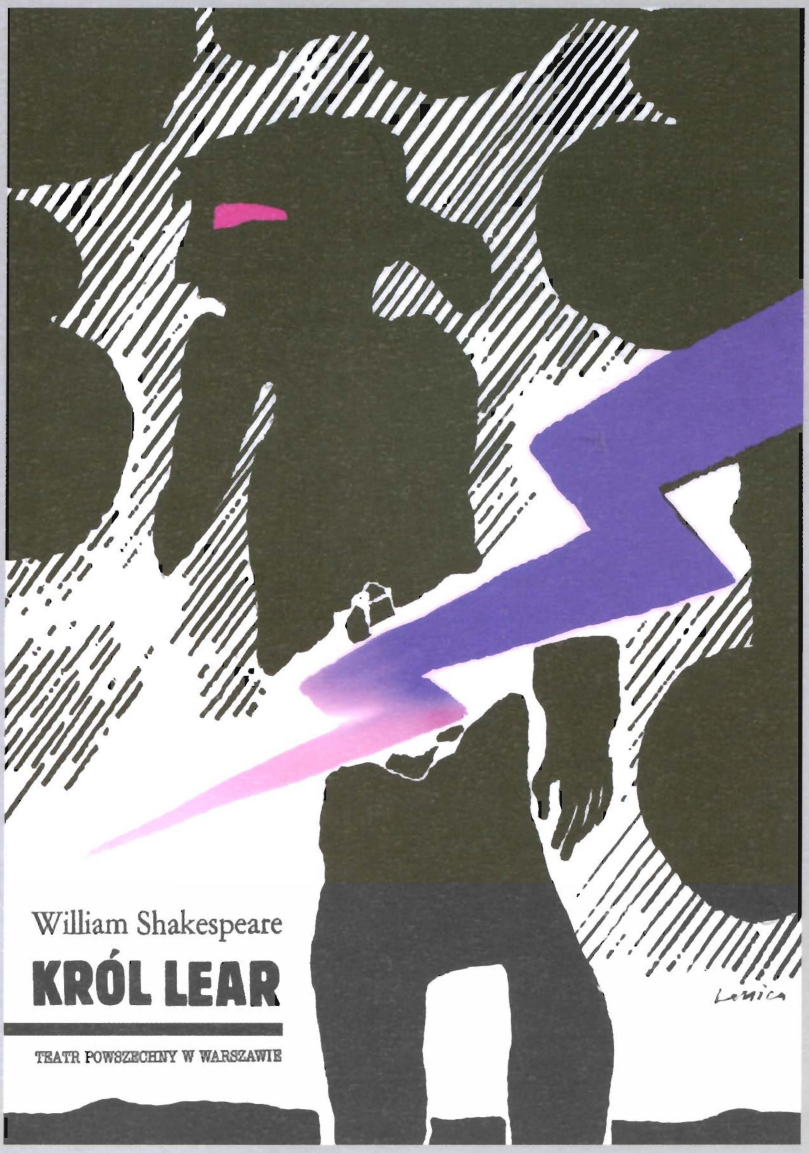

William Shakespeare
KRÓL LEAR
TEATR POWSZECHNY W WARSZAWIE
Lenica

TEATR POWSZECHNY
im. Zygmunta Hübnera

Dyrektor naczelny i artystyczny
KRZYSZTOF RUDZIŃSKI

Zastępca dyrektora
RYSZARD JAKUBISIAK

Kierownik literacki
MAŁGORZATA SEMIL

William Shakespeare

KRÓL LEAR

KING LEAR

przekład
Stanisław Barańczak

reżyseria
PIOTR CIEPLAK

scenografia
JAN KOZIKOWSKI

muzyka
KORMORANY
Paweł Czepułkowski, Jacek Fedorowicz, Michał Litwiniec

asystent reżysera Cezary Niedziółka
inspicjent Marek Gorzkowski
sufler Barbara Sadowska

premiera 12 maja 2001

Lear pod wieloma względami jest najbardziej realistyczną, wiejską i domową sztuką Shakespeare'a. Atmosfera sztuki jest swojska: pełna szarych, codziennych okrucieństw i codziennych cnót. W *Learze* nie ma postaci charakterystycznych, nikt nie jest reprezentantem jakiegoś typu postaci. Edmund jest łotrem nietypowym, obie kobiety także nie wydają się potworami: ich mentalność zdaje się raczej odrażająca i trywialna, a ich rywalizacja o Edmunda nie wyrasta przecież z ich namiętności, lecz z żądzy. Cała trójka - podobnie jak wszyscy inni w tej sztuce - nie dorasta do swych ról (w sensie, w jakim Lady Makbet dorasta do swej roli tak dramatycznie) (...). W *Learze* szalenie mało jest fantazji przy tworzeniu postaci. [W innych sztukach] widać nie tylko rozmach i swobodę twórczego geniuszu, lecz także umiejętność takiego posługiwania się dowcipem i drastycznością, by wznieść sceny na poziom wielkiej sztuki, wysoko ponad ich trywialną treść. Nie da się jednak tego uczynić z prawdami o starzeniu się i rodzinie. *Król Lear* to sztuka, w której akceptuje się życiową nieprzystawalność, ludzkie wyczerpanie, nudę pracy, codzienny kołowrót narodzin i zgonów. (...) Lear wybrał sobie, wygląda, że świadomie pewną rolę: w sztuce, którą odgrywa, będzie kochającym ojcem i mądrym starcem, zrzeknie się władzy na rzecz młodych. Ponosi jednak fiasko: wybrał rolę, w którą nie wierzy. Czy stary człowiek może rzeczywiście pojąć swoją starość? Wielka scena Leara kończy się klapą, klapa przemienia się w sugestywny dramat wściekłości i odrzucenia Kordelii. Jeśli przyjrzeć się z boku tej scenie, okaże się, że powodem klapy nie jest to, że Kordelia usiłuje zagrać niewłaściwą osobę. Ona w ogóle nie ma pojęcia o graniu. Lear, można sądzić, byłby mniej poirytowany nieposłuszeństwem córki, która jego roli przeciwstawia rolę własną - niż tym, że córka przez odmowę grania wystawia na szwank dramatyczną koncepcję ojca.

John Bayley

Otóż w tym rzecz, że nie należy brać *Króla Leara* rozsądkiem. A raczej trzeba szukać istoty dramatu wysnutego przez Shakespeare'a z genialnym niechlujstwem z prymitywnej klechdy.

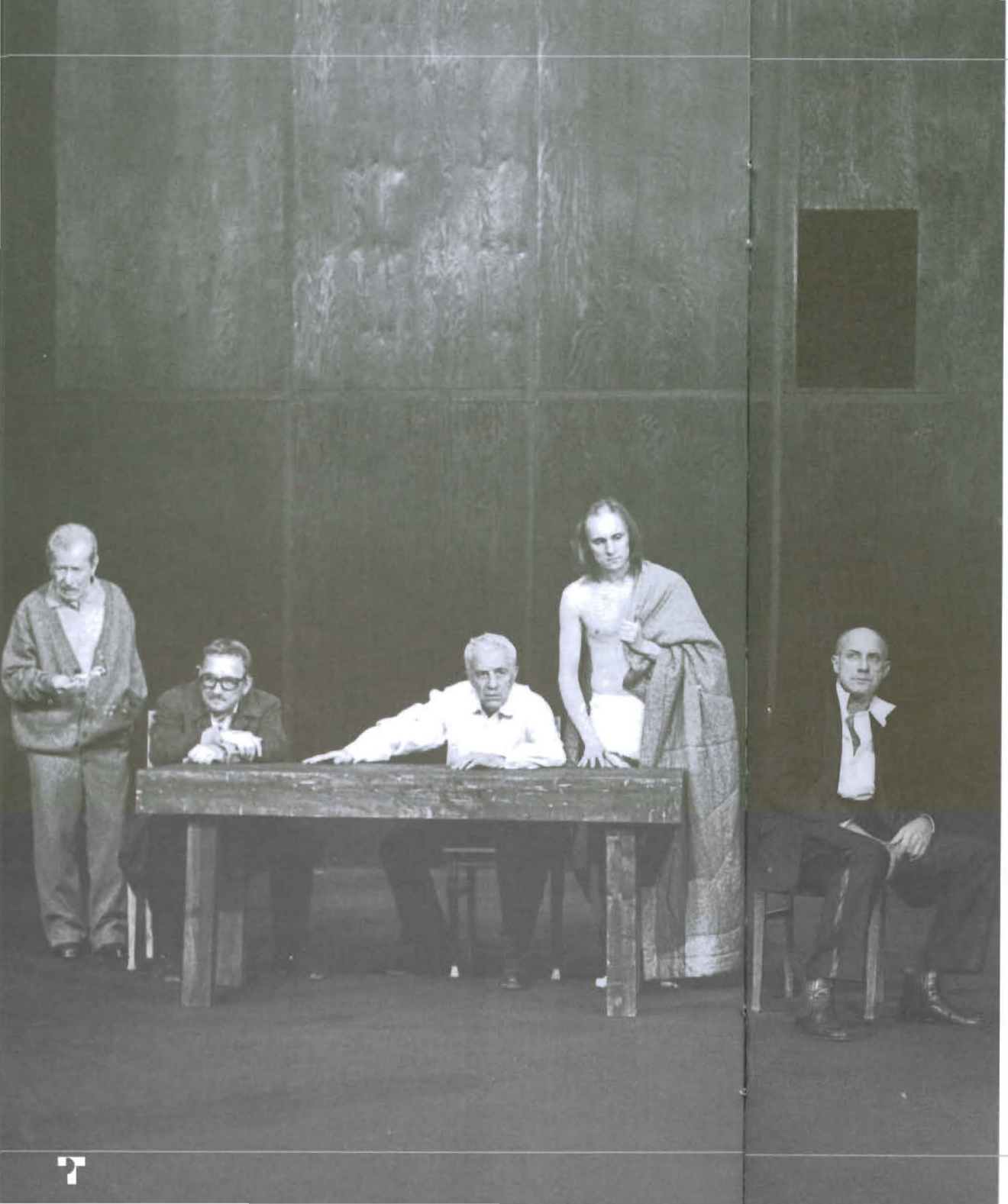
Wówczas, spojrzawszy od innej strony, ujrzymy może w Learze nie tylko królewskość, ale nawet przerost królewskości. Zrośnięty ze swoim tronem, nawykły do czci, posłuchu i kadzideł, uwierzył on, że królewskość tkwi w nim samym, że nic go nie może z niej odrzeć. Oswoił się z nią tak, że mu już nie wystarcza. Zblazowany staruch pragnie niejako zwielokrotnić ją: i przelać swoją władzę, i kosztować jej słodyczy; i robić królów, i sam pozostać oberkrólem; i rozdać, i mieć. Chce być już nie królem, ale Bogiem, rozdawcą i źródłem dóbr, miłowanym, wielbionym, chodzącym w dymie kadzideł; jak Bóg łaskawym, jak Bóg szczodrym, jak Bóg żądnym chwały i jak Bóg mściwym. Lear, nakazujący córkom licytować się na akty strzeliste, nagradzający i karzący straszliwie, wedle klepanych do siebie pacierzy, czyż to nie obraz Boga, takiego, jak się Go pokazuje prostaczkom? To są skutki długiej siwej brody, charakteryzacji na Boga - ojca Mimicry.

I ani się obejrzy biedny, improwizowany Bóg - ojciec, jak pozna swoją omyłkę - za późno. On myślał, że królewskość jest w nim, a ona była w sile jego urzędu; skoro urzędu i siły się wyzbył, został cień króla, słowo bez treści. I została duma. Niezdolny ugiąć się ani paktować, raczej oszaleje niżby się miał pogodzić z nową rzeczywistością. Lear woli snuć fikcję królewskości w tragicznym odosobnieniu: konfrontuje swój śmieszny majestat z hukiem piorunów, z rykiem burzy, chce mieć równego sobie przeciwnika, szuka godnej siebie dekoracji. Woli być igraszką żywiołów niż igraszką ciurów dworskich, na garnuszku u córek.

Tadeusz Żeleński (Boy)

Siła intrygującej wypowiedzi Edgara, brzmiącej jak utajone pytanie, leży w tym, że nie zawiera ona żadnych podtekstów moralnych. Edgar ani przez chwilę nie sugeruje, co jest lepsze, co bardziej pożądane: młodość czy starość, dar wzroku czy ślepota. Mamy w istocie do czynienia z utworem, który odrzuca wszelkie moralizatorstwo; 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 Shakespeare'owi? 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 życia. Oto - co mogą wynieść z tego utworu aktorzy - 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 grze.

Peter Brook



• Jeśli jako klucz do utworu przyjmie się słowa Leara: „Mam lat osiemdziesiąt z górą" - cała inscenizacja będzie ciągiem żałosnych nieporozumień. Poczynając od obsady.

• Tak wystawić *Leara*, aby okrucieństwo pozostało okrucieństwem, błazeństwo błazeństwem, a filozofia aby wyrażała się poprzez jedno i drugie.

• *Król Lear czyli Końcówka* Kotta w *Szkicach o Szekspirze* - właściwy klucz do rozwiązania kilku najważniejszych problemów i scen tragedii. Tylko właśnie co zrobić z jej końcówką? Teoretyk jest w uprzywilejowanej sytuacji w stosunku do reżysera, nie musi odpowiadać na wszystkie pytania.

• Szaleństwo Leara. Powstały na ten temat rozprawy pisane z punktu widzenia medycznego. Wszystko się zgadza. Lekarz stosuje kurację według najnowszych metod: relaks, sen. Tylko, co mówi ten zwariowany Lear? To nie są słowa szaleńca. Chyba, że szaleństwem jest odwaga wypowiadania takich myśli.

• W średniowiecznym moralitecie kreciło się koło Fortuny z napisem: Regnabo - Regno - Regnavi -Sum sine Regno. W tych słowach zawiera się najzwięźlejszy skrót *Króla Leara*. *Król Lear* jest także moralitetem. Moralitetem rozgrywającym się w świecie, w którym już nie ma boga. Odwołania do „wyższej sprawiedliwości" pozostają bez odpowiedzi. „Dla Shakespeare'a piszącego *Króla Leara* główną tragiczną prawdą o życiu było jego kapryśne okrucieństwo."

• Feliks Krassowski stworzył kiedyś koncepcję „sceny narastającej". *Król Lear* wymaga, przeciwnie - „sceny redukującej"

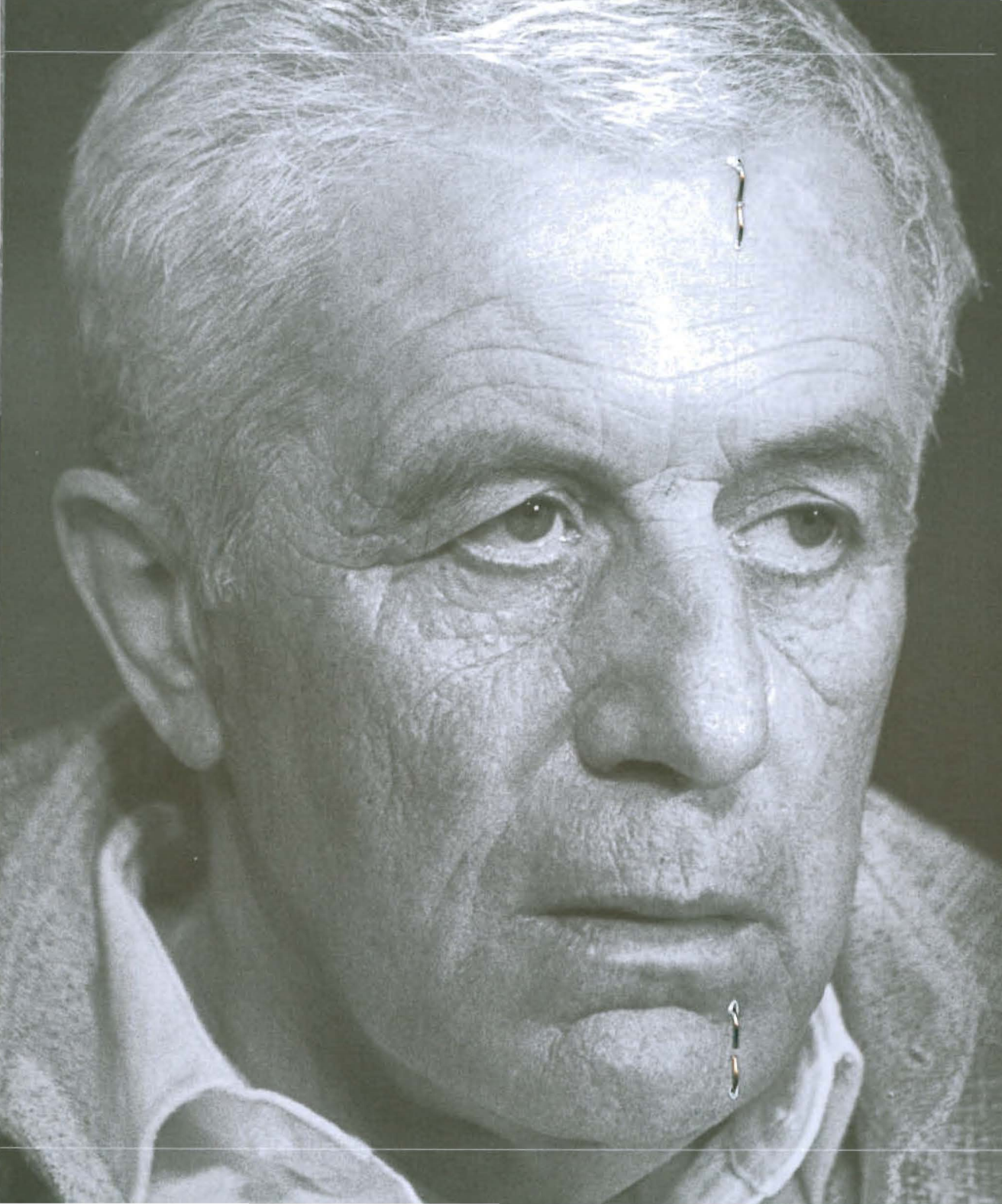
• Pracę nad sytuacjami trzeba zaczynać nie od pierwszej sceny, a od scen najtrudniejszych, kluczowych dla utworu: burza, sąd, skok Gloucestera. One powinny determinować pozostałe rozwiązania.

• Pierwsze sceny *Króla Leara* są konwencjonalne, zawiązanie intrygi jest dość prymitywne, przebrania Kenta i Edgara trzeba przyjmować na wiarę. Gdyby dorabiać do nich realistyczną motywację, konwencjonalizm stałby się rażący i niestrawny. Ale z biegiem akcji konwencja zmieni swój charakter, a w scenach ostatnich rzeczywistość śmierci jest zupełna. Śmierć Kordelii nie jest umowna. Lear sprawdza ją w sposób fizyczny.

Zygmunt Hübner

Tematem *Króla Leara* jest rozkład i upadek świata. *Król Lear* zaczyna się jak kroniki: od podziału państwa i abdykacji władcy, i kończy jak kroniki: powołaniem nowego króla. Między prologiem a epilogiem odbywa się wojna domowa. Ale w przeciwieństwie do dramatów historycznych i tragedii świat się z powrotem nie zrasta. Nie ma w *Królu Learze* młodego i nie mającego wątpliwości Fortynbrasa, który obejmie tron Danii, ani chłodnego Oktawiana, który zostanie Augustem Cezarem (...). W epilogach kronik i tragedii nowy władca zapraszał na koronację. W *Królu Learze* nowej koronacji nie będzie. Edgar nie ma już na nią kogo poprosić. Wszyscy zostali wymordowani albo umarli. Spełniły się słowa Gloucestera: „Ten wielki świat wyniszczeje i będzie niczym". Ci, którzy przeżyli: Edgar, książę Szkocji i Kent, są jak Lear tylko zrujnowanymi szczątkami Natury. Z dwunastu głównych postaci połowa jest sprawiedliwych połowa niesprawiedliwych. Połowa dobrych, połowa złych. Podział jest równie konsekwentny i równie abstrakcyjny jak w moralitecie. Ale jest to moralitet, w którym zniszczeni zostaną wszyscy: szlachetni i nieszlachetni, prześladowani i prześladujący, torturowani i torturujący. Wiwisekcja będzie trwała tak długo, dopóki scena nie zostanie pusta. Ten rozkład i upadek świata pokazany zostanie w dwóch planach, jak gdyby na dwóch różnych scenach.

Jan Kott



William Shakespeare

KRÓL LEAR

reżyseria
PIOTR CIEPLAK

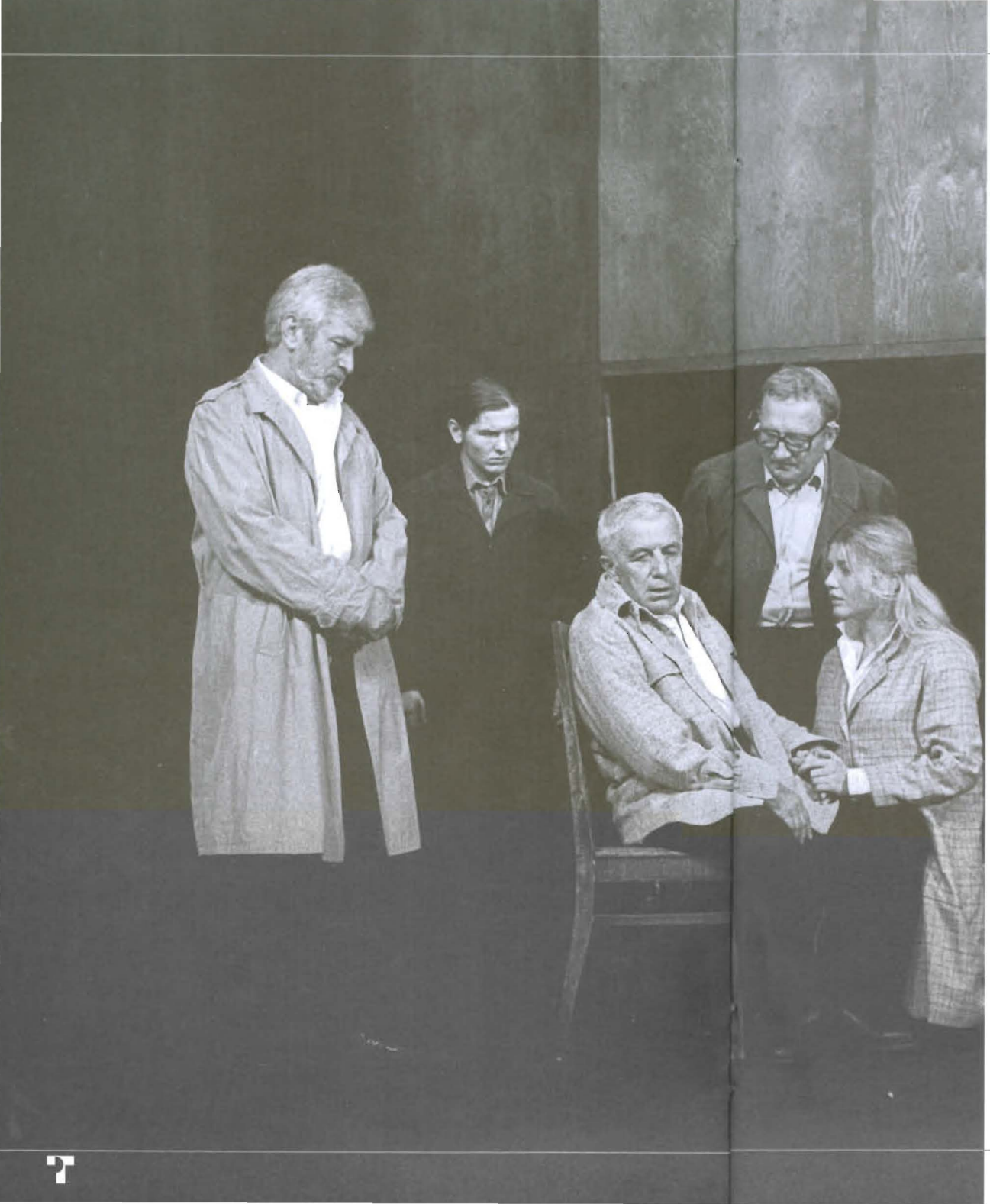
obsada

LEAR **Zbigniew Zapasiewicz**
KRÓL FRANCJI **Sławomir Pacek**
KSIĄŻĘ BURGUNDII **Andrzej Piszczatowski**
KSIĄŻĘ KORNWALII **Piotr Kozłowski**
KSIĄŻĘ SZKOCJI **Sylwester Maciejewski**
HRABIA KENT **Kazimierz Kaczor**
HRABIA GLOUCESTER **Władysław Kowalski**
EDGAR **Adam Woronowicz**
EDMUND **Jacek Braciak**
STARZEC **Gustaw Lutkiewicz**
LEKARZ **Zygmunt Sierakowski**
BŁAZEN **Piotr Machalica**
OSWALD **Rafał Królikowski**
RYCERZ **Krzysztof Szczerbiński**
KAPITAN **Kazimierz Wysota**
SŁUGA **Michał Zieliński**
GONERYLA **Katarzyna Herman**
REGANA **Justyna Sieńczyłło**
KORDELIA **Edyta Olszówka**

W *Królu Learze* stara i nowa generacja stają naprzeciw siebie i każda stwierdza swoje prawo do władzy.(...) Regana, Goneryla i Książę Kornwalii nigdy nie czują, że popełnili coś złego, a to dlatego, iż reprezentują ideę nową; nowe zaś idee, jak wszystko co młode przynoszą z sobą swoistego rodzaju nieświadomość (...). Nie istnieje w *Królu Learze* stosunek rodzinny, tak gorący i zażyły, jak uczucie Hamleta do matki. Najbardziej zbliżony do tego uczucia jest może stosunek Leara do córek, (...) ale dla niego córki stały się jakimś dziwnym i potwornym gatunkiem biologicznym. Dla Goneryli i Regany natomiast nie jest on nawet ojcem, tylko starcem, który myśli i czuje w sposób dla nich niezrozumiały i jest dla nich ciężarem. (...) Lear, przedstawiciel starego świata, staje wobec czegoś na wskroś nowego: nie potrafi tego pojąć i nawet się o to nie stara. A przecież jest to świat, który obie córki Leara oraz książę Kornwalii, Edmund i Oswald uznali za swój i zdecydowanie w ten sposób pojmują nowy porządek.

W tej nowej koncepcji społeczeństwa, koncepcji Goneryli i Regany, doniosłą rolę gra natura. Obie, choć brak im bujnej wyobraźni Edmunda czczą naturę w tym samym duchu. Ten kult bowiem darzy je pożądaną swobodą, wyzwala z ucisku obyczajów, rozgrzesza je we własnych oczach (...). Polegają bezkrytycznie na faktach ze świata przyrody: że są młode a ojciec stary, silne on za słaby i że ta młodość i siła skraca im drogę do zaspokojenia pragnień. Są tak pierwotne, że nie odczuwają potrzeby zastanowienia się; co w ich mocy, to uważają za słuszne i robią. Albo raczej ich poczucie siły wyraża się w momentalnym prawie działania. (...) Ludzi nowego pokolenia łączy wspólnota interesu, ponieważ wszyscy pragną zaspokoić swoje ambicje, czego osiągnąć nie mogą bez pomocy drugich; ale co ich łączy bezpośrednio, to wspólny sposób myślenia, naturalne duchowe pokrewieństwo, upodabniające wszystkich w tym dobranym gronie, którym objawiona została nowa wizja świata.

Edwin Muir



Położenie nacisku na akt czwarty, ale przede wszystkim w sposób przejmujący i nieoczekiwany na scenę przebudzenia Leara w obecności Kordelii.

Po burzy Leara, szaleństwie ludzi, podłości, krwi i bólu - nastaje niewiarygodny spokój. Lear budzi się, a raczej dopiero ma się obudzić. I w tej właśnie chwili następuje punkt zwrotny, moment osiągnięcia prawdy, która jest na zewnątrz rzeczy.

Mówi jeszcze niby ten sam Lear, ale jednocześnie jest to ktoś inny; mówi ze spokojem, a zwłaszcza z bezgranicznym smutkiem: on, który nigdy nie wiedział co to dystans, smutek, melancholijna kontemplacja życia. Jest to monolog spokojny, pogodny, rzekłbym - nie z tego świata.

Cudowny, doskonały dramaturgicznie efekt. Wybrało się dlań odpowiedni moment. Jest to efekt absolutny, bo zwyczajny, bo logiczny, bo naturalny, bo poetycki, bo dramatyczny, bo ....

Ciągle ta sama scena przebudzenia się Leara.

Obraz olśniewający: sędziwy starzec o wyglądzie dziecka przebudzonego przed chwilą ze snu śmierci, biały i przejrzysty, ze złożonymi rękami o niedużych, nieprawdopodobnie przezroczystych paznokciach, spoczywa na łonie młodziutkiej, spokojnie siedzącej, statecznej dziewczyny, która wolnym ruchem ręki pieści jego włosy, odgarnia je z czoła porysowanego zmarszczkami błękitnymi, jak cieniutkimi żyłkami. Delikatny bardzo gest, śmiech, tkliwość, żal, miłość, litość dla życia, które powraca. Starzec ma zgięte kolana, dłonie prawie zaciśnięte w pięści i ledwo oddycha. Potem otwiera oczy i wlepia je w dziewczynę.

Starzec jest ojcem. Dziewczyna jego córką. Ojciec, który odradza się do życia (prawdziwszego od niego) dzięki córce, która go zawsze kochała. Córka - matka, wieczna matka. Krąg życia i lat, który zamyka się w jednym geście. W jednym akcie miłości.

Giorgio Strehler

„Lear to nie pojedyncza gwiazda, to cała konstelacja." To sformułowanie wybitnego angielskiego aktora, Michaela Redgrave'a zdaje się najcelniej oddawać estymę, jaką, jeśli nawet nie wszyscy, to większość aktorów teatralnych darzy tę wyjątkową rolę. Wyjątkową nie tylko pośród postaci stworzonych przez Shakespeare'a, ale i pośród całej dramatopisarskiej spuścizny wszystkich epok i krajów. Krytyczne spory o Leara, od bałwochwalczych panegiryków po odmawiające mu jakichkolwiek wartości, bezlitośnie wyszydzające wszelkie uchybienia paszkwile, tylko to zainteresowanie podsycają. Szekspirolodzy wyliczają dziesiątki kluczy interpretacyjnych postaci samego króla i jego kontrowersyjnych zachowań, i ciągle ta lista wydaję się być niewyczerpana. Każda nowa sceniczna realizacja pozwala poszerzać ją o kolejne, nierzadko odkrywcze wariacje. Ale też, jak twierdzi Peter Brook *Król Lear* „jest górą, której szczyt nigdy nie został zdobyty, a drogę ku niemu zaścielają pogruchotane szczątki dawniejszych wspinaczy." Więc może jednak więcej porażek, niż sukcesów.

„Rysowanie postaci Leara nie da się nigdy określić jednoznacznie, np. łagodny lub gwałtowny. Nie można jej także opisać przez użycie kilku pojęć następujących po sobie, np. łagodny, a dalej wybuchowy itd. Można to zrobić jedynie poprzez użycie określeń złożonych: łagodny-gwałtowny lub słaby-silny. Ale nawet wtedy postać ta nie jest pełna, gdyż w czasie pojedynczej wypowiedzi bohatera nachodzi na siebie jednocześnie wiele cech. Lear porusza się wśród mnogości uczuć: łagodności, nieopanowania, miłości, nienawiści, gniewu, litości ... Nie tylko nigdy nie jest dwa razy taki sam, on ani razu nie jest taki sam. Ta postać to dynamiczne rozchodzenie i schodzenie się cech, które podlegają nieustannym zmianom; dotąd nieznane wyłaniają się, by zniknąć, gdy już zostaną wykorzystane. Inne postaci dramatu skonstruowane są w podobny sposób, ale żadna nie sięga kompleksowości charakteru Leara." Autor tych słów, Marvin Rosenberg, w aneksie do swego słynnego eseju *Maski Króla* zebrał po około 125 określeń dodatnich i ujemnych, jakich użyli krytycy pisząc o tym szekspirowskim bohaterze. Czyż może więc dziwić fascynacja i chęć pracy nad taką rolą, w dramacie uważanym przez niektórych za całkowicie niesceniczny, przez innych zaś za najwyższy wzlot poetyckiego i dramatopisarskiego geniuszu, któremu jednak dopiero scena jest w stanie nadać najgłębszy blask i zapewnić pełną czytelność. Krytycy, głównie literaccy, wyliczając często złośliwie szereg niekonsekwencji, a może nawet niedorzeczności, które popełnił autor, zarzucając mu nudziarstwo i puste efekciarstwo, posuwali się nawet do stwierdzenia, iż postaci Leara najzwyczajniej nie sposób zagrać. Kronikarz krytycznej recepcji *Króla Leara* Maynard Mack podstawową przyczynę coraz nowych napaści i scenicznych niepowodzeń tego dzieła upatruje w „dążeniu, do tego by racjonalnie uzasadnić dziwaczne działania, jakich wymaga tekst sztuki" a także w chęci „zracjonalizowania, uogólnienia i podporządkowania jednej idei tego, co nieprawidłowe, nieregularne i czego się nie da ułożyć według jednego planu."

A jednak mimo, iż w tej tragedii jest jakaś tajemnicza przeszkoda utrudniająca grę, trafienie w konkretny, teatralny ton, aktorzy - i ci najwięksi i ci, których nawet o to byśmy nie podejrzewali, marzą o zagraniu Leara. Bo Lear to nie tylko pierwsze miejsce na afiszu i rola do biografii, nie tylko legenda i najwyższe wyzwanie, nie tylko splendor i zaszczyty, ale porywająca praca i bezmiar stanów i emocji (i te 250 pozytywów i negatywów); ale dotknięcie tajemnicy i wieloznaczności; ale geniusz i szaleństwo. Cóż jednak, jak to zwykle bywa - rolę o której marzy tak wielu z reguły udaje się zagrać całkiem niewielu. Sceniczne dzieje *Króla Leara* nie są bowiem szczególnie bogate.

Napisana najprawdopodobniej w latach 1605-1606 tragedia po raz pierwszy została wystawiona w elżbietańskim teatrze Globe w roku 1606, pierwszym odtwórcą roli Leara był Richard Burbage. Shakespeare zaczerpnął temat i postaci z kilku źródeł: Leir, legendarny założyciel miasta Leicaster pojawia się uprzednio w dwunastowiecznej *Historii królów Brytanii* Geofreya of Monmouth, *Kronice* Raphaela Holinsheda, anonimowej *History of King Leir and His Three Daughters* oraz *Księdze wróżek* Edmunda Spencera; zmienił jednak zakończenie - w tamtych utworach król Lear odzyskiwał koronę, a po jego naturalnej śmierci na tronie zasiadała Kordelia - a także dopisał wątek hrabiego Gloucestera i jego synów oraz postać Błazna.

Brak pewności, czy po prapremierowej prezentacji oryginalna wersja szekspirowska była jeszcze grana, wiemy natomiast, że od 1681 roku, przez ponad 150 lat, do 1838 grano przeróbkę Nahuma Tate'a, przeróbkę gruntowną i tyleż zaskakującą co pocieszną; adaptator nie ograniczył się tylko do przestawień w obrębie aktów, rezygnacji z kilku całych scen, pominięcia postaci Błazna ale także do dopisania szczęśliwego finału i połączenia romansem Kordelii i Edgara. W wersji tej sukcesy odnosiło wielu brytyjskich aktorów a dla słynnego Davida Garricka stała się ona materiałem do osiągnięcia szczytu. Podobne adaptacje krążyły po scenach innych europejskich krajów, a niemiecką przeróbkę Schroedera zachwalał sam Goethe: „Prawdą jest, iż opuszczając pierwsze sceny wysublimował charakter sztuki. I miał rację, bo w tej scenie Lear wydaje się tak niedorzeczny, że nie możemy przypisywać całej winy jego córkom. Żal nam trochę starca, ale prawdziwej litości nie wzbudza, a Schroeder chciał wzbudzić uczucie litości dla ojca i odrazy do córek, które wpraw-

Afisz przedstawienia Wojciecha Bogusławskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie z 20 marca 1806

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI

ABONNOWANIE N° 3.

N°° 736

NA WIELKIM FREY KOLLEGIUM AKTOROWIE POD ENTREPRYZĄ JP. MARCA 1806. TEATRZE KRAJOWYM POLSCY BOGUSLAWSKIEGO

BEDĄ MIELI HONOR DAĆ REPREZENTACYĘ

TRAGEDYI HEROICZNEY

KROL LEAR.

ZACZYNIE SIĘ O GODZINIE

Der König Lear.

Warszawa Teatr Polski, 1935
Józef Węgrzyn (Lear), Wojciech Brydziński (Gloucester), Marian Wyrzykowski (Edgar)

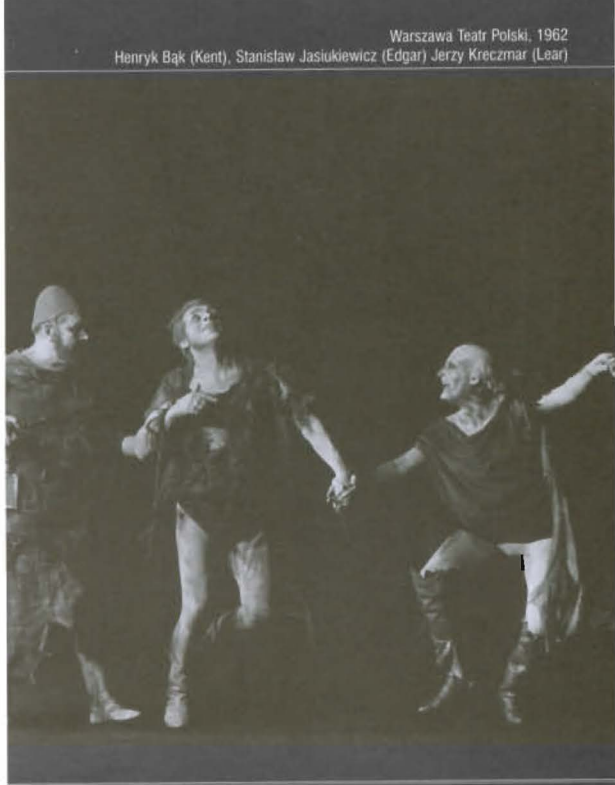
dzie są wyrodne, lecz nie całkiem zasługują na potępienie."

Wszelkie próby przywracania w tym okresie oryginalnej wersji szekspirowskiej, a przynajmniej rezygnacji z happy endu spotykały się z druzgocącą krytyką. Taki też los spotkał legendarnego Edmunda Keana, grającego Leara w roku 1820, w wersji może nie do końca szekspirowskiej, ale rezygnującej z wielu obliczonych na poklask niedorzeczności. Zarówno Garrick jak i Kean ustanawiali swoimi kreacjami pewne stereotypy scenicznego traktowania Leara: pierwszy - dobrodusznego, łagodnego ojca, którego zabija niewdzięczność córek, drugi - skrzywdzonego, zaawansowanego w latach i łatwowiernego starca. Z czasem kolejni odtwórcy tej roli poszerzali te typy o: twardego i przebiegłego monarchę, króla obłąkanego, archetypowego tytana, a wreszcie prostego, zwykłego człowieka, ale wszystkie one skażone były tym ulubionym przez dziewiętnastowieczną publiczność sentymentalizmem. Dopiero wiek dwudziesty, z całym swym historycznym, niewesołym balastem pozwolił usunąć tę nie zawsze konieczną naleciałość. Ostateczną z nią rozprawą stał się głośny tekst Jana Kotta *Król Lear czyli Końcówka*, opublikowany w roku 1960 w »Dialogu«, porównujący szekspirowską wizję świata z obrazem kreowanym przez Samuela Becketta. Stulecie to przyniosło też *Królowi Learowi* najbogatszy ilościowo sceniczny plon. W samej Wielkiej Brytanii grano go kilkadziesiąt razy, a w rolę tytułową wcielali się m.in. Laurence Olivier, Charles Laughton, John Gielgud, Michael Redgrave i Paul Scofield, w przedstawieniu Petera Brooka z 1962, noszącym ślady silnego wpływu tez Jana Kotta. *Króla Leara* reżyserowali m.in. Giorgio Strehler, Orson Welles, Peter Zadek, Ingmar Bergman, Claus Peymann, Frank Castorf.

Pierwsze polskie przedstawienie *Leara* zawdzięczamy oczywiście Wojciechowi Bogusławskiemu; zagrał on *Króla Leara* w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego z francuskiej przeróbki Ducisa (rzecz jasna ze szczęśliwym zakończeniem), w Warszawie, 5 kwietnia 1805. (Wcześniej w osiemnastym, a może i siedemnastym wieku grały *Leara* trupy aktorów niemieckich i angielskich.) Rolę zaliczoną do jego najwybitniejszych osiągnięć - rola „oyca prześladowanego przez dwie własne córki, między które w starości podzielił swe kraie, wystawiona była przez Pana Bogusławskiego w sposobie naturalnym, i tkliwie aż do łez wzruszaiącym. Wezwanie iego na teatr po skończeniu sztuki, wśrzód powszechnych oklasków, dowodzi żywe z iego gry ukontentowanie publiczności (...). Na naszym teatrze do dobrego przyięcia tey sztuki, przyczynia się naywięcey wyborna gra P. Bogusławskiego w roli Leara, która wszystkie inne obok siebie gasi role, i zdaie się nieiako pokrywać błędy dzieła" - powtórzył Bogusławski w tym samym roku w Poznaniu i Kaliszu, a w 1809 w Krakowie. Z rolą tą nie rozstawał się do 1822. Kolejnymi warszawskimi Learami, teraz już w przekładzie Paszkowskiego z oryginału - byli Bolesław Ładnowski (od 1879) i Bolesław Leszczyński (od 1890 do 1910), a w Krakowie m.in. Wincenty Rapacki (w 1869; Kordelią była Helena Modrzejewska). Jedyna głośniejsza premiera *Króla Leara* w okresie międzywojennym to przedstawienie Leona Schilera z warszawskiego Teatru Polskiego w roku 1935 z Józefem Węgrzynem w roli tytułowej. Recenzenci byli wyraźnie zawiedzeni: „obiecano nam poezję a pokazano maszynerię", „Śliwiński umeblował scenę schodami. Najwięcej schodów urządził w lesie.", „scenę wyłupienia oczu hr. Gloucesterowi, którą bez najmniejszej szkody dla całości widowiska można było dyskretnie przytuszować, przenieść za scenę, a nawet całkowicie zeskamotować, wypieszczono z największym stosunkowo pietyzmem.", „skróty tekstu uwypuklające wątek fabularny i dynamizujace akcję sięgnęły 50%", „Inscenizacja poszła po słusznej linii wysunięcia na plan pierwszy irracjonalności cierpień Leara. Córkom odebrano wiele z tej pozornej racji, jakiej nie dał im Shakespeare, ale skłonny jest dać dzisiejszy widz.(..) Całe przedstawienie rzucono na ekran mitologii, przedhistorycznej baśni, pozbawionej dydaktyzmu moralnego.", „efekty świetlne, muzyczne i plastyczne nadają przedstawieniu charakter operowo-operetkowy", „przedstawienie zawiodło, raczej nużyło niż wzruszało", „nie wolno utajać, że inscenizacyjnie *Lear* przedstawia trudności zupełnie olbrzymie. Nie potrafił ich w pełni rozwiązać nawet człowiek teatru tej miary co Leon Schiller i inscenizacja w Teatrze Polskim liczy się do najsłabszych jego prac."

Na kolejną premierę szekspirowskiego arcydzieła przyszło polskim widzom czekać ponad ćwierć wieku. Przygotował ją, znowu w warszawskim Teatrze Polskim w 1962 Zygmunt Hübner, autorką scenografii była Krystyna Zachwatowicz zaś w roli tytułowej występowali na zmianę Jan Kreczmar i Władysław Hańcza. „Hübner dał całą sztukę. Przyjął klucz Kotta do pewnych scen i pewnych postaci, innym pozostawił trochę odświeżoną i odkurzoną starą, tradycyjną interpretację." Ale co tu dużo ukrywać, nie był to sukces: „Krzyżują się w tym przedstawieniu w osobliwy sposób różne teatralne konwencje i systemy, odsłania się kontradyktoryjność propozycji. Jest to spektakl jawnie niekonsekwentny, jest to spektakl niedomyśleń i kompromisów." Najbardziej zajadły był pośredni sprawca całego zamieszania Jan Kott: „Zygmunt Hübner przeczytał, niestety, mój szkic o *Królu Learze*. Nie wyszło to na dobre ani jemu, ani teatrowi, ani Shakespeareowi. Można go grać tradycyjnie i można próbować nowej interpretacji. Ale nie można łączyć jednego z drugim."

Początek lat siedemdziesiątych przyniósł kolejne, ocenione jako chybione przedstawienia



Warszawa Teatr Polski, 1962
Henryk Bąk (Kent), Stanisław Jasiukiewicz (Edgar) Jerzy Kreczmar (Lear)

Warszawa Teatr Dramatyczny, 1977
Piotr Fronczewski (Błazen), Zbigniew Zapasiewicz (Kent), Gustaw Holoubek (Lear)

w zielonogórskim Teatrze Lubuskim, w reżyserii Jerzego Hoffmana i w łódzkim Powszechnym w reżyserii Macieja Zenona Bordowicza.

W 1977 Króla Leara zagrał Gustaw Holoubek w warszawskim Teatrze Dramatycznym w reżyserii Jerzego Jarockiego i scenografii Kazimierza Wiśniaka. „Rzecz rozgrywa się na wielkiej scenie uzupełnionej o dobudowane proscenium w otaczającej wszystko czerni. Po podniesieniu kurtyny ukazuje się głęboka przestrzeń z dwoma skręconymi i zachodzącymi na siebie, wznoszącymi się podestami. W tle gwiazdy, które towarzyszyć będą bohaterom przez prawie cały czas akcji" „Warszawski *Król Lear* ambitne zamierzenie inscenizatora i teatru, przerastające możliwości wielu scen, jest wystąpieniem, które budzi szacunek, a także podziw dla sztuki reżyserskiej i aktorskiej, mimo, że nie jest dziełem doskonałym i w pełni odkrywczym". „Nie ma żadnych wydziwień ani pomysłów(...).", „Holoubek zastosował tu wykładnię tyleż konsekwentną, co oryginalną. *Lear* jest dla niego tragedią starości nie w sensie biologicznym, lecz w sensie narastania świadomości straszniejszej od śmierci: że popełnione błędy są już nie do odrobienia, że przegrany i stracony został bezpowrotnie sens całego życia.", „Pisząc o wielkiej kreacji Holoubka, nie sposób nie wspomnieć o dorównującym mu najwyższą klasą aktorstwa Zbigniewie Zapasiewiczu, grającym Kenta (...), trudne role Błazna i Edgara z powodzeniem odtwarzają Piotr Fronczewski i Marek Walczewski."

A potem miał być Lear Łomnickiego. Żarliwie podsycana legenda głosi, że ten wielki aktor nie znalazłszy przez kilka lat miejsca dla swojego Leara w żadnym warszawskim ani krakowskim teatrze zmuszony był wyjechać z nim do Poznania. Efektowne to oczywiście, lecz jak to zwykle z legendami bywa nie do końca prawdziwe. Otóż z początkiem sezonu 1988/89 propozycję Tadeusza Łomnickiego z zapałem przyjął dyrektor Teatru Powszechnego, Zygmunt Hübner. Z radością poinformował o tym swój zespół na pierwszym w nowym sezonie spotkaniu, zajął się konstruowaniem obsady, starał się zapewnić sobie najlepszych współpracowników - na dowód dwa listy:

Zygmunt Hübner do Stanisława Barańczaka

Warszawa 14 X 1988

Wielce Szanowny Panie,

Pan Tadeusz Łomnicki przekazał mi egzemplarz Króla Leara w Pańskim przekładzie, z propozycją realizacji w naszym teatrze. Pan Łomnicki grałby Leara, ja miałbym reżyserować. Premierę moglibyśmy dać pod koniec bieżącego sezonu. Nie potrafię w tej chwili przekazać Panu więcej informacji, ponieważ nie odbyłem jeszcze z P. Łomnickim rozmów szczegółowych, nie ustaliłem obsady, ani nie podjąłem decyzji w sprawie scenografa. O skomponowanie muzyki chciałem zwrócić się do p. Lutosławskiego - nie wiem oczywiście, jaka byłaby jego odpowiedź, ale sądzę, że mogę liczyć na przychylność.

Zwracam się do Pana z uprzejmą prośbą o wyrażenie zgody na wykorzystanie Pańskiego przekładu Króla Leara w naszym przedstawieniu. Nie muszę dodawać, że może ono dojść do skutku jedynie pod warunkiem udziału w nim p. Łomnickiego.

Sprawy finansowe (zakup przekładu, tantiemy) mógłbym - jak powiadomił mnie p. Łomnicki - załatwić przez ZAiKS.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku

Zygmunt Hübner do Witolda Lutosławskiego

Warszawa 15 listopada 1988

Wielce Szanowny Panie,

Ośmielam się zwrócić do Pana z nieśmiałym pytaniem. Rozpoczynam w tym sezonie próby Króla Leara w przekładzie p. Stanisława Barańczaka, z Tadeuszem Łomnickim w roli tytułowej. Przed trzydziestu laty Makbetem, do którego Pan łaskawie napisał muzykę, zaczynałem swoją artystyczną „karierę", dziś ją kończę, bo nie sądzę, żebym miał siły raz jeszcze zabierać się do Szekspira. Stąd zrodziła się myśl - bezczelna! Zwrócić się do Pana z pytaniem, czy nie znalazłby Pan w Króla Learze tematu dla siebie. Chciałbym dać premierę w końcu sezonu. Będę szczerze zobowiązany za łaskawą odpowiedź, gdyby Pan wolał - telefoniczną.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku

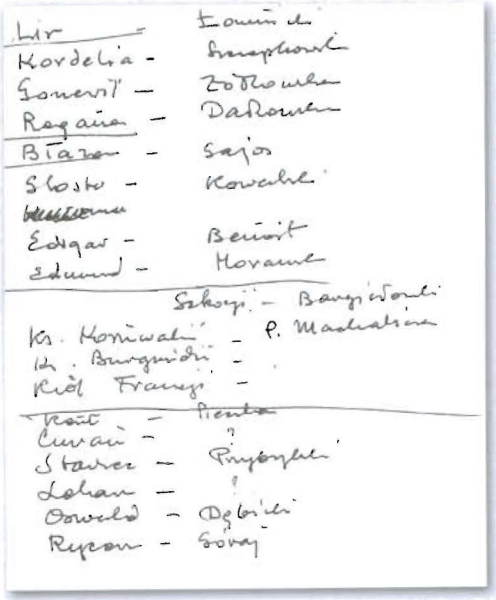
Ale niebawem nieubłagana choroba odebrała mu możliwość pracy. W styczniu 1989 Zygmunt Hübner zmarł. Jego drugi *Lear* nie doczekał nawet pierwszej próby. Tadeusz Łomnicki po trzech latach pojechał do Poznania by pod kierunkiem Eugeniusza Korina w teatrze Nowym jednak zagrać Leara. I tam, podczas próby, 22 lutego 1992, na tydzień przed premierą, wypowiedziawszy, jak chce legenda kwestię: „Więc jakieś życie świta przede mną. Dalej, łapmy je, pędźmy za nim, biegiem, biegiem!" zbiegł ze sceny, upadł i niebawem, przewieziony do szpitala zmarł. Zabrał swego Króla Leara ze sobą.

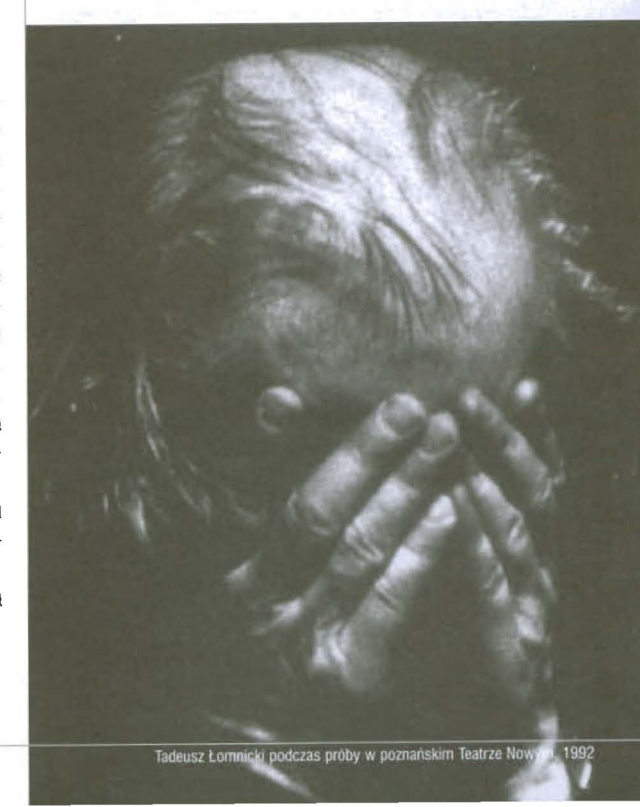
Potem byli jeszcze Learowie: Jana Machulskiego w jego reżyserii w łódzkim teatrze Studyjnym, warszawskim Teatrze Ochoty i w Zamościu, Jana Klemensa w sosnowieckim Teatrze Zagłębia i Jana Englerta w reżyserii Macieja Prusa w Teatrze Narodowym. W tym sezonie odbyły się już dwie premiery *Króla Leara*: w radomskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego w reż. Linasa Marijusa Zaikauskasa i w łódzkim Nowym w reż. Mikołaja Grabowskiego.

Dziś Leara w reżyserii Piotra Cieplaka gra dla Państwa Zbigniew Zapasiewicz.

Cezary Niedziółka

Obsada konstruowana przez Zygmunta Hübnera





Tadeusz Łomnicki podczas próby w poznańskim Teatrze Nowym, 1992

patronat prasowy

gazeta WYBORCZA

Cytowane w programie teksty pochodzą z:

John Bayley, *Lear i tragedia*; »Dialog« 1991, nr 9

Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, przekład Witold Kalinowski;Warszawa 1977

Żygmunt Hübner, *Z notatnika reżysera*; »Listy Teatru Polskiego«, sezon 1961/62, zeszyt 57

Jan Kott, *Szekspir współczesny*; Kraków 1997

Edwin Muir, *Polityka w Królu Learze*, w: *Szkice szekspirowskie*; Warszawa 1983

Giorgio Strehler, *O teatr dla ludzi*, Warszawa 1982

Tadeusz Żeleński (Boy), [recenzja z Króla Leara w Teatrze Polskim]; w: tenże, *Perfumy i krew*; Warszawa 1936

---

redaktor programu – Cezary Niedziółka
projekt graficzny – Zuzanna Korwin
projekt plakatu na okładce – Jan Lenica
zdjęcia z próby – Dariusz Senkowski,
archiwum oraz Stanisław Brzozowski, Marek Holzman, Franciszek Myszkowski
przygotowanie – Vers Print, tel. 620 62 78
druk – S-Druk, tel. 779 61 85
wydawca – Teatr Powszechny im. Żygmunta Hübnera
03-801 Warszawa, ul. Jana Zamoyskiego 20,
tel. do kasy: 818 25 16, 818 48 19

Nasza strona w internecie (na serwerze HomeNet)
www.powszechny.art.pl
Rezerwacja biletów: kasa@powszechny.art.pl

TEATROWI POWSZECHNEMU

z życzeniani dalszych sukcesów

FUNDACJA FELIKSA ŁASKIEGO

z Londynu

na działalność artystyczną
w sezonie 2000/2001

50.000,00 zł

Polskie Linie Lotnicze LOT

Oficjalny Sponsor

Teatru Powszechnego w Warszawie

życzą Państwu

udanego wieczoru

POLSKIE LINIE LOTNICZE
LOT

RESTAURACJA

Grand Kredens

... nie tylko jedzenie i picie

Al. Jerozolimskie 111, tel. 629 80 08, www.kredens.com.pl

PRAJS

WYPOSAŻENIE ŁAZIENEK

Biuro
05-830 Nadarzyn, ul. Mszczonowska 65
tel./fax (0-22) 739 90 90
tel. kom. 0-602 31 22 33; 0-602 31 22 43
www.prajs.com.pl e-mail: prajs@prajs.com.pl

Sklepy:

Warszawa SWB BUDEXPO
ul. Bartycka 26, paw. 15 i 20, tel. 40 46 74 w. 2232, 2291
ul. Bartycka 24, paw. 91 i 105, tel. 40 44 44 w. 3091, 3092

Sopot Al. Niepodległości 723, tel./fax (0-58) 551 19 43; 550 71 23

Wrocław ul. Szybowcowa (vis a vis D.H.ASTRA)
tel./fax (0-71) 352 26 98