TEATR DRAMATYCZNY m.st. Warszawy

William Shakespeare

KRÓL LEAR

(King Lear)

TEATR DRAMATYCZNY

m.st. Warszawy

dyrektor

i kierownik artystyczny **GUSTAW HOLOUBEK**

wicedyrektor **MIECZYSŁAW MARSZYCKI**

kierownik literacki **JERZY KOENIG**

William Shakespeare

Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci KRÓLA LEARA i jego trzech córek

przekład
MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

reżyseria
JERZY JAROCKI

scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK

muzyka
STANISŁAW RADWAN

szermierka
WALDEMAR WILHELM

konsultacja ruchu
BOHDAN GŁUSZCZAK

William Shakespeare

Lear, król Brytanii

GUSTAW HOLOUBEK

jego córki:

Gonerila

JOLANTA FIJAŁKOWSKA

Regana

MAGDALENA ZAWADZKA

Cordelia

JOANNA SZCZEPKOWSKA

Król Francji

KRZYSZTOF ORZECHOWSKI

Książę Burgundii

WOJCIECH DURYASZ

Książę Kornwalii

MAREK BARGIEŁOWSKI

Książę Albany

MAREK OBERTYN

Hrabia Kentu

ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ

Hrabia Gloucester

JÓZEF NOWAK

Edgar, syn Gloucestera

MAREK WALCZEWSKI

Edmund, bękart, syn Gloucestera

JAN TOMASZEWSKI

Oswald, majordomo Gonerili

CZESŁAW LASOTA

Starzec, dzierżawca Gloucestera

ZBIGNIEW KOCZANOWICZ

Szlachcic

BOLESŁAW PŁOTNICKI

Medyk

HENRYK CZYŻ

Błazen

PIOTR FRONCZEWSKI

Oficer w służbie księcia Albany — Pierwszy

ROMAN FRANKL

Oficer w służbie księcia Albany — Drugi

MAREK KONDRAT

Sługa pierwszy

ROMAN FRANKL

Sługa drugi

MAREK KONDRAT

Sługa trzeci

KAROL STRASBURGER

Pierwszy Dworzanin francuski

RYSZARD SZCZYCIŃSKI

Drugi Dworzanin francuski

MACIEJ DAMIĘCKI

Trzeci Dworzanin francuski

MARIAN GLINKA

Pierwszy Żołnierz brytyjski

PIOTR SKARGA

Drugi Żołnierz brytyjski

LECHOSŁAW HERZ

— **Ur. się 23 kwietnia 1564 w Stratfordzie-on-Avon, w rodzinie Johna Shakespeare'a — rękawicznika i kupca, później burmistrza Stratfordu.**

— **Prawdopodobnie uczy się w stratfordzkiej Grammar School, choć niektórzy przypuszczają, że jego szkołą był zespół muzyczny i aktorski należący do pewnego baroneta w hrabstwie Lancaster.**

— **W roku 1582 żeni się z Anną Hathaway, która urodzi mu troje dzieci: córkę Zuzannę i parę bliźniąt: Hamneta i Judytę.**

— **W roku 1590 przenosi się do Londynu, gdzie występuje jako aktor i przerabia cudze dramaty.**

— **W Londynie, w r. 1593 ukazują się jego poematy „Wenus i Adonis", dedykowane hrabiemu Southampton.**

— **W 1594 wydrukowany zostaje poemat „Lukrecja".**

— **Od 1595 William Shakespeare jest członkiem londyńskiej kompanii teatralnej Sług Lorda Szambelana.**

— **W roku 1599 trupa Sług Lorda Szambelana przenosi się z budynku The Theatre do nowozbudowanego na południowym wybrzeżu Tamizy teatru The Globe, należącego do aktorów — udziałowców, w tym także do Shakespeare'a.**

— **W 1909 roku zostają opublikowane jego „Sonety".**

— **Od r. 1612 Shakespeare mieszka ponownie w Stratfordzie.**
Tu umiera 23 kwietnia 1616 roku. Zostaje pochowany w Kaplicy Kościoła św. Trójcy.

Dzieła dramatyczne Shakespeare'a w układzie chronologicznym

Według książki Henri Fluchére'a „Szekspir, dramaturg elżbietański" Warszawa 1965 r.

Tytuł	*Data wystawienia*	*Publikacja*
Henryk VI, część I, II, III	1592	1623
Ryszard III	1592—1593	1597
Tytus Andronikus	1592—1594	1594
Komedia omyłek	1593	1623
Poskromienie złośnicy	1593—1594	1623
Stracone zachody miłości	1593—1594	1598
Dwaj panowie z Werony	1593—1595	1623
Romeo i Julia	1594—1595	1597
Sen nocy letniej	1595	1600
Ryszard II	1595—1596	1597
Król Jan	1595—1596	1623
Kupiec wenecki	1596	1600
Henryk IV, część I	1596—1597	1598
Henryk IV, część II	1597—1598	1600
Wiele hałasu o nic	1598	1600
Henryk V	1599	1600
Juliusz Cezar	1599	1623
Jak wam się podoba	1599—1600	1623
Wesołe kumoszki z Windsoru	1599—1600	1602
Hamlet	1601	1603
Wieczór Trzech Króli	1602	1623
Troilus i Kresyda	1602	1609
Wszystko dobre, co się dobrze kończy	1602—1604	1623
Miarka za miarkę	1604	1623
Otello	1605—1606	1622
Makbet	1605—1606	1623
Król Lear	1605—1606	1608
Antoniusz i Kleopatra	1606—1607	1623
Koriolan	1606—1607	1623
Tymon Ateńczyk	1607	1623
Perykles	1608	1609
Cymbelin	1609—1610	1623
Opowieść zimowa	1610—1611	1623
Burza	1611	1623
Henryk VIII	1613	1623
I Folio (Dzieła wszystkie)		1623

Pod rządami Tudorów królestwo przybrało formę rządów despotycznych. Magnateria była przy końcu wojny dwóch róż prawie doszczętnie zniszczona, niższa szlachta wiejska, wolne chłopstwo posiadające ziemię i mieszczaństwo pragnęły jednak przede wszystkim pokoju i porządku; każde rządy były dla nich dobre, byleby były dostatecznie silne, aby zapobiec powrotowi anarchii. Bezpośrednio przed wstąpieniem na tron Elżbiety nawiedziła kraj jeszcze raz groza wojny domowej; zdawało się, że antagonizmy wyznaniowe stały się jeszcze bardziej nie do przezwyciężenia aniżeli kiedykolwiek przedtem, budżet państwowy był w beznadziejnym stanie, sytuacja w polityce zagranicznej zagmatwana i ze wszech miar budząca obawy. Już to, że królowej udało się te zagrożenia częściowo usunąć, a częściowo obejść, zapewniło jej popularność wśród szerokich mas ludności. Dla klas uprzywilejowanych i posiadających jej rządy oznaczały przede wszystkim ochronę przed niebezpieczeństwem zagrażających ruchów rewolucyjnych. Wszystkie zastrzeżenia klas średnich przeciwko powiększaniu władzy królewskiej zamilkły ze względu na oparcie, jakie w walkach klasowych dawała im monarchia. Elżbieta popierała pod każdym względem gospodarkę kapitalistyczną; miała ona, jak większość książąt w tych czasach, stałe kłopoty finansowe i była bezpośrednio zainteresowana w przedsięwzięciach Drake'a i Raleigha.

Ludzie wykazujący gospodarczą przedsiębiorczość korzystali z ochrony dotąd bezprzykładnej; nie tylko administracja, także prawodawstwo dbało o ich interesy. Gospodarka zarobkowa wzrastała nieprzerwanie, a związany z tym nastrój koniunktury ogarnął cały naród. Ktokolwiek był ekonomicznie aktywny, spekulował. Bogate mieszczaństwo i szlachta posiadająca ziemię albo trudniąca się przemysłem tworzyły nową klasę panów. W sojuszu korony z tą klasą wyraża się stabilizacja społeczeństwa. Nie można naturalnie nie doceniać politycznego i umysłowego wpływu tych warstw. Dwór, na którym zawsze jeszcze nadaje ton stara arystokracja, stanowi ośrodek życia publicznego, a korona, gdzie tylko może to robić bez szkody i niebezpieczeństwa, popiera szlachtę dworską kosztem mieszczaństwa i ziemiaństwa. Dwór składa się już częściowo z ludzi, którzy dopiero za Tudorów zostali nobilitowani i zrobili karierę dzięki swemu bogactwu. Mniej liczne potomstwo dawnej magnaterii i członkowie osiadłego na wsi rycerstwa chętnie zawierają małżeństwa i współpracują gospodarczo z bogatą i konserwatywną częścią mieszczaństwa. Zrównanie społeczne następuje tutaj, jak prawie w całej Europie, częściowo przez małżeństwa dzieci mieszczan ze szlachtą, a częściowo drogą obsadzania zawodów mieszczańskich przez młodszych synów szlachty rodowej. W Anglii jednak, gdzie drugi wypadek jest regułą, przemiana ta dokonuje się przeważnie poprzez przyjęcie przez szlachtę cech mieszczańskich, w przeciwieństwie do Francji, gdzie zjawiskiem charakterystycznym jest ewolucja mieszczaństwa do stanu szlacheckiego. Dla stosunku zamożniejszego mieszczaństwa i średnich warstw osiadłych na wsi do korony decydująca jest w Anglii ta okoliczność, że monarchia po trwających wieki walkach przywróciła znowu porządek i jest skłonna gwarantować obecnie bezpieczeństwo warstw posiadających. Zasada porządku, idea autorytetu i bezpieczeństwa staje się podstawą światopoglądu mieszczańskiego, kiedy klasy zarobkujące coraz bardziej uświadamiają sobie, że największe niebezpieczeństwo stanowi dla nich słabość władzy i załamanie się hierarchii społecznej. „Marnieją wszelkie ludzkie przedsięwzięcia..., gdy się podstawy chwieje stopniowanie" — jest to istota ich filozofii społecznej. Rojalizm Shakespeare'a tłumaczy się tak samo jak rojalizm jego współczesnych, przede wszystkim obawą przed chaosem. Myśl o anarchii prześladuje ich na każdym kroku; porządek wszechświata i zniszczenie, którym ten porządek wydaje się stale zagrożony, jest głównym motywem ich myśli i twórczości poetyckiej. Obrazowi nieporządku społecznego nadają oni rozmiary zburzonej harmonii wszechświata i interpretują muzykę sfer jako pieśń zwycięską aniołów pokoju, które zapanowały nad elementami wypowiadającymi posłuszeństwo.

Shakespeare widzi świat oczami obywatela dobrze sytuowanego, myślącego na ogół liberalnie, sceptycznego i pod pewnymi względami nie mającego złudzeń. Wyraża on poglądy polityczne mające źródło w idei praw ludzkich, jak byśmy to dzisiaj nazwali; potępia nadużycia władzy i ucisku ludu, ale potępia także to, co nazywa impertynencją i arogancją motłochu, i w swej mieszczańskiej bojaźliwości stawia zasadę ‚porządku" ponad wszystkie inne względy ludzkie.

Arnold Hauser — „Społeczna historia sztuki i literatury", przekład — Janina Ruszczycówna, PIW 1974.

O Shakespearze, jego znaczeniu, jego oddziaływaniu i sposobie grania jego dramatów

DIDEROT

Shakespeare jest jak posąg św. Jana Chrzciciela w katedrze Notre Dame, prymitywny i barbarzyński, ale tak ogromny, że wszyscy możemy przejść pomiędzy jego nogami, nie zawadzając głową o genitalia.

GOETHE

Z Shakespeare'm jest tak jak z górami Szwajcarii. Niech pan przeniesie Mont Blanc na wielką równinę Luneburskiej Puszczy, a nie będzie można znaleźć słów na wyrażenie podziwu dla jego wielkości. Jeśli jednak będziemy zwiedzać Mont Blanc w jego bogatej w olbrzymie góry ojczyźnie, jeśli dojdziemy do niego poprzez wielkich sąsiadów: Jungfrau, Finsteraarhorn, Eiger, Wetterrhorn, Sankt Gotthard i Monte Rosa, to Mont Blanc i tak pozostanie zawsze olbrzymem, ale już nie wzbudzi u nas takiego podziwu.

Kto nie chce wierzyć, że dużo z wielkości Shakespeare'a należy przypisywać jego wielkiej, potężnej epoce, niech postawi sobie tylko pytanie, czy takie podziwu godne zjawisko byłoby możliwe w dzisiejszej Anglii w roku 1824 w tych smutnych dniach wszystko krytykujących i przynoszących rozkład czasopism.

Owa niczym nieskrępowana, niewinna, jakby, lunatyczna twórczość, dzięki której jedynie może powstać coś wielkiego nie jest dziś do pomyślenia. Wszystkie nasze dzisiejsze talenty są podawane publiczności jakby na talerzu. Ukazując się codzień w pięćdziesięciu różnych miejscach, krytykujące wszystko dzienniki i wynikające z nich wśród publiczności plotkarstwo nie dopuszczają do powstania niczego zdrowego. Kto dzisiaj nie powstrzyma się od tego całkowicie i z przemocą się nie odosobni, jest zgubiony. Wprawdzie dzięki tej lichej, przeważnie negatywnej, estetyzującej i krytykującej prasie powstaje w masach pewnego rodzaju połowiczna kultura, ale dla twórczego ta-

1. Scena z „Króla Leara"

2. Lear wystawiony w Covent Garden w 1838 r.

lentu jest to szkodliwa mgła i spadająca z nieba trucizna, która niszczy drzewo jego twórczej siły, poczynając od zielonej ozdoby listowia aż do samego rdzenia i najbardziej ukrytych włókien.

A potem jakże zniewieściałe i słabe stało się od tych kilku nędznych stuleci samo życie! Gdzie spotykamy jeszcze bez osłonek naprawdę oryginalną naturę! I gdzież podziała się siła, aby być prawdziwym i okazywać się takim, jakim się jest! To jednak oddziaływa rykoszetem na poetę, który powinien wszystko wynaleźć w sobie, podczas gdy z zewnątrz wszystko go opuszcza.

J. P. Eckermann „Rozmowy z Goethem", przekład — Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer, PIW 1960.

STENDHAL

Pamiętne posiedzenie, na którym powiedziano nareszcie coś interesującego, miało się skończyć, gdy wstał jeden z czterdziestu i tak przemówił: „Panowie! Właśnie została przedstawiona, ze swadą co najmniej równą waszej beztroności, cała absurdalność, karłów literackich, barbarzyńskich zwolenników dzikiego Shakespeare'a śmiesznego poety, którego włóczęgowska muza przenosi we wszelkie czasy i wszelkie miejsca idee, obyczaje i język londyńskich mieszczan. Byliście jedynie konserwatorami smaku, zostaniecie jego mścicielami. Kiedy jednak nadejdzie słodki moment zemsty? Być może za cztery, czy pięć lat, gdy ogłosimy ten słownik, na który Europa czeka z niecierpliwością tak pełną szacunku. Otóż pytam was, panowie, jakież olbrzymie postępy mogą poczynić błędy i zły smak w ciągu trzech czy czterech lat w narodzie, który oddaje się ostatnio zgubnej manii kwestionowania wszystkiego: nie tylko praw państwowych, ale co jest o wiele groźniejsze, chwały swych Akademii? Proponuję zatem, byście upoważnili jednego z was do tego, aby najbliższego 24 kwietnia, w dniu uroczystego posiedzenia czterech Akademii, ogłosił chciwie słuchającemu narodowi nasz wyrok na romantyzm. Nie można wątpić, panowie, że ów wyrok zabije potwora".

Jednomyślne oklaski przerywają mówcy. Pan Auger, akademik tym bardziej wielbiący reguły, że nigdy niczego nie dokonał, zostaje jednogłośnie upoważniony do spiorunowania romantyzmu.

Stendhal „Racine i Szekspir", przekład Wojciech Natanson, PIW 1957

3. Lear i Cordelia — rys. George Romney

SHAW

Choć naród nasz zachował jeszcze słuch, zarówno aktorzy, jak teatromani naszej generacji są przeważnie głusi jak pień. Ich zachwyty nad Shakespeare'em są czystą hipokryzją. (...) W rezultacie ludzie uczciwi, którzy nie widzą, na czym rzecz polega, zaczynają pleść niedopuszczalne bzdury, że te sztuki nadają się jedynie do lektury i studiów, a nie na scenę teatru (...) Wśród wrogów Shakespeare'a dwóch jest niezwykle potężnych: komentator i mistrz dykcji. Komentator dlatego, że nie znając szekspirowskiego języka, wysila całą swoją inteligencję, by zrozumieć hipotezy jakiegoś znakomitego prelegenta z Midlands, zamiast wysilić swoją artystyczną wrażliwość i wchłonąć zmienność nastroju oraz grę transponowaną w melodyjność wiersza. A mistrz dykcji dlatego, że jest urodzonym idiotą i z tej racji, ubolewając nad rzekomą predylekcją poetów do nadawania dramatycznym dialogom specjalnego rytmu, który wzgardliwie nazywa „monotonią", całe życie poświęca sztuce łamania wiersza w taki sposób, by brzmiał jak niedorzeczna pompatyczna proza.

George Bernard Shaw „Teatry londyńskie w latach dziewięćdziesiątych", przekład Zofia Sroczyńska, WaiF, 1967

BRECHT

Nic lepiej nie wyjaśnia nam świeckiego, trzeźwego i zdrowego charakteru teatru elżbietańskiego niż analiza kontrastów Shakespeare'a z trupami aktorskimi, które zapewniały mu jedną siódmą dochodu jako akcjonariuszowi i jedną czternastą z wpływów obu teatrów; niż badanie skreśleń, które wprowadził do własnych tekstów, a które obejmowały od jednej czwartej do jednej trzeciej jego wierszy; niż studium jego wskazówek dla aktorów (w „Hamlecie"), aby grali naturalnie i powściągliwie. Jeśli w dodatku wiemy, że grano pod gołym niebem za dnia (i, oczywiście, również za dnia próbowano!), często bez określonego miejsca i akcji w wielkiej bliskości widzów, którzy siedzieli na scenie ze wszystkich stron, podczas gdy tłum stał lub krążył wokół sceny, dopiero wówczas możemy zyskać właściwe wyobrażenie o tym, jak bardzo prozaicznie, bez czarów i celebrowania świętości odbywało się to wszystko.

Bertolt Brecht „Wartość mosiądzu", przekład zespołowy WAiF, 1975.

O „Królu Learze"

MICHOELS

Scenicznej realizacji „Króla Leara" w naszym teatrze podejmowało się trzech reżyserów. Pierwszym z nich był Wołkoński.

Przystąpił on do tej pracy z wielkim zapałem. W jego koncepcji było wiele rzeczy interesujących.

To on pierwszy podsunął mi myśl, że Lear, dzieląc swoje państwo, eksperymentuje, gdyż w przeciwnym wypadku trudno jest pogodzić się z tym, że król jakby postradawszy zmysły popełnia głupstwo, z powodu którego potem tak dotkliwie cierpi. To pomniejsza i dewaluuje sztukę. On pierwszy zwrócił także uwagę na podobieństwo losów Leara i Tołstoja.

Ale Wołkoński nie potrafił wypracować rozwiniętej filozoficznej koncepcji całej tragedii. Urzekały go uboczne motywy utworu, podkreślał szczególnie elementy pogańskie, jakimi jest on przesycony. (...)

Drugim reżyserem, któremu przypadła w udziale praca nad realizacją spektaklu, był Erwin Piscator.

Oryginalne w jego koncepcji było to, że sprawy zasadniczej nie stanowił dla niego sam utwór Shakespeare'a, lecz okoliczność, że sztuka ta jest wystawiana w Teatrze Żydowskim. Uważał, że z tego powodu należy wprowadzić do tragedii specjalne poprawki. Akcję należało przenieść do Palestyny, w odległe czasy biblijne. To powodowało takie zniekształcenie sztuki i autora, że przeciąganie dyskusji na temat inscenizacji utworu nie miało sensu.

W tym okresie, jeśli idzie o poznawanie Shakespeare'a, ja sam stawiałem dopiero pierwsze kroki. Zarówno Wołkoński jak i Piscator posiadali duże doświadczenie reżyserskie i teatralne. Nie tyle jako artystyczny kierownik teatru, ile jako przyszły odtwórca postaci Leara, przeciwstawiałem się podobnemu skażeniu roli, którą zamierzałem zagrać.

Od Wołkońskiego i Piscatora zdecydowanie różnił się Radłow. Radłow miał już za sobą etap formalistycznej interpretacji Shakespeare'a. Trzykrotnie wystawił „Otella", i jedynie jego trzecia inscenizacja tego utworu mogła uchodzić za realistyczną. Pierwsze dwie niosły na sobie ewidentne piętno formalistycznych odchyleń reżysera.

Rozpoczynając pracę w naszym teatrze, Radłow oświadczył, iż tekst Shakespeare'a traktuje jako partyturę. Jego jedynym zadaniem jest prawidłowe jej zrealizowanie. Dzięki temu Shakespeare w jego przedstawieniu stał się jakby obiektywną prawdą, naturą, którą należało poznać i przekazać.

To ułatwiło zadanie i wytyczało linię wspólnej pracy. Ale w trakcie pracy odniosłem wrażenie, że Radłow nadto gładko prześlizguje się nad treścią dramatu Shakespeare'owskiego, nie przenikając z dostateczną odwagą w głąb jego filozofii. Często mi radził abym zbytnio nie filozofował nad Shakespearem. „Shakespeare powiadał — to głębokie morze, którego prawdziwą głębię można poznać tylko wówczas, gdy bez zawiłego mędrkowania zanurzysz się w niej bez reszty". (...)

Leara grywano na różne sposoby. Niekiedy zasadniczego sensu sztuki dopatrywano się w tym, że człowiek się zmienia w zależności od tego, czy posiada władzę czy nie. Wy-

4. Garrick jako Lear — wg obrazu Benjamina Wilsona

dawało mi się, że takie ukazywanie tragedii Leara jest mało ciekawe. Oto wchodzi Lear zasiada na swym tronie, zrzeka się władzy, państwa, królewskiej szkatuły, zostawiając sobie jedynie tytuł królewski. Wszystko oddaje dzieciom: „Bądźcie dzieci szczęśliwe, żyjcie jak chcecie, ja zostawiam sobie tylko stu rycerzy i będę odwiedzał to jedną, to drugą córkę, zanim nie zejdę do grobu".

A kiedy jedna z córek odmówiła prawienia pochlebstw, wygnał ją z królestwa. Oczywiście, w ten sposób nie postąpi żaden rozsądnie myślący człowiek. Przecież już w pierwszych słowach wspominają wszyscy, że obie starsze córki królewskie są obłudne i zakłamane. Młodsza mówiąc „kocham cię, panie, bo tak mi nakazuje obowiązek córki" — mówi to szczerze.

Czyżby Lear żyjąc tyle lat ze swoimi córkami nie poznał i nie zrozumiał ich charakterów?

Władzę oddał najgorszym złoczyńcom, tchórzom, fałszywcom, natomiast najlepszą i najukochańszą córkę wygnał. Czy człowiek taki może być bohaterem tragedii? No bo jeśli Lear jest po prostu głupcem, to w jaki sposób może on budzić współczucie?

Postępując w ten sposób Lear dowodzi jedynie, że zasłużył na wszystko to, co go spotkało. Nie byłoby po co opisywać tej tragedii.

Znakomity aktor Basserman, po to, aby usprawiedliwić tak nierozsądny postępek, grał Leara jako człowieka chorego jakby sparaliżowanego. Wnoszono go na noszach, co chwila popadał w odrętwienie i zasypiał. Potem się budził i jakby zapytywał: „Co powiedziałeś? Że pięknie? Bierz połowę królestwa". W ten sposób niedorzeczny postępek Leara wydawał się jakby usprawiedliwiony. Ale jest sprawą oczywistą że pozbawiony sił, bohater nie dokona niczego w przyszłości. To nie może być kluczem do tragedii.

Analizując to wszystko dochodzę do przekonania, że w tragedii Leara należy doszukiwać się innych motywów. Trzeba znaleźć przyczyny, które skłoniły króla do tego decydującego i jakże nierozważnego postępku. Zadanie aktora polega na tym, aby udowodnić, że postępek ten nie był ani nierozważny, ani bezzasadny. (...)

Głupota? Nie, raczej fałszywy i błędny pogląd na życie. Fałszywy, ale konsekwentnie realizowany. To solipsyzm, który właśnie Leara stawia w centrum całego świata. To filozofia, którą Lear wyznaje. I istota tragedii Leara polega właśnie na

8. Michoels w roli Leara rys. Tyszlera

6. Michoels w roli Leara

tym, że ta filozofia ponosi klęskę. Nie, tragedia ta nie polega wcale na niewdzięczności córek! To nie banalna tragedia rodzinna. To krach idei, którym człowiek był wierny przez osiemdziesiąt lat życia.

A więc tragedia Leara polega na bankructwie fałszywej ideologii i na męce rodzenia się ideologii nowej. Dlatego nie wydaje się dziwnym, że w trzecim akcie, podczas burzy, Lear mówi: „A więc człowiek, to po prostu biedne, nieszczęsne, dwunożne zwierzę". Dochodzi do wniosku, że on, Lear, jest takim samym zwierzęciem jak wszyscy ludzie żyjący na tej ziemi. (...)
Niemałym problemem była dla mnie również sprawa obłędu Leara.

Człowieka obłąkanego, można zagrać unosząc brwi i mierzwiąc cokolwiek włosy, a jeśli obłąkany jest cywilem, podnieść kołnierz — i „wszystko jest w porządku".

Znakomity aktor Garrick opisuje, że kiedy miał zagrać obłąkanego Leara, obserwował przez dłuższy czas jednego ze swych przyjaciół, który postradał zmysły na skutek śmierci swego jedynego dziecka. Lear, wedle opinii Garricka, postradał zmysły z powodu utraty swoich córek — i dlatego aktor skopiował swego obłąkanego przyjaciela.

O Rossim czy też Salvinim (zdaje się, że o Salvinim) mówiono, że grał obłąkanie inaczej. Uważał, że człowiek może postradać zmysły zaledwie na pół godziny. Obłęd Leara tłumaczył jak w teatrze mieszczańskim: ten którego wygnano zostaje zaskoczony przez ulewę, burzę, gromy, błyskawicę — przeziębia się na skutek gorączki zaczyna majaczyć. To wszystko.

Sądzę, że obłęd Leara odgrywa rolę plastycznego obrazu. Nie jest to obłęd spowodowany burzą, czy przeziębieniem. Przyczyną jest krach idei, w które Lear wierzył, powolne uświadomienie sobie, że świat staje się inny. To chaos, to kolejne burzenie i odbudowa.

Sołomon Michoels „Statji,, biesiedy, riecz'" „Iskusstwo", 1965, Przekład Gustaw Kolński

Sołomon Michoels, wybitny radziecki aktor żydowski, słynny wykonawca roli Leara w moskiewskim Państwowym Teatrze Żydowskim. Premiera 10.II.1935 r.

BROOK

Spróbujmy na wstępie pozbyć się przekonania, że skoro sztuka nosi tytuł Król Lear, to jest przede wszystkim historią jednej postaci. Weźmy więc dowolny punkt z rozległej struktury na przykład śmierć Kordelii — i teraz, zamiast spoglądać na Króla spójrzmy na człowieka za tę śmierć odpowiedzialnego. Koncentrujemy się na tej postaci — postaci Edmunda — po czym zaczynamy grzebać w całej sztuce, aby dowiedzieć się, kim jest ów Edmund. Jest to najwyraźniej łotr, i to przy jakichkolwiek kryteriach, albowiem zabijając Kordelię staje się winien najbardziej bezinteresownego aktu okrucieństwa w całej sztuce; a jednak, jeśli powrócimy do pierwszego wrażenia, jakie zrobił na nas Edmund w początkowych scenach, stwierdzimy, że była to zdecydowanie najbardziej pociągająca z napotkanych postaci. W scenach początkowych opancerzone, zardzewiałe państwo Leara jest zaprzeczeniem życia; Gloster jest rozdrażniony, kapryśny i głupawy, ślepy na wszystko z wyjątkiem rozdętego wyobrażenia o własnej wielkości; drastycznie kontrastuje z tym naturalna swoboda jego nieprawego syna. Nawet jeśli dostrzegamy, że w niezbyt moralny sposób wodzi on Glostera za nos instynktownie musimy się opowiedzieć po stronie naturalnej anarchii młodzieńca. Nie tylko rozumiemy, dlaczego Goneryla i Regana są w nim zakochane, ale także skłonni jesteśmy zgodzić się z ich opinią, że Edmund jest tak cudownie grzeszny, ponieważ kocha życie, któremu przeciwstawia się sklerоza starszego pokolenia. Czy możemy zachować ten sam podziw dla Edmunda po zamordowaniu Kordelii? Jeśli i nie, to dlaczego?

Co się zmieniło? Czy zmienił się Edmund, jego zewnętrzne cechy i postępki? A może tylko kontekst jest zmieniony? Czy jest tu założona jakaś skala wartości? Co było wartością dla Szekspira? Jaka jest wartość życia?

Ponownie przebiegamy wzrokiem przez sztukę i znajdujemy — w bardzo eksponowanym miejscu — incydent nie związany z główną akcją często wymieniany jako przykład niechlujnej shakespearowskiej konstrukcji. Jest to pojedynek Edmunda z Edgarem.

Jeśli mocno się zastanowimy, jedna rzecz nas uderzy: zwycięża nie silny Edmund, lecz jego młodszy brat. Na początku sztuki Edmund bez żadnego kłopotu przechytrzył Edgara — ale pięć aktów później, w pojedynku przeważa Edgar. Rozpatrując to raczej jako prawdę dramatu, niż jako romantyczną konwencję, musimy zapytać, jak do tego doszło. Czy możemy to wyjaśnić po prostu w kategoriach rozwoju moralnego — Edgar wyrósł, Edmund stoczył się — czy ten cały problem niewątpliwego rozwoju Edgara od naiwności do jasności umysłu — i widocznej przemiany Edmunda od swobody do skrępowania — jest znacznie bardziej złożony niż tuzinkowa idea triumfu dobra nad złem? Czy nie musimy w istocie wziąć tu pod uwagę wszystkich czynników związanych z problemem upadku i rozwoju, to znaczy starości i młodości, to znaczy stałości i siły? Jeśli choć na chwilę przyjmiemy ten punkt widzenia, to od razu wyda nam się, że cała sztuka dotyczy opozycji między sklerozą — formowaniem się obsesji i kostnieniem stanowisk — a nurtem życia: nurtem obalanych przeszkód i tolerancyjnych postaw. Oczywiście cała sztuka jest również o widzeniu i ślepocie: o tym, ile wart jest wzrok i co oznacza ślepota; o tym jak oczy Leara nie dostrzegają tego, co głupiec pojmuje instynktownie; o tym, jak oczy Glostera nie widzą tego, co widzi ślepiec. Ale ten temat ma zbyt wiele aspektów; zbyt wiele motywów krzyżuje się w tym pryzmacie. Pozostańmy więc przy problemie młodości i starości i śledząc go dojdźmy aż do ostatnich wierszy dramatu. Gdy czytamy je lub słyszymy po raz pierwszy, powiadamy: „To oczywiste. Cóż za banalne zakończenie" — ponieważ Edgar mówi:

> „myśmy zasię młodzi,
> Widzieć, ani żyć nam
> się nie przygodzi".

Im dłużej jednak przyg-

lądamy się tym słowom, tym więcej budzą w nas wątpliwości, ponieważ ich pozorna jasność znika, ustępując miejsca dziwnej wieloznaczności ukrytej za naiwnym brzmieniem. Ostatni wiersz, wzięty dosłownie, to zwykły nonsens. Czy mamy rozumieć, że ten młodzieniec nigdy się nie zestarzeje, czy też mamy rozumieć, że świat nie ujrzy już nigdy starych ludzi? I jedno, i drugie wydaje się raczej nieudanym zwieńczeniem dzieła, którego doskonałości był Shakespeare świadom. Jeśli jednak przejrzymy na nowo własną linię fabularną Edgara, to zauważymy, że jakkolwiek jego doznania w czasie burzy pokrewne są doznaniom Leara, to z pewnością nie dokonała się w nim tak głęboka przemiana, jaką obserwujemy u tamtego. A przecież Edgar ma dość siły, by dwa razy zabić — najpierw Oswalda, potem brata. Jak to wpłynęło na niego — jak głęboko przeżył utratę niewinności? Czy nadal ma jasny umysł? Czy w ostatnich słowach idzie mu o to, że miłość i starość mają ex definitione swoje granice — że aby to zobaczyć tyle, co Lear, trzeba doświadczyć jego losu — ale wtedy ipso facto nie jest się już młodym. Lear żyje dłużej niż Gloster — czy mierzyć to czasem, czy doświadczeniem — a w konsekwencji niewątpliwie więcej „widzi" w chwili śmierci. Czy Edgar chce powiedzieć, że prawdziwe „długie życie" to doznania tego samego typu i tej siły? Jeśli tak — to „być młodym" oznacza stan swoistej ślepoty, takiej jaką widzimy u początkowego Edgara i swoistej wolności, jak u początkowego Edmunda.

Ale i starość ma swoją ślepotę i upadek. Natomiast prawdziwy dar widzenia bierze się z intensywności życia, intensywności, która może odmienić starca. I rzeczywiście w trakcie sztuki okazuje się, że Lear najbardziej cierpi i „sięga najdalej". Krótki moment jego uwięzienia wraz z Kordelią jest niewątpliwie chwilą szczęścia, spokoju, pojednania; chrześcijańscy komentatorzy często piszą o tym tak, jakby to był koniec historii — strzelistej opowieści o wędrówce z piekła przez czyściec do raju. Na przekór tej pogodnej interpretacji sztuka toczy się jednak bezlitośnie naprzód, daleka niestety od nastroju pojednania

> „...myśmy zasię młodzi
> Widzieć, ani żyć nam
> się nie przygodzi".

Siła przewrotnej wypowiedzi Edgara, brzmiącej jak utajone pytanie, leży w tym, że nie zawiera żadnych podtekstów moralnych.

Edgar ani przez chwilę nie sugeruje, co jest lepsze, co bardziej pożądane: miłość czy starość, dar wzroku czy ślepota. Mamy w istocie do czynienia z utworem, w którym dostrzegamy już nie opowieść, lecz obszerny, złożony, spoisty poemat, umożliwiający analizę wielkości i pustki Niczego — dodatnich i ujemnych potencji ukrytych w Zerze. O cóż więc chodzi Shakespearowi? Czego chce on nas nauczyć? Czy sądzi, że cierpienie jest nieodzownym składnikiem życia i winno być kultywowane ze względu na to, że wzbogaca wiedzę i przyczynia się do rozwoju duchowego? Czy też chce on, abyśmy pojęli, że minął już czas heroicznych cierpień, i że pozostały nam tylko takie zadania, jakie przystoją młodości? Shakespeare — jakże rozsądnie — unika odpowiedzi. Ale jest przecież jego sztuka: cały zawarty w niej świat przeżyć jest zarazem pytaniem i odpowiedzią. Okazuje się teraz, że sztuka ta bezpośrednio dotyka palących problemów naszej epoki: stare i nowe ścierają się na gruncie naszego społeczeństwa, naszej sztuki, naszego pojęcia postępu, naszego sposobu korzystania z życia. Oto, co mogą wynieść z tego utworu autorzy — jeśli się nim przejmą: oto, co możemy w nim znaleźć — jeśli się nim zainteresujemy. Będzie wtedy można porzucić fantazyjne stroje; cały sens będzie zawarty w przedstawieniu, w górze.

Peter Brook „Pusta przestrzeń", fragment rozdziału pt. „Teatr surowy". Przekład Witold Kalinowski. Tom przygotowany do druku w WAiFie.

STREHLER

Nie należy zapominać o danych faktycznych: mit o królu Learze pochodzi z 3105 roku, licząc od „narodzin świata" 55 lat przed założeniem Rzymu. W Izraelu w tym czasie panował Juda i Geroboamo.

Shakespeare umiejscawia akcję swojej tragedii jak gdyby na progu czasu, nie poza czasem ale też i nie w konkretnym czasie historycznym. W ten sposób otrzymujemy „abstrakcję" sytuacji, bez utraty jednak pewnego znaku, pewnego zapisu historycznego.

Jest to opowieść o ludziach żyjących w jakimś okresie czasu. Wiemy tylko, że jest on bardzo odległy.

Król Lear jest najbardziej oddaloną w czasie tragedią Shakespeare'a — należy zauważyć, że nie przypadkiem mówi się tu o bogach a nie o Bogu.

Nie prowadzić jej w pustkę.

Nie robić z niej pretekstu do historii.

*

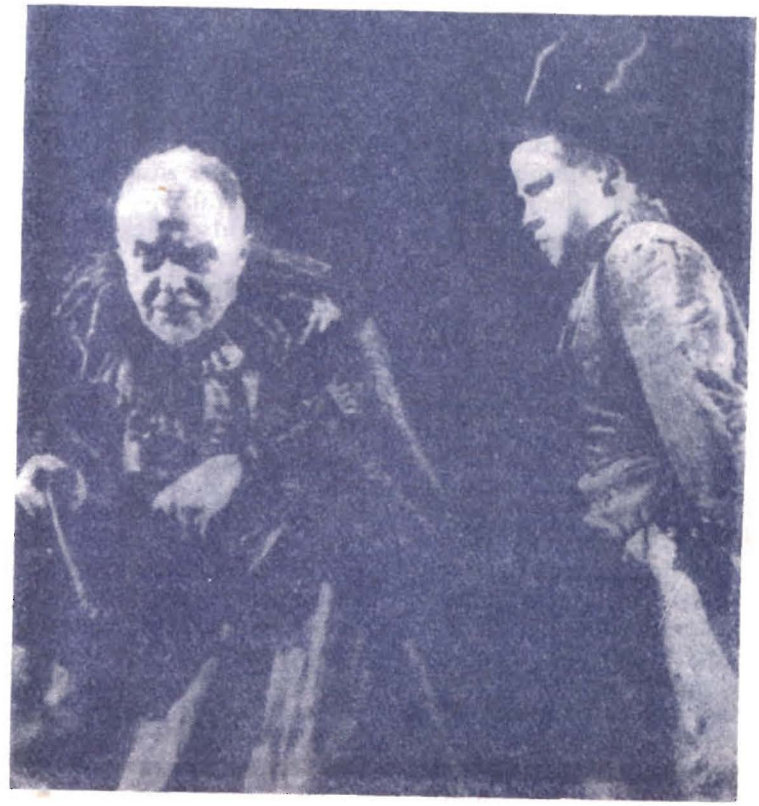
Tę historię można by opowiedzieć tak: stary król Lear postanawia abdykować i oddać władzę swoim córkom, a przez nie ich mężom. Decyduje się na podział swojego królestwa i na uroczystą ceremonię która usankcjonowałaby ten czyn. Król sam wyjaśnia przyczyny podziału i potem zadaje rytualne pytanie swoim trzem córkom. Pierwsze dwie odpowiadają tak jak powinny odpowiedzieć z zgodnie z ustalonym porządkiem rzeczy, a więc z absolutną uległością. Trzecia, najmłodsza, buntuje się przeciwko „formie" rytuału, która wydaje jej się pusta i niepotrzebna. Stary król staje przed obliczem skandalu i przed próbą zamachu na jego władzę królewską. Jest to uderzenie w system, na którym opiera swoje rządy i państwo. Wydziedicza córkę i oddaje ją za żonę królowi Francji, by ten wywiózł ją z kraju.

*

Kordelia już od dawna zrozumiała kim są jej siostry i ich szanowani mężowie, że czasy dojrzały już do innej formy życia i innych stosunków, że decyzja króla jest błędem i że ciężkie niebezpieczeństwo zawisło nad ojcem jeżeli zrealizuje on swoją wolę. Aby wyjaśnić królowi swoją myśl, najmłodsza córka wybiera moment z jednej strony najbardziej właściwy i słuszny, z drugiej — najbardziej niewłaściwy i niesłuszny. Ale Kordelia nie jest politykiem, jest „sentymentalna" o silnym charakterze, skłonna do zamykania się w sobie, a jednocześnie nierozważna, zacięta i uparta jak jej ojciec.

W Kordelii istnieją niektóre wady ojca i one to w momencie łamania rytuału love-test dają nieoczekiwane podobieństwo między obojgiem. Wystarczyłoby trochę więcej pokory ze strony Kordelii, trochę więcej giętkości politycznej, większej umiejętności wypowiadania myśli i nie ukrywania najgłębszych uczuć aby wyjaśnić nieporozumienie. Ale obydwoje, zbyt podobni do siebie, oddalają się od siebie coraz bardziej. Król jest przekonany, że brak w Kordelii córki według reguły love-testu, ukrywa rzeczywisty brak miłości do ojca i jest manifestacją otwartej rebelii przeciwko jego woli, a tym samym przeciwko regułom prawa takiego, jakim ono jest i zawsze było. Stanowisko Kordelii jest buntownicze i niebezpieczne dla jedności politycznej oparej na stworzonym przez niego systemie.

Kordelia musi odejść. I król wyrzuca ją z kraju pozbawiając ojczyzny i wiana. Oddaje pierwsze-



7. „Król Lear" w inscenizacji Giorgio Strehlera

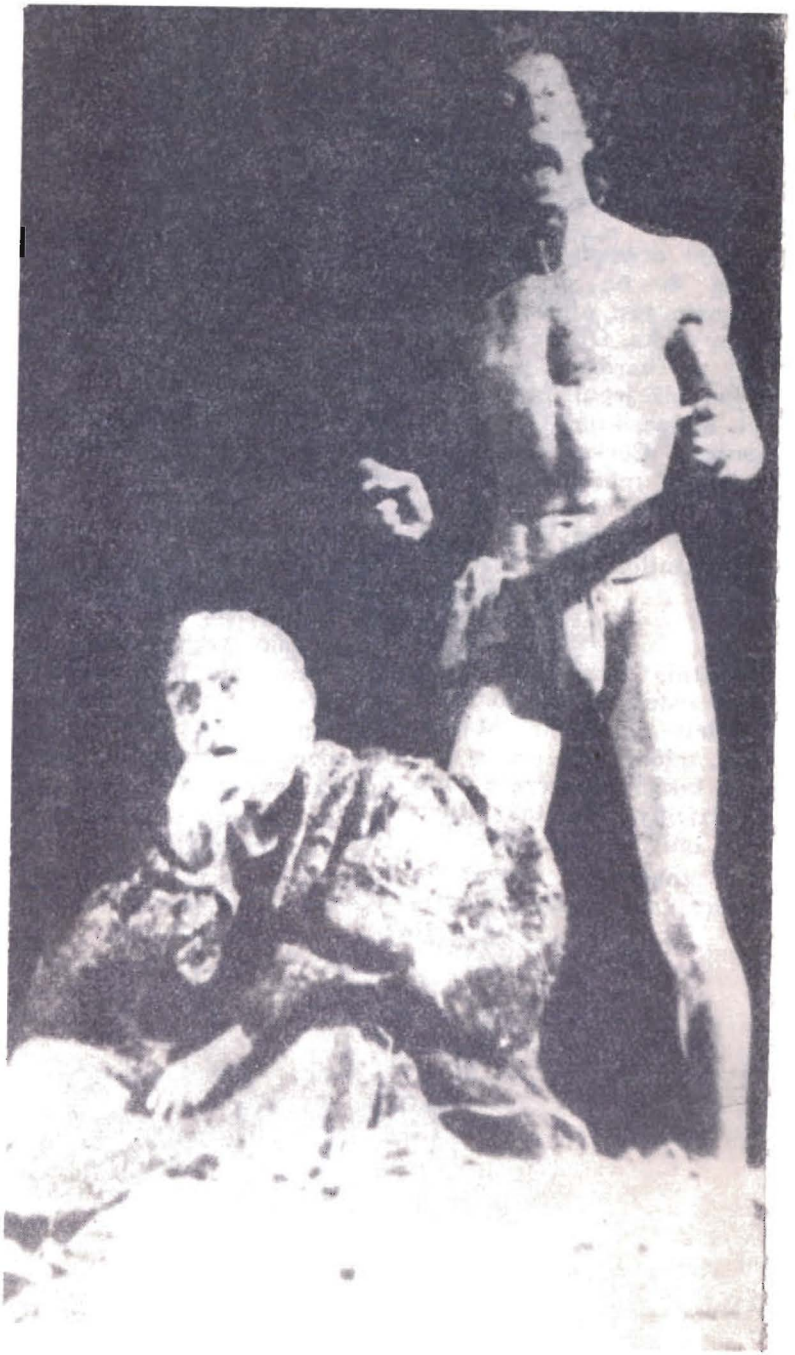
mu, który jest pod ręką. W tym specjalnym przypadku królowi Francji. Zgadza się on poślubić wydziedziczoną z wszystkich dóbr Kordelię (w odróżnieniu od Burgona, który odmawia) prawdopodobnie z dwóch przyczyn, współgrających ze sobą w tym wypadku miłość do Kordelii i racja polityczna — o ile małżeństwo z królewską córką, odrzuconą i pozbawioną jej części królestwa, będzie mogło być w przyszłości „racją stanu" pozwalającą na ingerencję w interesie Brytanii. To się okaże z czasem.

*

Wszystko to są impresje dla „czwarego aktu", ale sprawą najistotniejszą jest podanie w sposób wstrząsający i nieoczekiwany sceny Leara z Kordelią, sceny przebudzenia się. Po „burzy" Leara, po tłumie ludzi, złości, krwi, krzyku i bólu nastaje niewiarygodny spokój...
Lear budzi się, a raczej przebudza się. I tu właśnie następuje „punkt zwrotny", moment odsłonięcia „prawdy", która tkwi przez cały czas, ukryta. Monolog Leara. To jeszcze król Lear, ale w tym samym czasie jest już kimś innym. Mówi ze spokojem i nade wszystko z bezgranicznym smutkiem — on, który nigdy nie znał smutku, bólu, rozłąki, melancholijnej kontemplacji życia. Jest to monolog wypowiadany wolno, spokojny, pogodny, powiedziałbym — z „innego świata". Efekt jest zadziwiający, dramaturgicznie perfekcyjny.

*

Kordelia, która oczekuje momentu przebudzenia się Leara. Lekka pieszczota ręki na czole starca, odgarnięcie jego siwych włosów, które tworzą „biały hełm".
Słowa Kordelii skierowane do ojca zdają się być przeznaczone dla „innego człowieka", różnego od Leara, którego znamy. To znaczy, że są one „zapowiedzią" tego czym Lear stanie się za chwilę. Ale my o tym jeszcze nie wiemy. To jest genialne. Można by sądzić, że dla Kordelii Lear zawsze wydawał się taki — bardzo stary i czuły. Może Kordelia oczami serca widziała zawsze dobroć Leara tkwiącą w nim pomimo złości i despotyzmu.
Ciągle ta sama scena przebudzenia się Leara. Obraz olśniewający: stary człowiek, jak dziecko zaledwie urodzone, ze snu śmierci, przejrzysty i biały, ze złożonymi rękami i nieprawdopodobnie przezroczystych, białych paznokciach, leży na łonie młodziutkiej, spokojnej, skromnej dziewczyny, która wolnym ruchem ręki pieści jego włosy, wygładza czoło porysowane sinymi, cieniutkimi jak siateczka żyłek, zmarszczka-



8. „Król Lear" w inscenizacji Giorgio Strehlera

mi. Gest pełen słodyczy, uśmiech, czułość, miłość, cierpienie, litość dla życia które powraca, wpływa na powierzchnię. Starzec ma zgięte kolana, zaciśnięte pięści i ledwo oddycha...

Potem otwiera oczy, kieruje je na dziewczynę. Starzec jest ojcem. Młoda jego córką. Ojciec odradza się w (bardziej prawdziwym niż jego) życiu córki, ojciec, który kochał ją zawsze. Córka — matka wieczna matka. Krąg życia, który zamyka się w jednym geście. W wielkim akcie miłości.

*

Ostatnia kwestia sztuki jest ostatnim problemem: „Wiele cierpieli starcy. My, młodzi, nie przeżywamy takich nieszczęść i nie będziemy żyli tak długo jak oni".

Co znaczą te słowa? Co przez nie chciał powiedzieć Shakespeare? Dlatego młodzi pozostając przy życiu, zwycięzcy, „nie będą żyli tak długo?" Dyskutujemy również o tym. Wszystkie bowiem tematy związane ze sztuką, wszystkie wątpliwości i niedopowiedzenia zostały omówione kolektywnie: D'Amato, Pugelli, Ferrante, Lunari i Dallagiancome, każdy podsuwa swoje rozwiązanie problemu.

Tylko słów kończących sztukę nie można wyjaśnić. Trzeba trafić w ich sens bez tłumaczenia treści. A sposób na to podaje nam Luiggi Forrante:

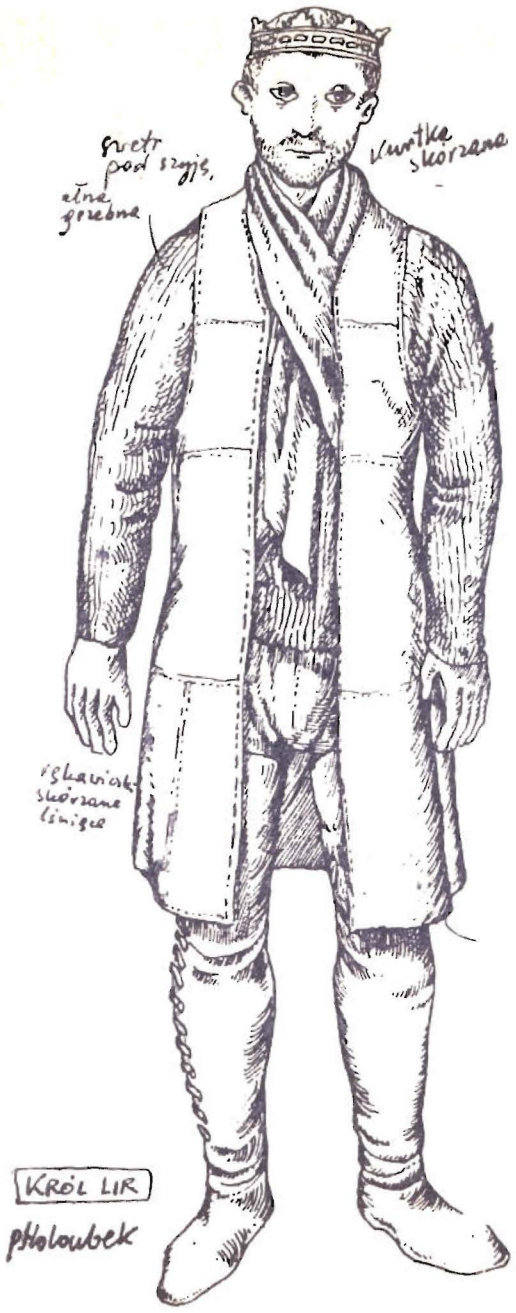
„Nie rościmy sobie praw do wieczności".

Może tak być, tymczasem, na teraz, ale jaka będzie konkluzja finalna? Możemy przyjąć słowa jako dewizę dla naszej pracy nad „Learem":

„Nie rościmy sobie praw do ostatniego słowa!"

Z notatek o „Królu Learze" — tłumaczyła Halina Dobrowolska.

Kostium Żebraka projektu Kazimierza Wiśniaka



Kostium Leara projektu Kazimierza Wiśniaka

Kierownik nadzoru artystycznego
Janina Kęstowicz
Asystent reżysera
Jacek Pazdro
Asystent scenografa
Irena Burke
Konsultant muzyczny
Janusz Jędrzejczak
Inspicjent
Ryszard Szczyciński
Sufler
Halina Friedmann
Kierownik Biura Obsługi Widzów
Irena Michałowska
Kierownik Techniczny
Janusz Ciarkowski
Brygadier sceny
Henryk Albinowski
Kierownictwo pracowni perukarskich
Halina Kawałek
Urszula Tudek
Światło
Krzysztof Solczyński
Kostiumy wykonano pod kierownictwem
Genowefy Skrok
i Wincentego Wtulicha
Kierownik pracowni malarskiej
Mikołaj Lędzion
Kierownik pracowni modelatorskiej
Jerzy Zalewicz
Kierownik pracowni szewskiej
Antoni Wichliński
Kierownik pracowni tapicerskiej
Eugeniusz Nowak
Kierownik pracowni stolarskiej
Józef Grzelak
Kierownik pracowni ślusarskiej
Józef Filipowicz
Akustyk
Czesław Szydziak

Redakcja programu
Jerzy Koenig
Andrzej Józef Dąbrowski
Opracowanie graficzne
Michał Braniewski

Cena zł 12.50

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TIMOSZEWICZA
WARSZAWA

W.Z.Graf. Zam. 1538. F-122. 15.000 szt.