

SEN
NOCY LETNIEJ

WILLIAM SZEKSPIR

322

344



DUŻA SCENA

Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

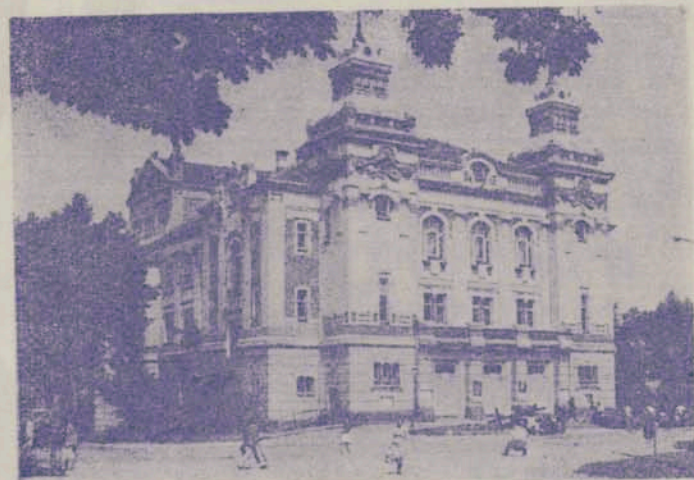
Z-ca Dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik literacki
JANUSZ DEGLER

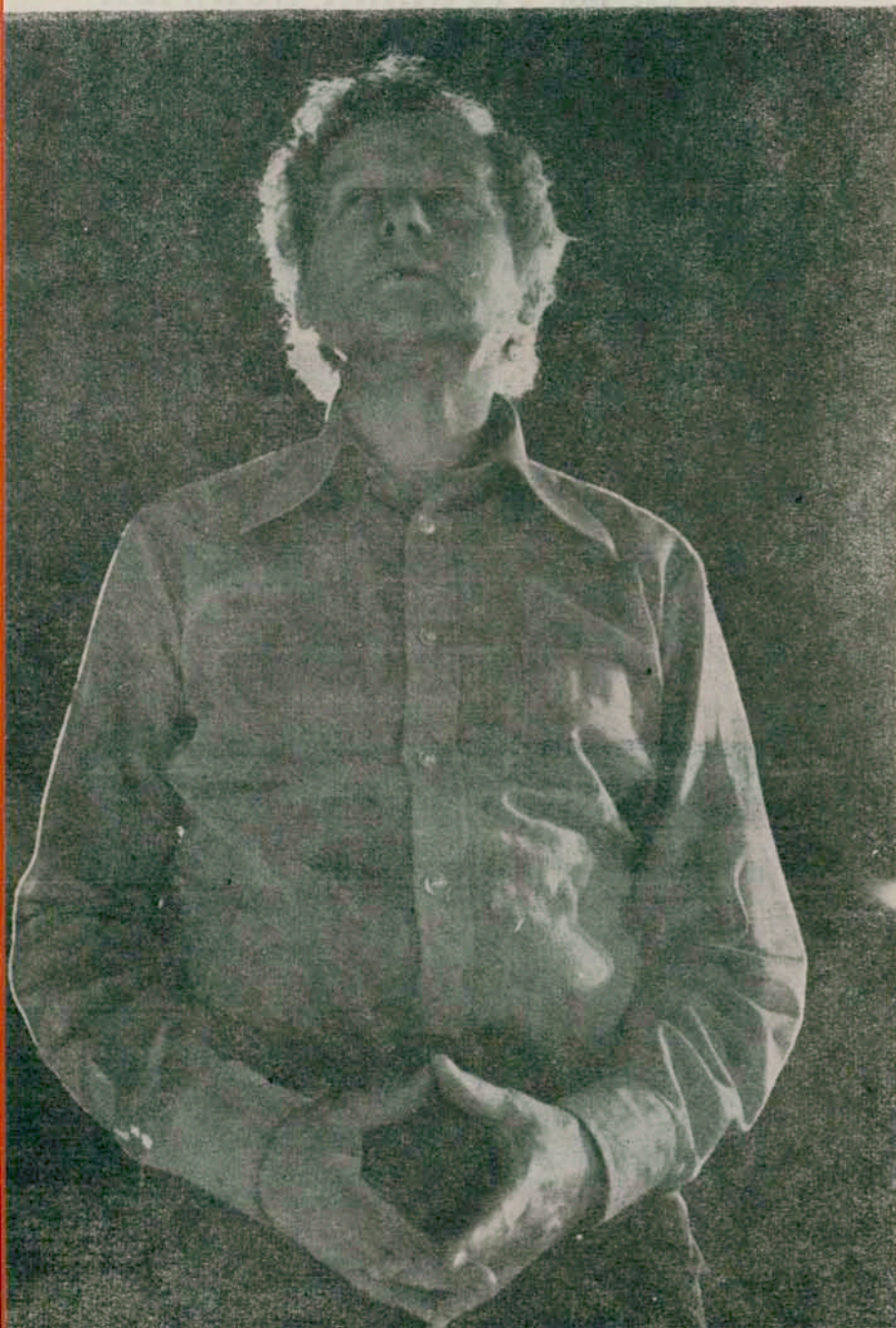
TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

WILLIAM SZEKSPIR

S E N
NOCY LETNIEJ



PIERWSZA PREMIERA SEZONU
PREMIERA, PAZDZIERNIK 1975 R. XXXI SEZON 1975-76 R.



HENRYK TOMASZEWSKI



WILLIAM SZEKSPIR

William Szekspir

SONET XLIII

Gdy oczy zamknę, widzę ciebie wcześniej,
Bo w dzień na wszystko patrzę bez czułości;
Gdy śpię, me oczy widzą ciebie we śnie
I w ciemnym blasku są blaskiem ciemności.
Więc jakże cię twój, co rozjaśnia cienie,
Mógłbym swym cieniem w dzień jasny i biały
Zajaśnieć jeszcze jaśniejszym promieniem,
Jeśli w snach oczom daje blask swój cały!
I jakże — mówię — wzrok mam zaspokoić
Widzeniem twojej postaci na jawie,
Jeśli w noc głuchą twój cień we śnie stoi
Tak piękny oczom, że aż obcy prawie!
Dzień to noc ślepa, która cię zaćmiła,
Noc to dzień jasny, gdy sen ciebie zsyla.

(tłum. Juliusz Żuławski)



Przemysław Mroczkowski

„Sen nocy letniej”

Każdego musi uderzyć związanie tej komedii ze snem. Daje to prawo do fantastyki (zogniskowanej w świecie elfów) na ogromną skalę i z tak udzielonego sobie przywileju Szekspir bardzo swobodnie korzysta. Wszak we śnie wszystko jest do pomyślenia. Co prawda, nie jest to sen w ścisłym sensie, jednolity ciąg treści prześnionej od momentu zapadnięcia przez kogoś w nieświadomość do odzyskania przytomności. Mamy raczej cykl czarodziejskich omamień przerywanych zaśnięciami, nagromadzonych w ciągu letniej nocy, a na początku i na końcu obszerne partie rozgrywające się w świetle dnia i wieczoru na jawie.

Literatura średniowiecza operowała konwencją snu na ogromną skalę (np. z największych Chaucer), ale był to raczej sen ujęty w jednolitą klamrę. W stosunku do tej konwencji Szekspir ujął rzecz bardzo odrębnie. Ta odrębność, związana z zachodzeniem na siebie dwóch żywiołów, z jednej strony sennego marzenia względnie działania czaru, z drugiej — jawy, pozwoliła mu na ważną sugestię, że w ramach zwidów i urojeń można podać wiele ważkich prawd o życiu. Co więcej, pewne zatarcie w tym utworze granicy między złudą a rzeczywistością przydaje samej rzeczywistości perspektywy i spokrewnia tę sztukę ze sławnym dziełem Calderona „La Vida es sueño” („Życie snem”).

Czytelnik dwudziestego wieku, wiedzący coś niecoś o Freudzie, z trudem opiera się wrażeniu, że Szekspir przeczuł nowoczesne zainteresowania podświadomością i że posługując się obrazem snu pokazał, jak instynkty i popędy miotają ludzką jaźnią w stanie uśpienia, na pozór bez ładu i składu, w każdym razie społecznie ważnego; oczywiście po przebudzeniu świadomość reafirmuje swoje normy [...]

Wreszcie elementem budowy jest motyw teatru (i złady scenicznej). Motyw ten wchodził głęboko w tkaninę tworzenia Szekspirowskiego w różnych dziedzinach, ale „Sen nocy letniej” należy do sztuk szczególnie pod tym względem bogatych. W sensie ścisłym mamy ten motyw w przedstawieniu rzemieślników i prowadzącej do niego próbie (teatr w teatrze, pomysł występujący nadto w „Straconych zachodach miłosnych”, „Poskromieniu złoŹnicy”, częściowo w „Henryku IV”, „Hamlecie” i „Burzy”). W sensie szerszym mamy „występ publiczny” uciśnionych kochanków przed księciem w akcie I i mimowolne ich „przedstawienie” na oczach Oberona i Puka. Są to różne ujęcia sławnej formuły ogromnie frapującej dla ludzi Renesansu, że człowiek w życiu gra jed-



Próba — na pierwszym planie Jerzy Góralczyk — Puk

ną lub więcej ról — jak na scenie. Była ona wypisana na teatrze „Globe” w słowach „Totus mundus agit histrionem”, cały świat jest aktorem, każdy jest na scenie.

W związku z tą sprawą najlepiej chyba ująć temat „Snu nocy letniej”. Tematem tym, w głębszym spojrzeniu, wydaje się być ta właśnie sprawa: ludzie podejmują się w życiu pewnych ról i odgrywając je zapalają się, ponosi ich wyobrażenia, wpadają ze sobą w konflikt lub zachwycają się sobą wzajem. Ujęte tak ogólną formułą brzmi to jak banał, ale świetna komedia to właśnie pokazanie tego w akcji, pokazanie w sposób uderzający i zabawny, a zwłaszcza pokazanie w odpowiedniej perspektywie. Takiej perspektywy dostarcza zestawienie: zapalający się śmiertelni i pobudzający ich do działania względnie obserwujący nieśmiertelni przedstawiciele potęg losu; tu są to mieszkańcy „fairy land”, elfy. Mamy pobudzające do śmiechu odbicie, nie tyle konkretnych nadużyć czy wad elżbietańskiego społeczeństwa, ile ogólnoludzkiej właśnie absurdalności i niekonsekwencji. Wprowadzenie obserwatora innego wymiaru, jak Puk, to zabieg uprzedzający trochę technikę Swifta z „Podróży Gulliwera”, które również ironizują na temat ludzkich poczynañ w świecie, prób urządzenia się w nim, bardziej niż szczegółowych wypaczeń angielskich instytucji.

Jednakowoż sprawa podobna do widowiska, jakie z siebie czynią ateńscy kochankowie na oczach elfów, sięga, jak wiadomo, w głąb świata samych elfów. Toteż temat — wyrastający z układu sztuki, tkwiący w nim — obejmuje krzyżowanie się ludzkich zapędów w różnych punktach i na różnych płaszczyznach rzeczywistości, z tym, że punkt widzenia władcy i płaszczyzna rządzenia nakładają ład na to zamieszanie i anarchię. O tym pouczała doktryna epoki. Świat bowiem odbity w komedii to społeczność poddana hierarchii i jej różne szczeble przeżywają na swój sposób sprawy ludzkiej egzystencji. Teatr, którym jest „Sen nocy letniej”, odbija tę różnorodność, z zachowaniem w niej podstawowej jedności, pojmowanej wręcz jako więź organiczna.

Ale tak ogólny temat życiowych „zapędów i powikłań” realizuje się w tej konkretnej komedii poprzez jedną konkretną sprawę, w jednej postaci: jest nią miłość. Toteż łatwo pomyśleć taką interpretację tematu komedii, która skupiałaby się tylko na miłości, oglądanej tu naturalnie w krzywym zwierciadle. Niemniej wydaje się, że pełniejsze ujęcie, tu proponowane, to ukazanie zmiennej i powiklanej ludzkiej gry w życiu na przykładzie miłości.

a) **Zmienność namiętności.** Każdy czytelnik dostrzeże od razu, że sztuka ukazuje dobitnie i karykaturalnie zmienność ludzkich porywów miłosnych.

b) **Zaślubiny.** Z powrotem światła dnia i z ustaniem działania czaru ustalone uczucia kochanków dają podstawę do stanowczej decyzji zaślubin. Dołączenie ich obrzędu do tego, który połączy książęcą parę, akcentuje sta-



bilizację dwóch par pozostałych. Jest to punkt tekstu, którego nie można ominąć.

Pewni krytycy to jedynie uwypuklają. Inni znów [...] przechodzą nad tym punktem do porządku, analizując tylko lub przede wszystkim poprzedzające rozpętanie ślepych i różnokierunkowych namiętności. Próba dania pełnego, obiektywnego obrazu sprawy musi włączać obstawanie tak przy jednej, jak drugiej skrajności. Szekspir bez wątpienia ukazał namiętność miłosną w zmienności i w niezgodzie z rozumem oraz, również bez wątpienia, po tym „nieprzypadkowym” wstępie przedstawił na tej samej scenie część uroczystości weselnych po zawarciu trwałego związku małżeńskiego. Jakkolwiek nieuladzone mogą być same zapędy, obejmuje je w końcu rama instytucji, której założeniem jest obdarzanie trwałym szczęściem i potomstwem. To jest pomyślny koniec perypetii, jakiego żąda komedia, decydujący odcinek jej krzywej tematycznej.

Całą tę materię wbudował poeta w sztukę w dość złożony sposób. Na początku i na końcu mamy dwie połowy spinającej klamry: zapowiedź małżeństwa Tezeusza i jej spełnienie uświetnione przez obchody. Dołączają się zaślubiny ateńskich kochanków, poprzedzone „myleniem adresów”, wręcz całym szaleństwem nocy sobótkowej. Jednym szczególnym rodzajem szaleństwa tej nocy jest zadurzenie się Tytanii w Spodku. Zaś na końcu komedii powraca w szczególnej postaci temat miłości: wprowadzona zostaje groteska, i to o wiele ostrzejsza niż ta, która się przewija przez kolejno-nej gonitwy [...]

Temat miłości w myśli i piśmiennictwie Odrodzenia w Anglii to w Niemalęj mierze ciąg dalszy ujęć wypracowanych przez „amour courtois”, miłość dworska (i jej krytykę). Pewne z tych ujęć straciły swoją świeżość i wymowę (tak jak je straciła całość kultury feudalnej). Niemniej niełatwo je było zastąpić; toteż posługiwano się nimi nadal i odnośnych motywów jest u Szekspira bardzo wiele. Wzloty i upadki ateńskich kochanków to renesansowe wersje „inamoramento”, popadnięcia we władzę Amora z następującą ekstazą i zdradzieckiej odmiany serca (której sławnym przykładem, choćby u Boccaccia była Criseyda, niewierna kochanka Troilusa). Podobnie satyryczne ukazanie, jak zmienia namiętność poszukuje rozumowych uzasadnień, a za chwilę pcha człowieka do bezrozumnych zwad, wydaje się echem drugiej części „Roman de la Rose”. Może to być zresztą echo innych utworów już to wykładających tę materię, już to ujmujących ją w postaci romansu względnie liryki.

Wyraźnie wydaje się, że Szekspir nawiązywał do skarbcza utartych pojęć czy przekonań dotyczących miłości, obiegowego w kołach ludzi choć trochę odczytanych (i bogatszego niż dzisiejsze idee z tej dziedziny). Gdyby te pojęcia czy przekonania „ująć w punkty”, otrzymalibyśmy coś w rodzaju następującej serii:



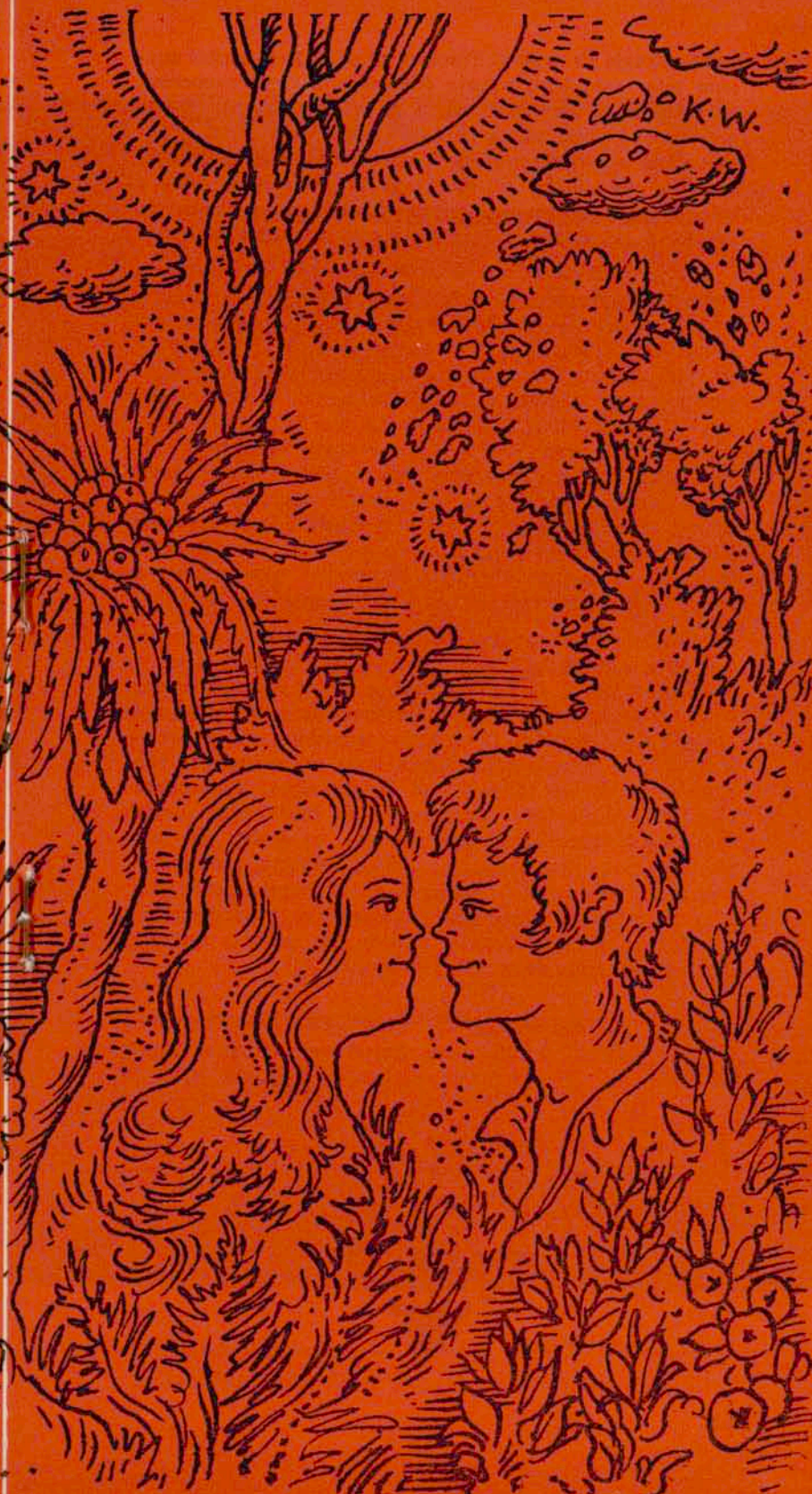
Próba:

Henryk Tomaszewski i Maciej Staszewski — Oberon

a) miłość często zaczyna się błyskawicznie, b) i szybko osiąga skrajne natężenie, c) domaga się wyrażenia w jak najostrzejszych, najbardziej intensywnych słowach, d) prowadzi do deklaracji skrajnej uległości i holdu wobec ukochanej osoby oraz e) do rozprawienia się z rywalem do jej względów, f) głęboko zakochany nie liczy się z niczym, także z życiem, g) mimo swego natężenia miłość potrafi nagle przepaść, h) i wtedy miniony przedmiot adoracji budzi wstręt, i) miłość „działa przez oko”, które postrzega zewnętrzny urok ukochanej osoby, ale j) to oko nie działa jako obiektywny przekaznik piękna, bo decyduje upodobanie, które potrafi najbrzydszą osobę przystroić w niezwykły urok, k) kobieta nie odpowiadająca uczuciem za uczucie jawi się jako „okrutna”, wręcz jako „zabójczyni”, l) jednakże historia dostarcza wielu przykładów, gdzie mężczyzna okazał się szczególnie okrutny przez wzgardę wobec wzajemności mu okazanej, m) jako trwały związek mężczyzny i kobiety, widziany w kontraście do uczuciowych wstrząsów i zygzaków, jawi się małżeństwo, które ma wieść do mnożenia życia. [...]

Warto wrócić na krótko, od innej strony, do zagadnienia sztuki, jako osobnego aspektu „Snu nocy letniej”, już podniesionego jako element jej budowy. Problem niewątpliwie fascynował Szekspira. W aspekcie teatralnym i w formie wywodu poświęca mu stosunkowo sporo miejsca w „Hamlecie”. Mniej bezpośrednio wchodzi tu w grę różne pokrewne sytuacje w szeregu innych dzieł (np. „Opowieść zimowa”, „Burza”). Gdyby ująć rzecz w formie szerszego pytania, brzmiałoby ono: jakie miejsce i znaczenie można przyznać w życiu sztuce jako wywołaniu pewnej wizji przekraczającej, rzecz jasna, rzeczywistość doświadczalną? Z jednej strony ogromna część komedii zdaje się świadczyć, że jest to miejsce nader poczesne: w sprawie snu, dramaturg może przez swą sztukę pokazać ważne sprawy w człowieku; rozbudowana fantazja może zasugerować, jak potężnie sama potrafi ludźmi ovladnąć; zwłaszcza warto patrzeć, zdaje się podsuwać Szekspir, jaką wagę przypisują złudzeniu teatralnemu ludzie prości, lękający się jego konsekwencji dla widzów i dla wykonawców (dyskusja na próbie rzemieślników ateńskich). W przypomnianym „Hamlecie” bohater podziwia, jak fikcyjna sytuacja potrafiła wycisnąć łzy wzruszenia u odgrywającego ją aktora (podczas gdy on, wobec prawdziwej sytuacji, nie zdobywa się na konieczne działanie; po czym postanawia użyć podobnej fikcji, by sprawdzić fakty co do winy stryja i móc dla działania zdobyć podstawę). Gdzie indziej w swojej twórczości Szekspir ukazuje ważkie i dalekosiężne działanie wywołanego naśladowczego złudzenia („Kupiec wenecki”).

Z drugiej strony znajdujemy pod piórem Szekspira ustępy deprecjonujące aktorstwo („Makbet”) lub mocno podkreślające znikomość złudzenia wywołanego przez sztukę („Sen nocy letniej”). Zasadniczym zajęciem stanowiska na ten



temat wydaje się wywód Tezeusza przypisujący bardzo znaczną rolę zasadniczej władzy duchowej artysty, wyobraźni, jednakowoż w przeciwstawieniu do władzy rozumu. Nadto reszta wypowiedzi odmawia dziełom wyobraźni wagi w zestawieniu z rzeczywistością — niezgodności z nowoczesnym kultem sztuki i jej osiągnięć. Ten zasadniczy wywód księcia dopełnia wymowy całego zestawienia scen nocnych, zwiędów i szaleństw z przeżyciem jawy i dziennym światłem.

A przecież pozostaje pytanie, jaka jest ta ostateczna wymowa. Bardzo trudno — być może, że Szekspir chciał, by to było trudno — dowieść z tekstu już to miarodajności stanowiska Tezeusza, już to czegoś przeciwnego. Zajmuje on, jak stwierdziliśmy, w gronie postaci „Snu” bez wątplenia pozycję władcy, jest kimś kluczowym w ramie obejmującej wydarzenia. Z drugiej strony, gdy ta rama się zamknie, wyeliminowany świat czarów powraca na scenę w epilogu aktu V. Ponieważ poza każdym kołem dostrzegamy jakby szersze koło, żadne nie jest ostateczne, twierdzi Young. Toż według pewnych krytyków Szekspir zostawia jakby otwartą sprawę sporu między rozumem a wyobraźnią (a więc zarazem także w tym kontekście między jawą a snem, życiem a teatrem, naturą wraz z nauką a sztuką).

Gdyby szukać syntezy, najprościej byłoby tu wprowadzić pewną łatwą dystynkcję. Możemy to uczynić w komentarzu, pamiętając, że komentarze są czymś dodanym przez badaczy: w dziełach poetów znajdujemy na ogół poezję, nie porządkujący wywód. Dystynkcja opierałaby się na podkreśleniu, że prawie każda rzecz staje się pożyteczna lub szkodliwa zależnie od tego, jak będzie użyta. Wyobraźnia również, tak dla ludzi Renesansu, jak dzisiejszych mogła być albo źródłem klęsk, gdy puszczał jej wodze człowiek nie baczący na prawo moralne, prawa intelektu, prawa rzeczywistości, gdy czynił to dla złych celów, folgując sobie itd., albo błogosławieństwem, gdy uświadamiała np. przeoczone, odleglejsze od doświadczenia sprawy czy prawdy życiowe czy też pobudzała do wielkiej twórczości.

[fragment „Wstępu” do wydania „Snu nocy letniej” w Bibliotece Narodowej, Wrocław 1970]



Próba:

Janina Jankowska — Tytania, Henryk Tomaszewski,
Jadwiga Derżyńska — Elf, Maciej Staszewski — Oberon



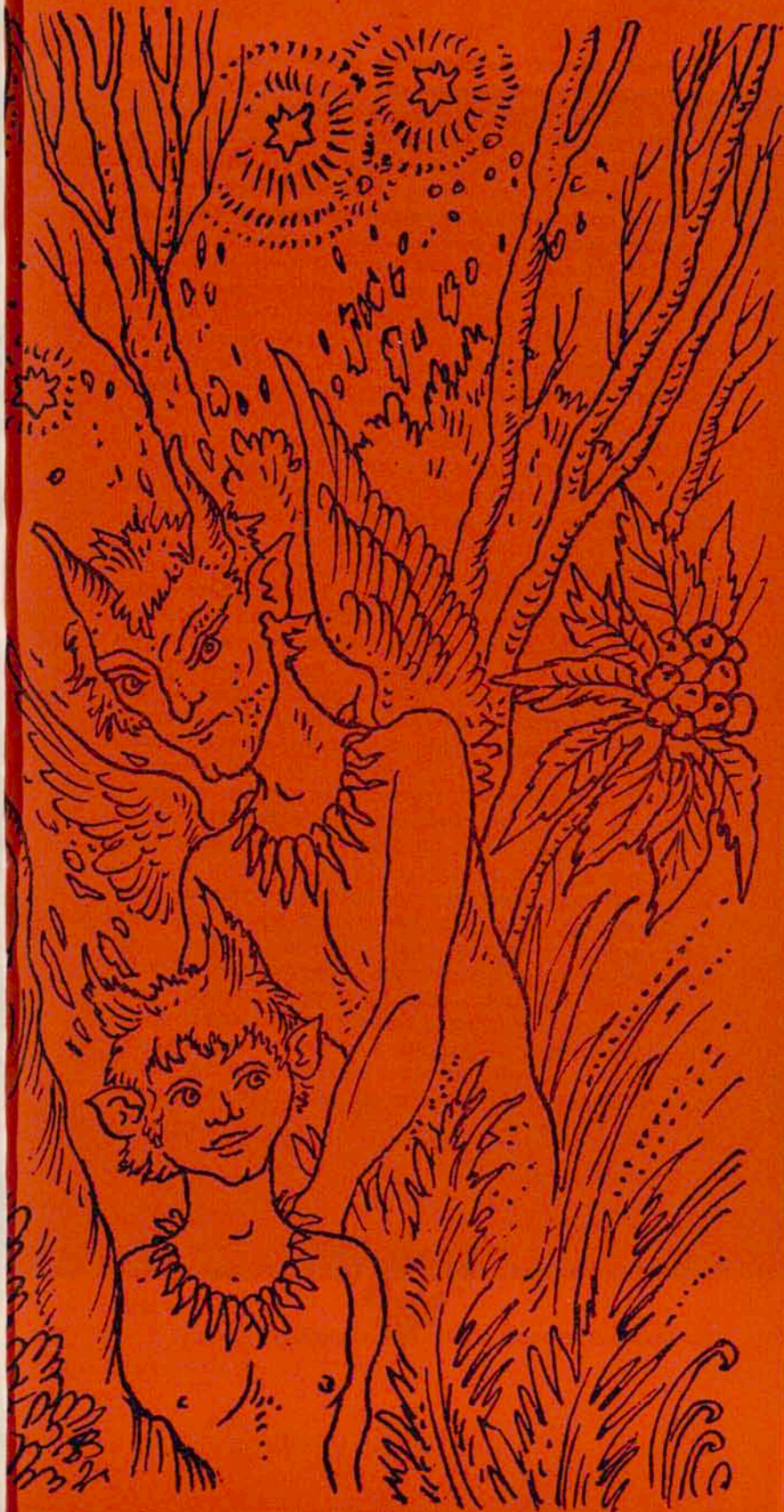
Jan Błoński

*
* *

Sny bywają wspomnieniem lub proroctwem: nostalgicznie czy wróżebne — ladowi dnia przeciwstawiają kaprysy nocy, zamiarom śmiertelnych — żądania bóstw, koniecznościom świata — pożądaniam serca. Zaledwie tolerowane przez władców — czyż szekspirowski Tezeusz nie odnosi się do przygód letniej nocy z niedowierzaniem i niechęcią? — oddane zostały w zarządek kapłanom i poetom: to przecież Puk żegna widzów przedstawienia, przypominając, że ze wszystkich postaci on właśnie stoi najbliższej pisarza. Nie jesteśmy odpowiedzialni za nasze sny, ale nasze sny odpowiadają za nas: odpowiadają na pytania, które stawia pragnienie, podświadomość, pożądanie. Dlatego też, choć lekceważone za płochość i nieodpowiedzialność, nocne marzenia bywały od najdawniej uważane za dziedzinę prawdy.. innej prawdy, prawdy, do której lepiej się nie przyznawać (albo przyznawać ostrożnie), prawdy również wstydlivej co upajającej. Sny są społeczne, niestety czy raczej na szczęście.

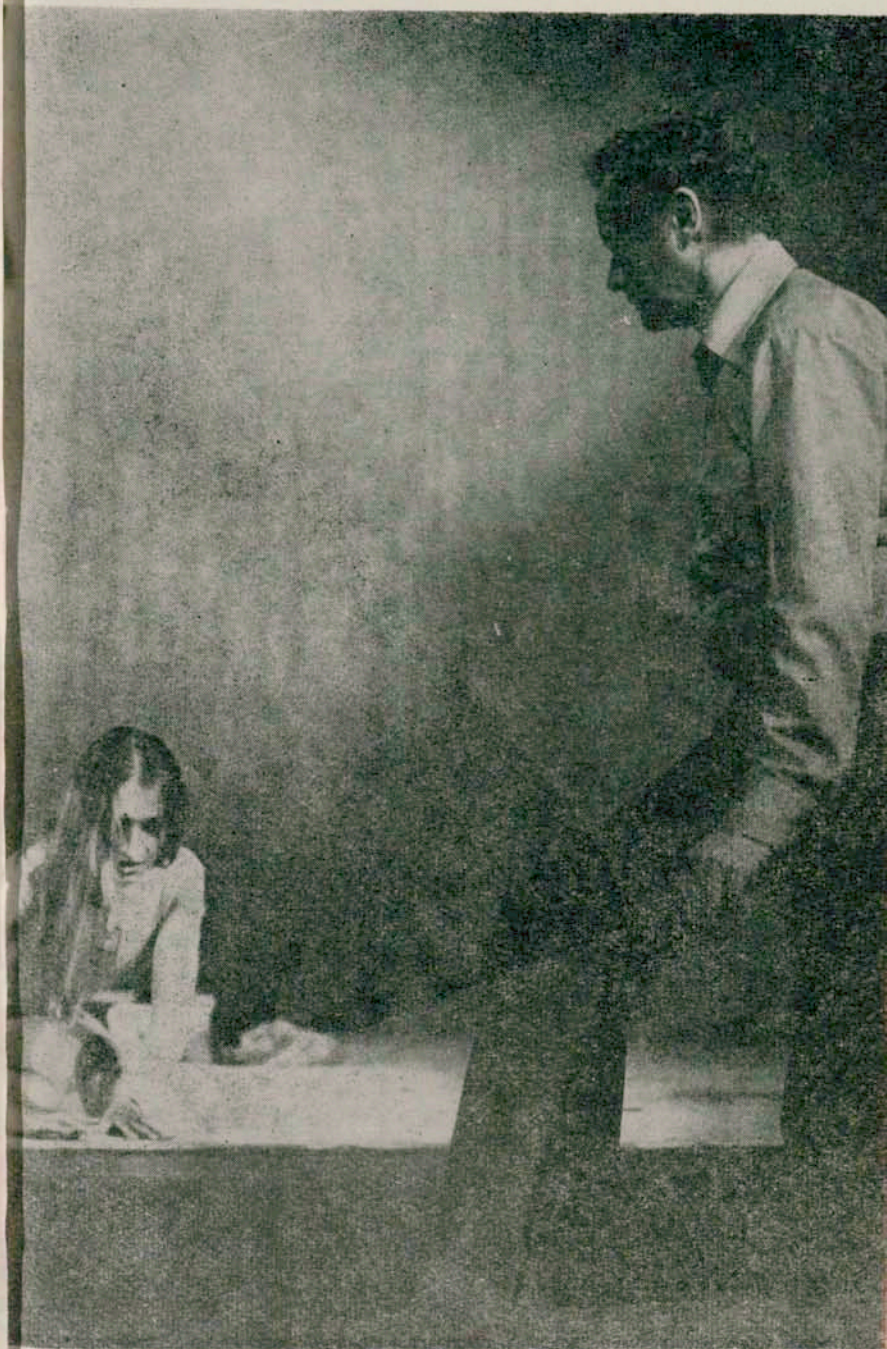
W końcu tyleż się snu boimy, ile się w nim lubujemy. Łatwo kwitować go uśmiechem pobłażania albo machnięciem ręką. Pozostawiamy go dzieciom i poetom, tym dużym dzieciom. Psychologowie twierdzą jednak, że dzieciństwo kształtuje dojrzałość, poeci zaś lubią udowodniać, że marzenie nocy rządzi postępowaniem dnia. Szekspir, który nie był natrętny, pozwolił nam w swoim „Śnie” zobaczyć zabawę i rozrywkę, wyobraźnię. Jednak najpogodniejsza z komedii wielkiego Anglika ma swoje groźne i niejasne strony, jeśli w jej obrazach zobaczyć pragnienia, zaś w czynach postaci uczucia. Doślny tytuł brzmi: „A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM”, „SEN NOCY Z POŁOWY LATA”. Połowa lata to raczej połowa roku, dzień słonecznego przesilenia. W wigilię świętego Jana odwieczna magia pozwala na wszelkie kaprysy i najbardziej niepokojące metamorfozy...

Szekspir wiedział przed Freudem, że po świątach snu hula pieć. Władcą sennych duchów jest Oberon, Oberon zaś dlatego obraził się na Tytanię, że nie chciała mu ustąpić bardzo pięknego pazia. Najbardziej eteryczna z królowych, władczyni elfów i pajęczyn, spędza czarodziejską noc w objęciach osła, najgłupszego i najsprośniejszego ze zwierząt. Osobliwe chassécroisé kochanków w lesie pod Atenami nie oznacza tylko, że miłość jest zmienna i że starczy byle przypadek, aby odmienić pragnienia. Noc świętojańska jest nocą orgii i najwznioślejsze wyznania — /kto wie? — kryją w sobie pokusę saturnalii. Są więc dni magiczne, kiedy wszystko wolno. Jak we śnie. Także naturze, której emanacją są szek-



spirowskie bóstwa, nie zbywa na przewrotności. Puk jest bardziej złośliwy niż się przyznaje: reżyserując wydarzenia, wtrąca chętnie swoje trzy grosze, z których co najmniej jeden fałszywy. Zna wszakże miarę, jak artysta i dyskrecję, jak mędrzec i sługa. Sen jest więc światem na opak. Motyw głęboko barokowy, po którym znać, że Szekspir ogarnia wszystkie epoki (przewiduje natręctwa baroku, podobnie jak ze średniowiecza wziął pojęcie grzechu i winy). Nasze pragnienia są pozorem, czyny złudzeniem. Wszyscy chodzimy w kostiumach. Porwani zmiennością, nie umiemy znaleźć oparcia w świecie, ani tym bardziej w sobie. Gramy komedię albo też sen — świat? — gra komedię... posługując się, niczym pionkami, naszymi osobami. Gdzie stałość uczuć, gdzie tożsamość charakteru? dość tchnienia wiatru, uderzenia krwi, kropli czarodziejskiego płynu na powiekach, abyśmy zbudzili się kimś innym. Kiedy słuchamy zaklęć kochanków, mogłoby się здаwać, że będą z nich bohaterowie tragiczni: jeszcze chwila, a zgodzą się za własne uczucia umrzeć. Ale nie mijają trzy dni, a wszyscy zdążą się i rozejść i pogodzić.

Zmienność zagarnia samą sztukę, wywraca na opak przedstawienie. Historia o Pyramie i Tyzbe to jakby krzywe zwierciadło teatru, w którym siedzimy. Dną się dekoracje, z marionetek wylazą pakuły. Największą z komedii jest sama komedia. Jeśli Puk naśmiewa się z kochanków, to Szekspir z aktorów. Sam z siebie — pisarza, aktora — stroi błązna. Popisy rzemieślników, nie są jednak przypadkowym interludium, dorzuconym dla rozweselenia widowni. Dodają jeszcze jeden wymiar snom, w którym nie może zabraknąć niezgultwa, pokraczności, groteski. Czary wołają o parodię, nadnaturowa wzywa przyziemności, poezja grubiaństwa. Za magiczną nawą miłości płynie średniowieczny „statek głupców”; tanecznym korowodem szczęścia i wykwintu odpowiada pochod niezdarstwa i bredni... odwrotna strona karnawału. Wszakże nie należy sądzić, że ten żart jest przypadkowy. To, co pokraczne, karnawałowe musiało nawiązywać do dostojnego, poważnego, wielmożnego. Rzemieślnicy, niejedno więc wiedzą o arystokratkach i to, co przedstawiają, można łatwo powiązać z romansami kochanków. Podobne wydarzenia — czy urojenia? — wracają w odmiennym nastroju, otoczone tym razem aurą parodii i burleski. W końcu można powiedzieć, że każdy ma tu swojego osła, i królowa, i dwór, i poeta.

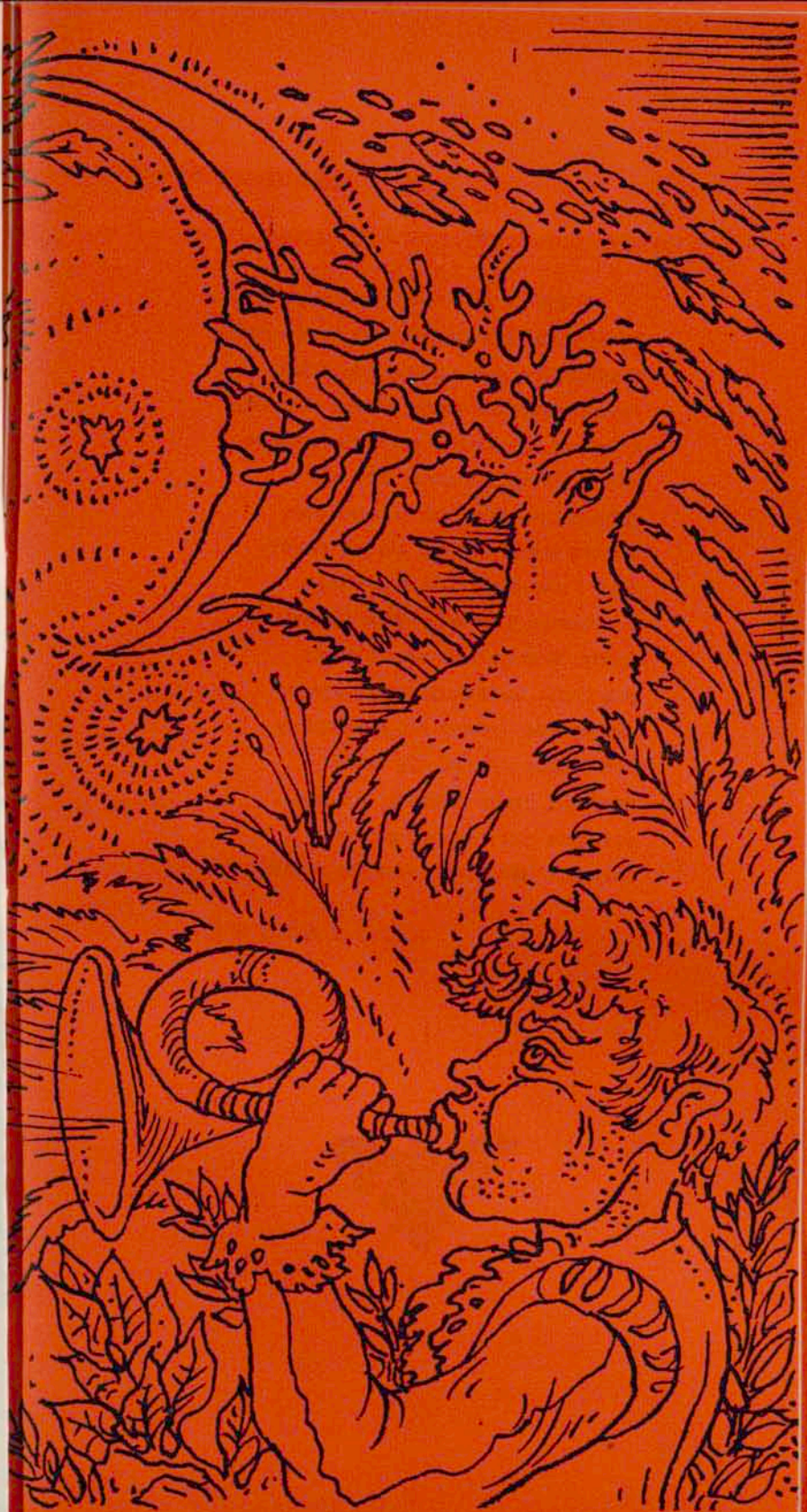


Próba:

Marlena Andrzejewska — Elf i Henryk Tomaszewski

Wszystko to
jest jednak cudownie
zrównoważone.
Tak jak sen nocy letniej
nie jest nocą Walpurgii,
tak teatr szekspirowski
nie zaprzecza sobie absurdem
i parodią.
Sen jest prawdą
i złudzeniem,
miłość urokiem i popędem,
teatr poważną sztuką
i karnawałową kpinią
— jednocześnie.
Wszystko
znajduje swoje miejsce
ułożone poetycką pałeczką
największego
z czarodziejów.

[przedruk z programu teatralnego
do premiery „Snu nocy letniej”
w Starym Teatrze, (reż. Konrad Swi-
narski), Kraków 22 lipca 1970]



*
* *
*

Ci, którzy porównali życie nasze do snu,
bliżej może byli prawdy, niż sami myśleli.
Kiedy śnimy, dusza nasza żyje, działa,
ćwiczy wszystkie swoje władze ni mniej,
ni więcej, niż kiedy czuwa; ale czyni to
więcej jakoby i mętniej. Nie, aby
różnica była taka, jak między nocą
a żywą jasnością dnia, ale jak między
nocą i zmrokiem; tam dusza śpi,
tu drzemie. Czuwamy śpiąc i czuwając
śpimy. Skoro rozum nasz i dusza
przyjmuje fantazje i myśli rodzące
się we śnie, czemuż nie mielibyśmy
zadać sobie pytania, czy nasze
myślenie, nasze działanie, nie jest
rodzajem mary sennej, a nasze
czuwanie jakowymś rodzajem spania.

MONTAIGNE



S P I S T R E Ś C I

1. William Szekspir — Sonet XLIII	3
2. Przemysław Mroczkowski — „Sen nocy letniej”	5
3. Jan Błoński — ***	16
4. Montaigne — ***	22

Cena programu 10 zł

Redakcja:
JANUSZ DEGLER

Opracowanie graficzne:
BOGDAN ŻMIDZIŃSKI

W programie wykorzystano rysunki
KAZIMIERZA WIŚNIAKA

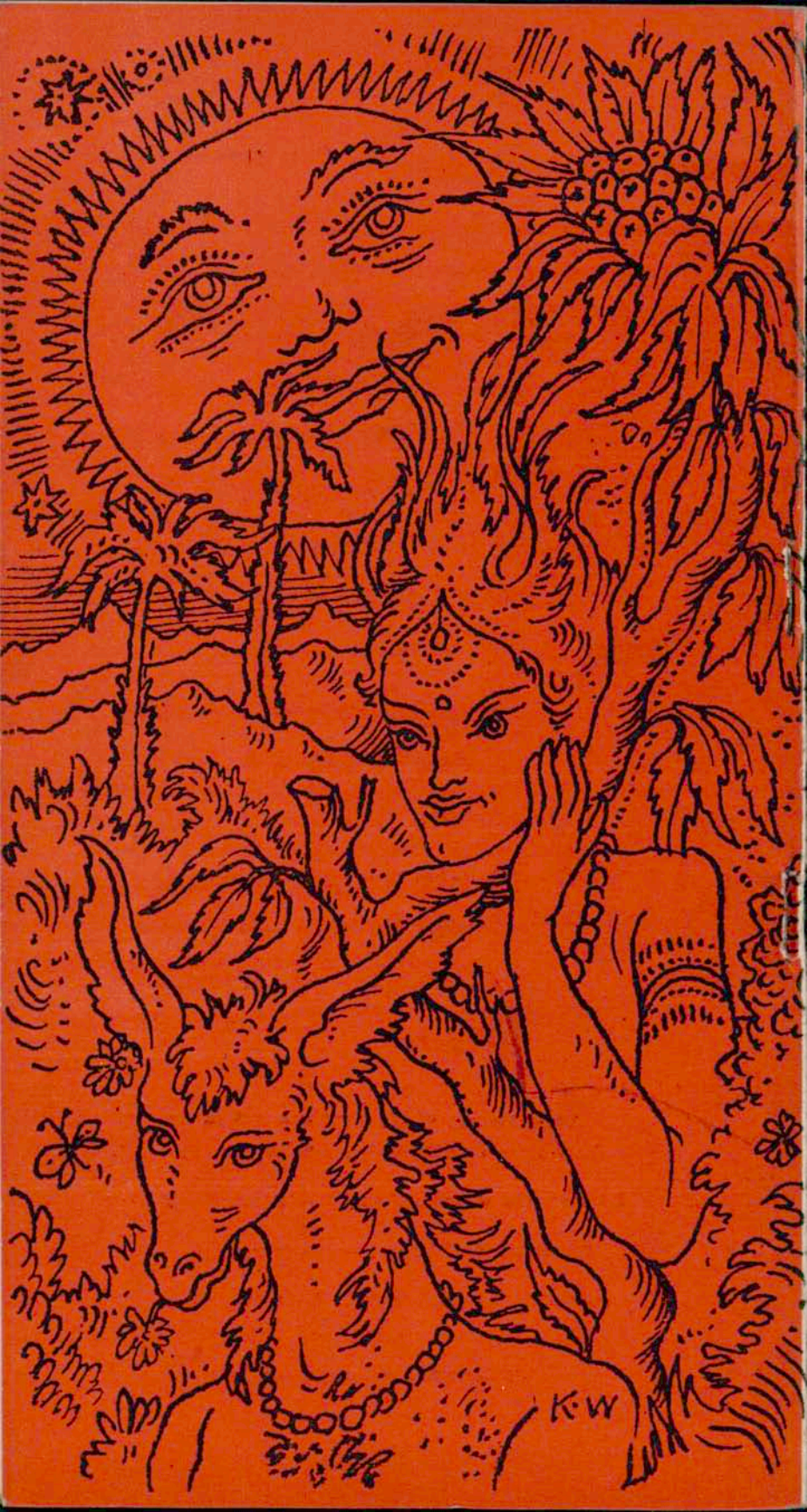
Zdjęcia z prób wykonane przez
GRAŻYNĘ WYSZOMIRSKĄ

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA
Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74; 232-75

Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-33



TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA w Jeleniej Górze

DYREKTOR — ALINA OBIDNIAK

Z-CA DYREKTORA — HENRYK SZOKA

KIEROWNIK LITERACKI — JANUSZ DEGLER

WILLIAM SZEKSPIR

S E N **NOCY LETNIEJ**

Przekład — Konstanty Ildefons Gałczyński

Reżyseria i inscenizacja — Henryk TOMASZEWSKI

Scenografia — Kazimierz WIŚNIAK

Opracowanie muzyczne — Bogdan DOMINIK

PREMIERA, PAŹDZIERNIK 1975 R. XXXI SEZON 1975/76

(pierwsza premiera sezonu 1975/76)

O B S A D A :

Tezeusz — książę Aten — Bogusław PARCHIMOWICZ
 Egeusz — ojciec Hermii — Sławomir MATCZAK
 Lizander — Stanisław RACZKIEWICZ
 Demetriusz — Wiesław SŁAWIK
 Andrzej PŚCIUK

Filostrates
 — mistrz ceremonii — Włodzimierz KOWALEWSKI
 Pigwa — cieśla — Zbigniew SZYMCZAK
 Spój — stolarz — Kazimierz MIRANOWICZ
 Spodek — tkacz — Jan BOGUSZ
 Duda — miechownik — Zbigniew BARTOSZEK
 Ryjek — kotlarz — Ryszard JABŁOŃSKI
 — Jacek JASIK

Hipolita
 — królowa Amazonek — Ewa JEŻ

Hermia — córka Egeusza — Małgorzata MREŁA (adeptka)
 — Magdalena CWENÓWNA

Helena — zakochana
 w Demetriuszu — Maria MAJ
 Oberon — król elfów — Maciej STASZEWSKI
 Tytania — królowa elfów — Janina JANKOWSKA
 Puk — czyli Robin,
 — Koleżka, elf — Jerzy GÓRALCZYK

Elfy — Jadwiga DERŻYŃSKA
 — Marlena ANDRZEJEWSKA (adeptka)
 — Magdalena CWENÓWNA
 — Małgorzata MREŁA
 — Henryka DYGDAŁOWICZ
 — Mariusz DOMASZEWICZ
 — Włodzimierz KOWALEWSKI
 — Wiesław SŁAWIK
 — Ferdynand ZAŁUSKI
 — Andrzej PŚCIUK
 — Ryszard JABŁOŃSKI
 — Józef JÓZEFczyk
 — Jacek JASIK
 — Stanisław CICHOCKI (adept)

Postacie interludium granego przez rzemieślników:

Pyram — Jan BOGUSZ
 Tyzbe — Zbigniew BARTOSZEK
 Mur — Ryszard JABŁOŃSKI
 Księżyc — Zbigniew Szymczak
 Lew — Kazimierz MIRANOWICZ

Orszak Teeusza i Hipolity

Magdalena CWENÓWNA · Ewa JEŻ · Ryszard JABŁOŃSKI · Jacek JASIK · Józef JÓZEFczyk · Andrzej PŚCIUK · FERDYNAND ZAŁUSKI · studenci IV roku Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi.

Przerwa po trzecim akcie

Asystent reżysera — Włodzimierz KOWALEWSKI
 Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Kontrola tekstu
Krystyna ŚWIĘTOCHOWSKA

Przedstawienie prowadzi
WŁADYSŁAW SAWKO

Kierownik techniczny
Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny
Kazimierz GRYGOROWICZ

Rekwizytor
Tadeusz HALPERN

Światło
Jerzy OFMAŃSKI
Jerzy BURY

Kierownicy pracowni

krawieckiej
Janina SMERECZYŃSKA

perukarskiej
Józefa GRABOWSKA

stolarskiej
Jan NARBUTOWICZ

szewskiej
Aleksander DRAL

malarskiej
Heliodor JANKOWSKI

elektrotechnicznej
Benedykt ZIENTALAK

tapicerskiej
Grzegorz. RACKIEWICZ