

Słupski Teatr Muzyczny

**Najżałośniejsza komedia
i najokrutniejsza śmierć
Pyrama i Tyzbe**

według „Snu nocy letniej“

William Shakespeare'a



Dyrektor i kierownik artystyczny

MAREK GRZESINSKI

Kierownik muzyczny

GRZEGORZ NOWAK

Dyrektor administracyjny

JERZY RUDNIK

William Shakespeare

Sen nocy letniej

Akt pierwszy. Scena pierwsza.

A kiedy wreszcie miłość zwyciężyła,
Wojna, choroba, śmierć runęły na nią
I szczęście krótko jak dźwięk krótki trwało,
Jak cień przelotne, kruche jak marzenie,
Niższe jak w czarnej nocy błyskawica,
Co w jednym mgnieniu niebo z ziemią olśni
I zanim człowiek zawoła: — Patrzcie! —
Paszcza ciemności już pożarła światło,
Tak szybko znika wszystko to, co świeci.

Odrobina szczerości

„SEN NOCY LETNIEJ” przygotowywany był na scenie słupskiej w warunkach nietypowych. Zaczęło się od pomysłu, by zorganizować dla naszego Teatru obóz szkoleniowy w jakimś ustronnym miejscu, gdzie z dala od ludzi można by popracować nad doskonaleniem warsztatu aktorskiego, sprawnością fizyczną i przede wszystkim nad scementowaniem zespołu i jego umiejętnością integrowania się w działaniach scenicznych.

Nasza trupa teatralna jest młoda i wielu rzeczy musi się jeszcze uczyć. Pomyśleliśmy więc, że warto zaprosić na taki obóz studentów ze szkoły teatralnej, którzy podobnie jak i my dopiero rozpoczynają pracę w zawodzie. Wzajemna wymiana doświadczeń pomiędzy ludźmi znajdującymi już blaski i utrapienia dnia powszedniego w pracy scenicznej, a tymi, którzy wychodzą z artystycznego inkubatora jakim jest szkoła, była tak kuszącą perspektywą, że umówiliśmy się z Dziekanem Łapickim na zrobienie przez studentów IV roku przedstawienia dyplomowego w czasie naszego obozu. Ponieważ najbliższą pozycją w repertuarze Teatru Słupskiego miał być „Sen nocy letniej” i obóz miał służyć także wprowadzeniu zespołu w próby do tej sztuki, Szkoła Teatralna powie rzyła mi reżyserię „Snu nocy letniej” jako spektaklu dyplomowego Wydziału Aktorskiego. Władze naszego województwa zawsze skore do popierania niecodziennych inicjatyw zadbały o to, byśmy otrzymali wszystko, co byłoby niezbędne do zorganizowania takiego obozu.

W ten sposób pewnego sierpniowego popołudnia znalazłem się w sytuacji, do pozazdrosczenia przez większość twórców sztuki teatralnej: jechałem na trzy tygodnie do stacji harcerskiej Hufca Lębork, położonej wśród lasów nad samym brzegiem morza, odległej o wiele kilometrów od najbliższego osiedla. Wiozłem pięćdziesięcioosobową grupę młodych zapaleńców złożoną w poło-

wie z jednego z najzdolniejszych po wojnie roczników Warszawskiej PWST, a w połowie z zespołu mojego Teatru, który braki doświadczenia nadrabiał taką wiarą w sens swojej pracy i takim poświęceniem, że można było z ufnością myśleć o najambitniejszych nawet zadaniach czekających nas w przyszłości. Mieliśmy razem pracować nad tekstem Szekspira, a więc materiałem najcenniejszym i najtrudniejszym dla każdego reżysera. W dodatku był to „Sen nocy letniej”, a więc jedna z najpiękniejszych partytur teatralnych — dzieło otwarte na niezliczoną ilość możliwości realizacji scenicznych. I właśnie wtedy, w tym momencie zachłystnięcia się pasjonującą przyszłością, zdałem sobie sprawę, że podjąłem się rzeczy niewykonalnej. Dla każdego trzeźwo myślącego człowieka było oczywiste, że w takim czasie i w tak dużej grupie jest niemożliwością wyreżyserowanie sztuki o najwyższym w całej literaturze światowej stopniu komplikacji artystycznych. Postanowiliśmy więc, że odkładamy na bok myśl o gotowych przedstawieniach. Że na tekście „Snu” będziemy próbowali swoich możliwości i pobudzali własną wyobraźnię. Że potraktujemy go jako teren unikalnego spotkania tak podobnych a jednocześnie tak różnych od siebie dwóch zespołów. Pracowaliśmy od rana do trzeciej w nocy. Próby często odbywały się w lesie, na wydmach — rzadziej w małej zadymionej salce oświetlonej jednym reflektorem. Były to trzy tygodnie absolutnego transu, w czasie którego trudno było przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy sceną Tytania i Oberona, a nocną kąpielą w morzu aktorów grających te role, pomiędzy pieśnią z drugiego aktu a pieśnią przy ognisku nad ranem, kiedy byliśmy zbyt zmęczeni, żeby kłaść się spać. Wspólna praca, w której tak niewiele miejsca zostaje na intymność, wspólne posiłki i kłopoty obozowego życia zbliżyły ludzi do siebie i to w sposób niezwykle pozwoliło uniknąć na próbach tremy i skrępowania.

Poczucie wolności tworzenia i wolnego życia w przyrodzie — jak często nas ono spotyka? Tutaj ulegli mu nawet najbardziej zamknięci w sobie. Pod koniec pobytu wszyscy już mieli tę świadomość, że tak wyjątkowe warunki przy pracy nad przedstawieniem raczej się już nie powtórzą. I oto po upływie trzech tygodni trzeba było wsiąść do autobusu i powrócić do rzeczywistości. Oznaczały one dla nas przede wszystkim konieczność przeniesienia tego, co zrobiliśmy dla siebie w lesie na scenę, do pomieszczenia, do którego wejdą obcy nam ludzie, którzy będą chcieli coś obejrzeć, zrozumieć, czymś się wzruszyć. Wszystko trzeba było zacząć tłumaczyć na system znaków czytelnych dla widza, znaków, które układałyby się w pewną harmonijną i konsekwen-

tną całość. Zniszczeniu uległy te wartości, które były ważne dla nas tam, a które należało usunąć ze względu na niemożność przekazania ich publiczności. Jedną inscenizację „Snu” kończyliśmy w szkole teatralnej w Warszawie, drugą na słupskiej scenie Teatru Muzycznego. Uważam, że ani jednego z tych przedstawień nie można nazwać „Snem nocy letniej” Szekspira, ponieważ powstały one na kanwie tekstu, a to, co w nich najważniejsze, zostało dodane przez nas w trakcie realizacji. Nie znaczy to w żadnym wypadku, że zlekceważyliśmy autora, że uzurpowaliśmy sobie dopisywanie mu znaczeń, ponieważ Szekspir w tym, co napisał zawsze będzie większy od jakiegokolwiek inwencji reżyserskiej i aktorskiej. Znaczy to natomiast, że w tym wypadku mieliśmy poczucie, że nie dorastamy do wymogów stawianych przez dramata, ale możemy jego słowami opowiedzieć pewną historię, która ma dla nas ogromne znaczenie. Tekst był inspiracją i bodźcem wyzwalającym energię i odwagę potrzebną do mówienia o sobie. Paradoksalnie więc, nie jest to brak skromności, lecz właśnie szczególny rodzaj pokory wobec potężnego współpartnera. Wierzymy, że Szekspir nam to wybaczy, bo przecież nikt tak głęboko jak on nie rozumiał teatru i praw, które nim rządzą.

Spektakl dyplomowy w Szkole Teatralnej nazywał się Ćwiczenia ze „Snu nocy letniej” i był szeregiem etiud szkolnych opowiadającym o tym jak studenci wydziału aktorskiego grają tekst szekspirowski i jakie to ma dla nich konsekwencje.

Przedstawienie w Teatrze Muzycznym nosi tytuł „Najżałośniejsza komedia i najokrutniejsza śmierć Pyrcma i Tyzbe”, czyli ten sam, którym w „Śnie nocy letniej” opatrzona została krótkowidła przygotowywana przez rzemieślników ateńskich w celu uczczenia uroczystych zaślubin Tezeusza z Hipolitą. A więc mamy w tym wypadku do czynienia z opowieścią o grupie teatralnej wykonującej zamówienie na przedstawienie dworskie, w którym mniej ważne są argumenty artystyczne, a bardziej okazjonalne. Tym samym znów stykamy się na naszej scenie z historią teatru w teatrze, który to temat rozwijamy dosyć konsekwentnie od kilku przedstawień. Ta tradycja, dla niektórych być może trochę nużąca, ma w naszym przekonaniu głębokie uzasadnienie i głęboko etyczne powody, na wyjaśnianie których niestety nie ma tutaj miejsca, ale można powiedzieć tylko tyle, że wielu twórców we wszystkich dziedzinach sztuki od pewnego czasu dramatycznie poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące istoty ich działalności. Że literatura coraz rzadziej opisuje rzeczywistość, a coraz częściej literaturę, że kino coraz natarczywiej analizuje swoją własną naturę, muzyka obnaża swoją wewnętrzną konstrukcję, a malar-

stwo od dawna zwrócone jest w głąb samego siebie. Co najdziwniejsze wcale nie oznacza to oderwania się sztuki od odbiorców. Stawia to im tylko znacznie wyższe wymagania. Analogicznie do reguły, że znacznie wyższe wymagania stawia w rozmowie partner, który się kamufluje, który mówi szczerze o sobie samym, jest przenikliwy w demaskowaniu swoich własnych kłamstw, jest bezkompromisowy w dążeniu do prawdy we współporozumieniu i liczy w tym wszystkim na wzajemność. Dlatego właśnie mówienie o sobie niekoniecznie musi być odczytywane jako przejaw egocentryzmu, lecz może być czasem zaproszeniem do zwykłej ludzkiej uczciwości. Dlatego właśnie pozwoliliśmy sobie na skupienie naszej i widzów uwagi na człowieku zwanym Pigwa, przed którym stoi karkołomne zadanie dogodzenia zleceniodawcy a jednocześnie wywiązania się z wewnętrznego poczucia obowiązku wobec sztuki, pogodzenia w sobie szalonych ambicji, a jednocześnie świadomości dotyczącej własnych ograniczonych zdolności, miernego talentu i niedostatkach wiedzy na temat podstawowych problemów z jakimi trzeba się uporać przy realizacji przedstawienia. Oberon potraktowany tu został jak wielki mistrz przybywający z innego świata, goszczący przez chwilę w małym świecie małych problemów i unaoczniający biednemu Pigwie odległość jaka dzieli jego możliwości praktyczne od marzeń i od intuicyjnej wiedzy na temat tego, co można by zrobić, gdyby potoczne przekonania, że teatr jest magią, były prawdziwe. Ale teatr jest magią tylko dla wybranych, a i to tylko wtedy, kiedy patrzymy nań z zewnątrz okiem prostym i naiwnym. Od wewnątrz jest o wiele bardziej dwuznaczny i ciemny i może przez to wciąż tak wspaniały.

Marek Grzesiński

S Ł U P S K I T E A T R M U Z Y C Z N Y

Sezon 1979/80

Premiera: 13 grudnia 1979 r.

Najżałośniejsza komedia i najokrutniejsza śmierć Pyrama i Tyzbe

według „Snu nocy letniej”

WILLIAMA SHAKESPEARE'A

Przekład: Konstanty Ildefons Gałczyński

O B S A D A:

Tezeusz	Bogumił Majchrzak	Pigwa	Ireneusz Wykurz	Oberon	Jerzy Nowacki
Hipolita	{ Kaja Kijowska Halina Mrugacz	Spodek	Jerzy Karnicki	Tytania	{ Ewa Iżykowska Jolanta Seidel-Wiszniewska
Egeusz	Bogdan Kochanowski	Duda	Andrzej Dębski	Puk	Kazimierz Janus + Bogdan Kajak
Filostrates	Marek Sosnowski	Ryjek	Ryszard Bogusz	Groszek	Marek Huczyk
Dama	{ Halina Mrugacz Kaja Kijowska	Zdechłak	Ryszard Strzelecki	Gorczyzka	{ Dorota Kardaś Bożena Troć
Lizander	Tadeusz Błażyński	Spój	Emanuel Kraus	Pajęczynka	Luiza Kwiecień
Demetriusz	Jerzy Dorosz				
Hermia	{ Danuta Markowska Krystyna Jędrys				
Helena	{ Bożena Troć Dorota Kardaś				

Reżyseria:

MAREK GRZESIŃSKI

Kostiumy:

IRENA CHRUL

Muzyka:

JERZY SATANOWSKI

W scenie próby technicznej udział biorą:

Zofia Cybulska, Janina Jarocka, Halina Sadłowska,
Wanda Sikorska, Bogdan Abel, Zdzisław Bajek,
Stanisław Indrusyna, Andrzej Łukasiewicz, Jan Paradowski,
Tadeusz Pietrzak, Zbigniew Sykulski, Henryk Szewczyk,
Zbigniew Tomkowicz, Andrzej Wiatr, Wiesław Wiśniewski.

Gra zespół muzyczny w składzie:

Piotr Lewtak — skrzypce, kier. zespołu
Jerzy Bugała — puzon
Mieczysław Gach — waltornia
Elżbieta Janicka — flet
Michał Jureczka — obój
Henryk Korycik — klarnet
Wiesław Mijewski — saksofon
Adam Paśko — kontrabas
Piotr Prosowski — fagot

Asystenci reżysera:

Marek Huczyk
Luiza Kwiecień

Przygotowanie wokalne:

Marek Mendyk

Akt piąty. Scena pierwsza.

HIPOLITA

Nie lubię, gdy się biedota zamęcza
I gdy wysiłki jej na marne idą.

TEZEUSZ

Ależ, najmilsza, tu tego nie będzie!

HIPOLITA

Lecz oni w sztuce nic nie zrozumieli.

TEZEUSZ

Tym piękniej będzie podziękować za nic.
Wszak niezdarności miło jest pobłażać,
Intencji dobrej szukać, a nie błędów.
Nieraz widziałem, jak wielcy mistrzowie
Chcieli mnie witać mową ułożoną,
Jak oni drżeli ze strachu i bledli,
Jak zacinali się pośrodku zdania,
Jak sobie psuli akcent w różnych lękach,
ażeby w końcu stanąć tak jak drewno,
bez prawdziwego powitania. Wierz mi,
Że w tej tu ciszy jest więcej powitań
i że ta skromność prosta i ofiarna
wzrusza nas więcej niż owe jęzory
i cała krasomówcza paplanina.
Albowiem miłość i skromne wejrzenie
Mówią najwięcej, gdy mówią milczeniem.

Akt piąty. Scena pierwsza.

Miłość z obłądem ma wspólne podłoże
I wyobraźnię, która fantazjuje
Więcej, niż chłodny rozum pojąć może.
Wariat i zakochany, i poeta,
Wszyscy trzej z wyobraźni są utkani.
Pierwszemu piekło diabłów nie nastarczy —
To właśnie wariat. Zakochany — w szale
Piękną Helenę zwie byle Cyganek.
Oko poety natchnione przebiega
Z nieba do ziemi i z ziemi do nieba.
I gdy poety wizja ucieleśnia
Formy nieznanych rzeczy, jego pióro
Kształty nadaje powietrznym nicościom,
Miejsce właściwe i właściwe miano.
A wyobraźnia ma taki obyczaj,
że wietrząc radość, już widzi jej sprawcę,
tak samo nocą gdy nas lęk napada,
jakże się łatwo krzak zmienia w niedźwiedzia!

Akt piąty. Scena druga.

PUK

Jeżeli my, duchy płoche,
Obrazimy was trochę,
Wiedźcie, że to sen jedynie
zaraz jak sen przemienie.
Niech ta cała sprawa błaża
Nad wami jak sen się waha,
Trwajcie w tym śnie jak w zabawie,
A co złe, to ja naprawię.
Bo ja jestem Puk-Koleżanka,
We mnie wielka radość mieszka,
A tym większa będzie przecie,
Jeśli mnie nie wygwizdacie.
Niech nikt mnie kłamcą nie zowie.
Dobranoc, drodzy widzowie,
Dajcie nam brawo łaskawie,
A co złe, to ja naprawię.

William Shakespeare

William Szekspir (Shakespeare, urodzony w Stradfordzie, 1564—1616) wywodził się z prowincjonalnej rodziny mieszczańskiej, wykształcenie humanistyczne zdobył własnymi siłami, emigrował do Londynu, gdzie rychło stał się aktorem, udziałowcem spółki teatralnej i dramaturgiem tegoż teatru „Pod Globusem”. Zaspokajając bieżące potrzeby teatru w ciągu dwudziestoletniej kariery londyńskiej napisał blisko czterdzieści sztuk o różnej wartości. W niej jednej znać pośpiech, spowodowany również pisaniem na zamówienie możnych protektorów. To „zamówienie” społeczne sprawiło, że próżno szukalibyśmy w twórczości Szekspira tematów nowych i oryginalnych. Wykorzystywał też lekką ręką pomysły swych poprzedników czy współczesnych, co należało zresztą do ówczesnych obyczajów literackich. Nawet jego szczytowy utwór „Hamlet” jest przeróbką granej ówczesnie, głośniejszej, choć co prawda lichej sztuki nieznanego autora. „Hamlet” jest więc przeróbką, ale przeróbką genialną, mimo że Szekspir stara się dostosować do wymagań publiczności, liczy się z możliwościami swego teatru i pragnie mu zapewnić powodzenie. W twórczości Szekspira zbyt rzadko podkreśla się zespolenie niezależności artystycznej z praktycznym celem służby społeczeństwu, co zapewniło jego twórczości trwałość ponadczasową.

Dzieli się jego dorobek na tragedie, komedie i kroniki królewskie. Wpływy antyczne są w nich na ogół nieznaczne. W przeciwieństwie do klasycznej zasady jedności miejsca, czasu i akcji, akcja u Szekspira jest wieloobrazowa i wielowątkowa, w czym widać raczej tradycję teatru średniowiecznego.

Dopiero romantycy ocenili jego wielkość, Szekspir stał się dla nich wzorem. Dokonał się tak renesans Szekspira zdecydowany i ostateczny. Styl „szekspirowski”, bliższy średniowieczu niż odrodzeniu, będzie też stał się opozycją w stosunku do stylu klasycznego. Między tymi dwoma formacjami stylowymi potoczy się dalej rozwój teatru.

Inspicjentki: ZOFIA CYBULSKA, HALINA SADŁOWSKA

Sufler: JANINA JAROCKA

Kierownik Działu Koordynacji
Pracy Artystycznej i Reklamy: EWA OSTROWSKA

Kierownik techniczny: JERZY OSTROWSKI

Brygadier sceny: Lech Kuriata

Gł. brygadier elektryk: Stanisław Indrusyna

Akustyk: Janusz Wysocki

Pracownia krawiecka: J. Wiernek

Pracownia stolarska: Zb. Sykułski, Zb. Tomkowicz

Pracownia ślusarska: J. Zakrzewski

Pracownia tapicerska: H. Bukowiecki

Pracownia szewska: Z. Niewiarowski

Pracownia malarska: T. Groński

Pracownia perukarska: D. Leśniewska

Kierownik Biura Obsługi Widzów

ALICJA HÜBEL

Redakcja programu,
opracowanie graficzne i redakcja techniczna

ZOFIA KUBIAK-KRZESIŃSKA

