwe i bezpieczne dzieciństwo, zadowolenie z pracy, dobre kontakty z ludźmi. Miłość traktują poważnie, ale bez obsesji.

Ludus – oznacza miłość-grę, szukanie przyjemności, unikanie uzależniania się od drugiej osoby, nawiązywanie znajomości z kilkoma osobami w tym samym czasie. Wobec danej osoby prowadzi się taktykę nieokreśloności, tzn. utrzymywania pewnego dystansu, np. „będziemy w kontakcie", „spotkamy się jeszcze". „Uprawia" się seks dla przyjemności, a nie w celu nawiązania więzi uczuciowej. Panuje się nad własnymi uczuciami, odrzuca się zazdrość i zaborczość, dąży do niezależności.

Storge – rozwija się w sposób niezauważalny dla zainteresowanych i otoczenia. Często nie pamięta się początku tej miłości. Seks pojawia się późno w tym związku. Przychodzi i rozwija się naturalnie z upływem czasu, powstaje przyzwyczajenie do siebie. Istnieje w niej przyjaźń i koleżeństwo. Celem tej miłości jest małżeństwo, dom, dzieci, unika się w niej konfliktów, pasji. Dużo jest w niej rozsądku i stateczności. Rozwija się wolno bez walki, natarczywości. Nawet po rozstaniu się partnerzy pozostają nadal ze sobą zaprzyjaźnieni, nigdy nie są dla siebie wrogami po rozstaniu.

Mania – dominują w niej silne emocje, potrzeba zwrócenia na siebie uwagi drugiej osoby, zazdrość, zaborczość i cierpienie, ambiwalencja, brak poczucia bezpieczeństwa, są nawroty nostalgii i niepokoju. Długotrwałe uczucie może rozwinąć się w przypadku poznania niezwykłego partnera, który zdolny jest do wytrzymania zmienności uczuć, napięć, akceptującego niezmiennie.

Pragma – polega na szukaniu podobieństwa, jest bardzo praktyczna. Podobieństwo może dotyczyć na przykład typu osobowości, wykształcenia, zawodu, zainteresowań, religii. Powstaje z połączenia Storge i Ludus. Jeżeli partner się nie sprawdza, szuka się nowego obiektu. Jeżeli partnerzy dobiorą się odpowiednio i dostosują do siebie, wówczas uczuciowa więź rozwija się w nich stopniowo przez lata.

Agape – przypomina model miłości preferowany przez św. Pawła, opiera się na altruizmie, cierpliwości, życzliwości, bez zazdrości, jest bezinteresowna. Najrzadziej spotykana.

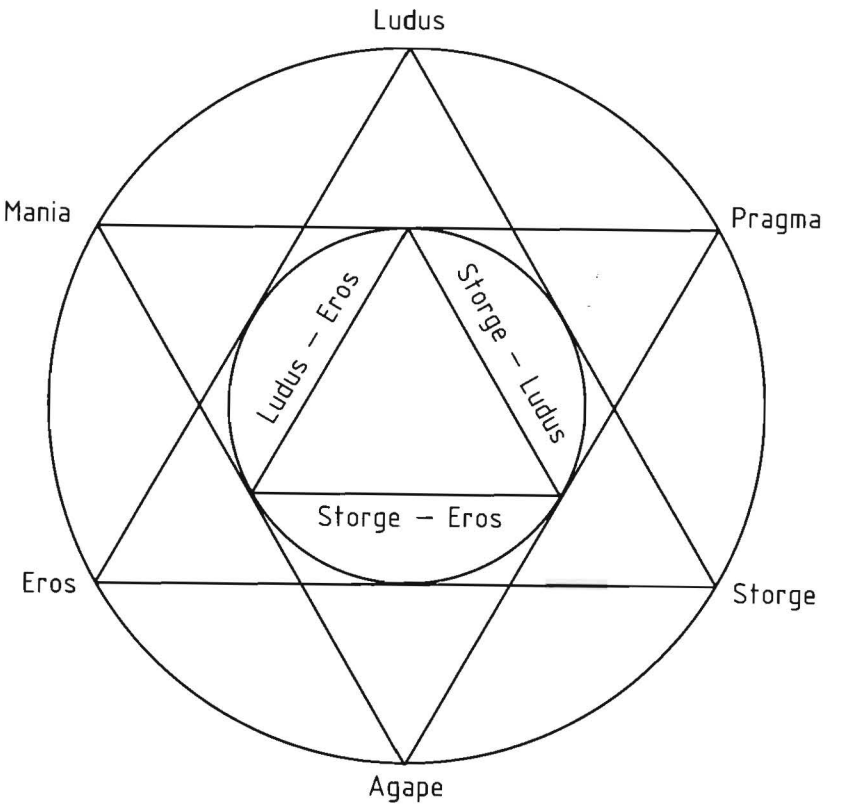
TEST MIŁOŚCI

Zaznacz kółkiem wybraną przez siebie odpowiedź:
...a... zgadzam się z tym stwierdzeniem,
...b... raczej zgadzam się z tym stwierdzeniem,
...c... raczej nie zgadzam się z tym stwierdzeniem,
...d... absolutnie nie zgadzam się z tym stwierdzeniem.

1. W porównaniu z rówieśnikami twoje dzieciństwo było mniej szczęśliwe. a b c d
2. Zanim zakochałeś(aś) się byłeś(aś) niezadowolony(a) z życia, pracy itd. a b c d
3. Nigdy przedtem nie zakochałeś(aś) się. a b c d
4. Pragniesz być zakochany(a) lub potrzebujesz miłości dla poczucia bezpieczeństwa. a b c d
5. Masz jasne i wyraźne wyobrażenie twojego idealnego partnera. a b c d
6. Kiedy pierwszy raz spotkałeś(aś) ukochanego(ą) doznałeś(aś) uczucia silnego pożądania, wręcz przyciągania. a b c d
7. Nie opuszczają cię myśli o ukochanej(ym). a b c d
8. Wierzysz, że zainteresowanie partnera jest przynajmniej tak silne jak twoje. a b c d
9. Od samego początku pragniesz codziennie widzieć swojego ukochanego. a b c d
10. Stosunkowo szybko uwierzyłeś(aś), że to będzie trwały związek, a b c d
11. Dostrzegasz ostrzegawcze sygnały pojawiającego się konfliktu, ale ignorujesz je. a b c d
12. Świadomie ograniczasz częstotliwość kontaktów z partnerem. a b c d
13. Unikasz dyskusji z partnerem na temat waszych odczuć. a b c d
14. Unikasz okazywania swoich uczuć. a b c d
15. Omawiasz z ukochanym plany na przyszłość. a b c d
16. Rozmawiasz z partnerem na wiele tematów. a b c d
17. Próbujesz kontrolować związek, ale czujesz, że tracisz kontrolę. a b c d
18. Tracisz możliwość utrzymania przewagi i pierwszeństwa w sytuacji zerwania z partnerem. a b c d
19. Próbujesz zmuszać partnera, by okazywał tobie więcej uczucia. a b c d
20. Analizujesz swój związek, ważysz go w swych myślach. a b c d
21. Wierzysz w szczerość swego partnera. a b c d
22. Obwiniasz partnera za trudności w związku. a b c d
23. Jesteś zazdrosny(a) i zaborczy(a), ale nie przekraczasz punktu krytycznego. a b c d
24. Jesteś zazdrosny(a) do granicy konfliktu (awantury, sceny, groźby). a b c d
25. Zmysłowy, dotykowy kontakt z partnerem jest dla ciebie bardzo ważny. a b c d
26. W twoim związku seksualna intymność została osiągnięta wcześnie. a b c d
27. Traktujesz jakość współżycia seksualnego jako test miłości. a b c d
28. Pragniesz rozwiązać problemy seksualne, udoskonalić technikę współżycia seksualnego. a b c d
29. Masz znaczne i stałe zapotrzebowanie na seks. a b c d
30. Pierwszy(a), o wiele wcześniej niż partner, deklarujesz swoją miłość. a b c d
31. Uważasz, że miłość jest istotną i zasadniczą aktywnością w twoim życiu. a b c d
32. Gotowy(a) jesteś „dać wszystko" dla miłości. a b c d
33. Gotowy(a) jesteś przyjąć cierpienie, wyśmianie, a nawet upokorzenie. a b c d
34. Twój związek cechuje częsta różnica poglądów, niepokój. a b c d
35. Związek kończy się trwałym zgorzknieniem, urazem. a b c d

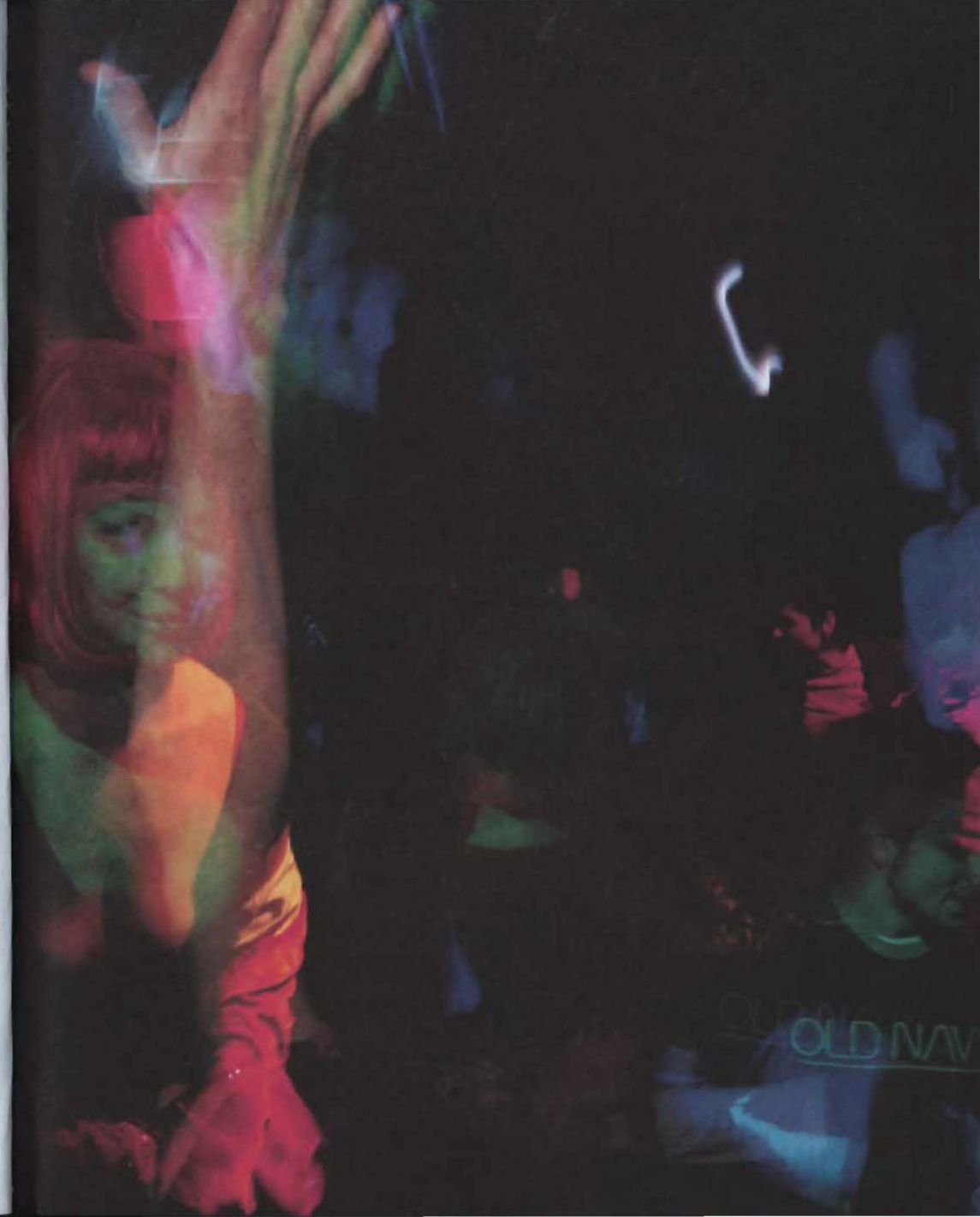
Sposób przeprowadzenia testu jest bardzo prosty. Wystarczy, zgodnie z własnym odczuciem podać wybraną (a, b, c, d) odpowiedź na każde kolejne pytanie i potem porównać wszystkie odpowiedzi z przedstawionymi w kluczu przykładami.

	Eros	Ludus	Storge	Mania	Ludus – Eros	Storge – Eros	Storge – Ludus	Pragma
1	c		d	b				
2	c		d	b	c			
3					b	c	d	c
4	c	d		a		d	d	b
5	a	d	d	d	b	d	c	a
6	a	c	d	c		d		
7	a	d	d	a			c	
8		b	c	d			c	b
9	a	d	c	a		c	d	c
10	a	d	c	d	c	a	d	b
11	c	c		a		d	c	c
12	d	a	c	c	c	c	b	
13	c	a	b	b	c		b	b
14	c	a	c	b	c		b	b
15	a	c	c				d	a
16	a	c				b	c	a
17	d	d	d	a	d	d		
18	d	d		a	c	b	c	c
19	d	d		a		d	c	
20			d	b		c	c	a
21	a			b	c	b	a	
22	a	b	c	b	c	d		
23	b	d	c		c	d		
24	d	d	d	a	c	d	d	d
25	a		d		b	d		c
26	a		d	d	b	c	b	
27	a	b	d		b	d	b	c
28	b	c		c	b		c	b
29	b	c	c	c	b	c		c
30		d	c	a		a		
31	a	d	c	a		a	c	c
32	b	d	b	a	c	a	c	c
33		d	c	a			c	d
34	c	a	c	a	c	c		c
35	d	c	c	a	c	d	c	c



Typy miłości według Johna Lee

Zbigniew Lew-Starowicz, *Vademecum sztuki miłosnej*,
Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1989



ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

STARY TEATR
KRAKÓW

№ 149
Sezon 2005/2006
Premiera
11 lutego 2006 r.

AFISZ TEATRALNY.

Pierwsze przedstawienie *Snu nocy letniej* w Krakowie

Po raz pierwszy Sen nocy letniej *wystawiono w Krakowie w wieku XIX podczas dyrekcji Stanisława Koźmiana. Przez wiele lat istniało przekonanie, że wszelkie w tamtym czasie nowatorskie osiągnięcia sceny przy pl. Szczepańskim przypisywać należy właśnie Koźmianowi. Dotyczy to również wprowadzenia dramatów Szekspira na krakowską scenę.*

„Praktyka taka jest oczywistym uproszczeniem i zafałszowaniem faktycznego stanu rzeczy. Zasługa wystawienia niezwykłej ilości dzieł dramaturga angielskiego musi być rozłożona pomiędzy osoby kierujące teatrem w Krakowie w ciągu dwudziestu lat i sporą grupę pracujących tu aktorów, którzy wykorzystywali najpierw swe benefisy, potem gościnne występy do popularyzacji twórczości autora *Koriolana*; kilku z nich dostosowało jego teksty do warunków miejscowej sceny.
Osobno należy wymienić Józefa Szujskiego, inicjatora i współtwórcę pierwszych premier (czterech w ciągu szesnastu miesięcy) jako autora egzemplarzy teatralnych, korektora przekładów i tłumacza. (...)
Szekspir, którego zwykło się nazywać koźmianowskim, jest Szekspirem krakowskiego teatru. Nie widać, by pojawił się w repertuarze według z góry przyjętego, świadomie i konsekwentnie przez dwadzieścia lat urzeczywistnianego planu. Niemniej premiery te stanowią epokę w dziejach scenicznej recepcji angielskiego dramatopisarza w Polsce – zaczynają jej nowoczesną fazę: przedstawień na podstawie przekładów z oryginału. Spośród osiemnastu premier dwanaście było polskimi premierami oryginalnych tekstów szekspirowskich! Pozostałe teatry polskie pozostały daleko w tyle."

Jan Michalik *Szekspir Koźmiana?* [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, pod redakcją Jana Ciechowicza i Zbigniewa Majchrowskiego, Gdańsk 1993

Polska premiera Snu nocy letniej *w tłumaczeniu Stanisława Egbarta Koźmiana (krewnego dyrektora) odbyła się 13 kwietnia 1872 roku pod artystyczną opieką dyrektora Stanisława Koźmiana. Do spektaklu stworzono specjalnie nowe dekoracje wykonane przez aktora i dekoratora teatru Konstantego Niedzielskiego. Kostiumy zakupiono w Wiedniu, stąd też sprowadzono partyturę muzyki Feliksa Mendelssohna Bartholdy'ego, którą „rozłożył na orkiestrę dyrektor operetki" Kazimierz Hoffman.*

„Gdyby nie ów brak szczegółów z życia Szekspira, nie potrzebowalibyśmy pytać się, co spowodowało wielkiego mistrza sceny napisać 5-aktową komedię pt. *Sen nocy letniej*, a która w tłumaczeniu p. St. Koźmiana w pełnej sali przedstawioną była po raz pierwszy na scenie naszej w sobotę na benefis p. Fiszera. «To czysta farsa, mówił niejeden z widzów, niegodna poważnej sceny». Farsa, być może, ale farsa, w której brylanty geniuszu lśnią w całej świetności.
Jeżeli jednak, która ze sztuk Szekspira potrzebuje komentarzów, to najwięcej *Sen nocy letniej*. Biorąc pozornie, jest to igraszka rozbujałej fantazji, kaprys prawie bez celu, ale gdy się dowiemy, że cała osnowa komedii jest alegorią, że każdy w niej niezrozumiały dziś dla nas ustęp jest aluzją do osób podówczas żyjących, pojmiemy, że ów fantastyczny amalgam scen, duchów i ludzi miał pewną bardzo logiczną podstawę. (...)
O komicznej treści gminnego przedstawienia, które po przywróceniu Spodkowi postaci ludzkiej przyszło do skutku i zakończyło komedię, mówić nie będziemy, wspomnimy tylko, że owa najtrudniejsza ze wszystkich sztuk Szekspirowskich do przedstawienia komedia, pod względem wystawy w sposób przewyższający oczekiwania, a pod względem gry odpowiednio oczekiwaniu wypadło. Prześliczny kostium Puka i Oberona nie zrobiłyby wstydu i stołecznym scenom. Zresztą wszyscy wystąpili w strojach greckich ucharakteryzowani z najściślejszym uwzględnieniem wymagań. Kształty zwierzęce również dobrze były naśladowane. Sztuka ta wystawiona przed parę dziesiątkami lat w Berlinie, uległszy surowej krytyce głównie z powodu że użyto strojów hiszpańskich, odtąd nie była wznowioną. Jest to tryumf dla dyrekcji naszego teatru, że czemu wielka scena nie podołała, o to tutejsza tak niebogata w zasoby pokusić się mogła. Nie będziemy wymieniać szczegółwo artystów, gdyż po większej części role, jakkolwiek dobrze odegrane, nie miały w sobie z natury swej nic zbyt wybitnego. Panna Kwiatyńska (Helena) znalazła jednak pole w swej roli dramatycznej do pozyskania bardzo dobrą grą hucznych oklasków. Scenę kłótni między Heleną i Hermią (p. Baumanową) policzyć można między wybornie oddane. P. Urbanowiczowa (Puk) była zwinną jak błędny ognik. Beneficjent p. Fiszer (Spodek – przyp. red.) miał rolę komiczną, z której się dobrze wywiązał."

„Czas", 16 kwietnia 1872

„Przedstawienie *Snu nocy letniej* należy do trudniejszych przedsięwzięć scenicznych, nie tylko z przyczyn koniecznych dekoracji i fantastycznych ubiorów, ale dlatego, że należy obmyśleć a raczej stworzyć pewien ton komedii fantastycznej właściwy i dociągnąć do niego czynności osób. Poważny niejako a tajemniczy uśmiech powlekać powinien fizjonomię utworu a patetyczność ustawić się w przeciwieństwo do scen niższej komiki, starannie przed trywialnością strzeżonych. Dziarskie i pełne zapału towarzystwo naszych artystów umiało pójść za radami dyrekcji i bardzo dobrze wywiązało się z zadania. Na kochających parach, duchach i rzemieślnikach spoczywa głównie gra w *Śnie nocy letniej* – a co do trudności jej, ta stopniuje się od rzemieślników do duchów tak, że Puk może uchodzić za najtrudniejszą w komedii rolę. (...) Dyrekcja trafnie dobrała p. Urbanowicz, która bardzo dobrze wywiązała się ze swego zadania. Szybkość i zręczność ruchów, deklamacja naturalna nic nie pozostawiły do życzenia, od czasu do czasu nie zabrakło demonicznego błysku w oczach, należałoby w przyszłych przedstawieniach dopełnić brak studiami jakiego chłopca zuchwalca, swawolnika i dokuczliwca. Charakterystycznym znamieniem Puka jest szkodnictwo, jest nienawiść do drugiej płci, która w chłopcach i dziewczętach gra często bardzo żywo przed terminem dojrzałości, która tworzy owych domowych diabełków, tak każdemu do żywego dojmujących... Ruchy więc rezolutne, złości więcej chociaż z poświęceniem okrągłości i elegancji byłoby pożądanym. Tytania (p. H. Bendówna) ma tyle warunków na Tytanię, że bez zasługi własnej uroczym może być w tej roli zjawiskiem. Ale Tytania miała zasługę, pozowała pięknie, mówiła dobrze, patrzyła czule na długouchego kochanka. Śmiano się, co nie było dobrem, a nie śmiano by się niezawodnie, gdyby o jeden ton była czulszą, sentymentalniejszą, jak była... Nie można tu przesadzić, owszem w przesadzie cały efekt. Oberon miał wielką zaletę, powagę, powagę wielkiego podzwrotnikowego motyla, deklamował trochę za wybitnie, zanadto po ludzku. Piękne jego i pełne barwistości frazesy winny płynąć jak szmer wody z wiosennych strumieni aby uczynić efekt pożądany.
Pary zakochane dobrze się wywiązały z zadania. W swobodzie ruchów, cieple gry wiele w ostatnich czasach postąpiła p.Bauman (Hermia) deklamacji z pełnej piersi i z pełnych ust oto, o co by jej starać się jeszcze należało. Scena gniewów kobiecych była bardzo dobrze oddaną. Panna Kwiatyńska (Helena) występowała w *Tartuffe* po raz pierwszy, w *Śnie* po raz drugi na naszej scenie. Ma piękne warunki dla sceny, ujmującą powierzchowność, wdzięczny głos, twarz i oczy do gry dramatycznej stworzone. Wedle powszechnego zdania bardzo żywo przypomina p. Modrzejewską. Deklamacja jej pełna i wdzięczna, pozy i ruchy szlachetne. Stara się o ciągłą gry, pojmuje rolę i okazuje prawdziwe przejęcie. Ma do zwalczenia jedno niebezpieczeństwo swój wzór. W każdej artystycznej duszy są pewne zasoby oryginalne, do których się dochodzi lub nie dochodzi: dochodzi przez wewnętrzne zatopienia się w zadaniach swoich: nie dochodzi jeżeli się poprzestaje na raz zdobytych formach. W pierwszym razie jest rozwój, w drugim skrzepnięcie w rutynę. Panna Kwiatyńska pójdzie niezawodnie pierwszą z tych dróg."

Józef Szujski, „Przegląd Polski", maj 1872

„Tak np. *Sen nocy letniej* na dwa tygodnie przed wystawieniem oddany artystom, grany był po sześciu próbach, a grany jak można sobie życzyć najlepiej w tutejszych scenicznych warunkach pomimo że dwa filary teatru, Rychter i Hoffmanowa, nie występowali. Na przedstawienie takiej sztuki potrzeba by scenie warszawskiej roku na naukę, a pół roku prób, nie wątpię, żeby przedstawienie nie lepiej wypadło. Owszem zwlekanie, pod pozorem dokładnego wyuczenia się roli, są tylko parawanem próżniactwa, które stało się normalnym stanem najpierwszej sceny krajowej. Tutaj aktor próżnować nie ma czasu, a nieustannie przeobrażając charakteryzację nieustannie kształci się. Świadectwem tego przedstawiane u nas: *Balladyna*, *Konfederaci*, *Beatrix Cenci* lub *Sen nocy letniej*."

S. K. E[straicher], „Tygodnik Ilustrowany", 1872 nr 229

opracowała Elżbieta Bińczycka

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku,
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów
sezon 174

Dyrektor Naczelny i Artystyczny ___ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora ___ Aleksander Nowak
Kierownik literacki ___ Grzegorz Niziołek
Kierownik muzyczny ___ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej ___ Kinga Głowacka, Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać
promocja ___ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska
dział literacki ___ Elżbieta Bińczycka, Iga Gańczarczyk, Magdalena Stojowska

inspicjent ___ Marta Kaczmarczyk
sufler ___ Iwona Gołębiowska
światło ___ Adam Piwowar
dźwięk ___ Tadeusz Kruczek
realizator nagrania ___ Andrzej Kaczmarczyk
brygadzista sceny ___ Jacek Puzia
charakteryzacja ___ Zofia Zielińska
kostiumy:
pracownia krawiecka damska ___ Marta Ornacka
pracownia krawiecka męska ___ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska ___ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ___ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ___ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ___ Adam Rojek
pracownia tapicerska ___ Jan Regulski
kierownictwo techniczne ___ Andrzej Starzyk, Tadeusz Kulawski

sen nocy letniej

według **Williama Shakespeare'a**
na podstawie przekładu **Stanisława Barańczaka**

adaptacja i reżyseria:
Maja Kleczewska

scenografia i reżyseria światła:
Katarzyna Borkowska

muzyka:
Jakub Ostaszewski

ruch sceniczny:
Tomasz Wygoda

projekcje:
Piotr Tomczyk

Helena ___ Sandra Korzeniak
Hermia ___ Joanna Kulig (PWST)
Lizander ___ Piotr Polak
Demetriusz ___ Krzysztof Zarzecki
Tytania, Hipolita ___ Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
Oberon, Tezeusz ___ Roman Gancarczyk
Józef Framuga, Lew ___ Zygmunt Józefczak
Ignacy Chudzina, Księżyc ___ Jacek Romanowski
Mikołaj Tkacz, Pyram ___ Piotr Głowacki (PWST)
Franciszek Piszczała, Tyzbe ___ Bogdan Brzyski
Egeusz, Piotr Kloc ___ Zbigniew Ruciński
Tomasz Dzióbek, Ściana ___ Błażej Peszek
Filostrates, Puk ___ Sebastian Pawlak
Krystyna ___ Urszula Kiebzak

asystenci reżysera: Bogdan Brzyski, Katarzyna Michałkiewicz (WRD PWST), Wojciech Klimczyk (WRD PWST), Tomasz Talerzak (WRD PWST)

Muzyka w wykonaniu zespołu pod kierunkiem Mieczysława Mejzy:
Teresa Lipińska – vocal, Michał Półtorak – vn, Jacek Kociuban – vc, Tomasz Kudyk – tr, Jacek Wać – dr, Jakub Ostaszewski – pfte, Krzysztof Kossowski – synth.

Ponadto wykorzystano fragmenty utworów:
V Symfonia – Gustav Mahler
Hung Up – Madonna, Stuart Price, Benny Andersson, Björn Ulvaeus
A man after Midnight – Benny Andersson, Björn Ulvaeus
La luna – Rick Novels, Ellen Shipley

Premiera 11 lutego 2006, Scena Kameralna