

ROK XII  
Nr 3 (111)



L U B U S K I  
TEATR  
IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO  
W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny  
JERZY HOFFMANN

Kierownik literacki  
JERZY ZIOMEK

---

SEZON TEATRALNY 1969/70

---

Cena 4 zł

## SZEKSPIR



### Sonet

*Nie będziesz, czasie, chępił się, iż zmianę  
Dostrzegasz we mnie; piramidy twoje  
Stare są, chociaż w nowy strój odziane;  
Ani się dziwię, ani niepokoję.  
Dni nasze krótkie; tędy podziwiamy  
Odwieczne zbrodnie, którymi się dzielisz.  
Łatwiej nam wmówić, że ich pożądamy,  
Niż pojąć nagle, żeśmy je widzieli.  
Rejestrom twoim ni tobie nie wierzę;  
Ani mnie przeszłość, ani czas mój dziwi,  
Wszystko jest kłamstwem i z kłamstwa się bierze,  
Które w pośpiechu montują gorliwi.  
Lecz poprzysięgam: będę wierny sobie  
Pomimo ciebie i na przekór tobie.*

przekład J. S. Sito

Sytuacja głównego bohatera tej tragedii jest niezwykła pod jednym ważnym względem. Nie istnieje niebezpieczeństwo, by czytelnik „Hamleta”, „Otella” lub „Mak beta” zapomniał o udziale głównego bohatera w spowodowaniu katastrofy. Jego nieszczęsne słabości, omyłka lub występki trwają prawie do końca. Inaczej dzieje się w „Królu Learze”. Gdy nadchodzi zakończenie stary Król już od dawna jest bierny. Przez dłuższy czas uważamy go nie tylko za tego „wobec którego więcej zgrzeszono, niż sam zgrzeszył”, ale prawie całkowicie za ofiarę, a nie za współuczestnika akcji dramatu. Poza tym cierpienia Leara były tak okrutne, a nasze oburzenie na tych, którzy je zadawali tak silne, że pamięć krzywd, które Lear wyrządził Kordelii, Hrabie mu Kent i swemu królestwu zostały nie mała zatarte w pamięci. I w końcu przez prawie cztery akty Król wzburzył u nas, prócz litości, wiele podziwu i sympatii. Siła jego namiętności uświadamia nam wielkość jego natury, a jego szczerość, wieloduszność, bohaterskie wysiłki, by być cierpliwym, głębia wstydu i skruchy, a także ekstaza pojednania z Kordelią całkowicie zmiękczyły nasze serca. Toteż nic dziwnego, że istnieje niebezpieczeństwo zapomnienia pod koniec tragedii o tym, że burza, która tak zniszczyła Leara, została wywołana jego własnym uczynkiem.

To bardzo istotne, żebyśmy pamiętali o udziale Leara w akcji dramatu, i to wcale nie po to, żeby czuć, że zasłużył on na swoje cierpienia, ale dlatego, że inaczej jego los mógłby się nam wydać w najlepszym wypadku żalnym, a naj-

gorszym — przerażającym, ale w żadnym wypadku nie wyda się tragiczny. Podczas czytania pierwszych scen dostrzegaliśmy udział Leara zupełnie wyraźnie. To prawda, że na samym początku skłanialiśmy się jedynie do uczuć litości i obawy. Pierwsze wiersze mówią o tym, że umysł Leara zaczyna słabnąć z wiekiem. Poprzednio był on świadom, jak bardzo różnią się charaktery Księcia Kornwalii i Księcia Albany, ale teraz wydaje się, że albo nie dostrzega tej różnicy, albo nierozważnie ją ignoruje. Martwi nas pochopność podziału Królestwa i zauważamy z niepokojem, że motyw tego podziału jest głównie egoistyczny. Absurdalność pretekstu podziału Królestwa na podstawie wyznań miłości ze strony córek, zupełne zaślepienie wobec hipokryzji widocznej dla nas od pierwszego wejrzenia, żalotne rozkoszowanie się tymi wyznaniem, szczerość najgłębszego uczucia żywnego do najmłodszej córki — wszystko to śmieszy, ale i boli nas jednocześnie. Jednak litość ustępuje innemu uczuciu, gdy jesteśmy świadkami pochopności, despotyzmu i nie hamowanego gniewu niesprawiedliwości Leara wobec Kordelii i Hrabiego Kent, „zdrożonego pośpiechu” jego nalegań na podział Królestwa po odepchnięciu swego jedyne go posłusznego dziecka. Zdajemy sobie sprawę z tego, że Lear jest szlachetny, niepodejrzliwy i że posiada otwartą i swobodną naturę jak Hamlet, Otello i, w gruncie rzeczy, większość szekspirowskich bohaterów, którzy, według Ben Jonsona, przypominają tym ich twórcę. Widzimy także, że Lear jako pierwszy z szekspirowskich bohaterów ma temperament choleryka. Posiadanie absolutnej władzy w ciągu swego długiego życia pełnego nieumiarkowanych pochlebstw uczyniło go ślepym na ludzką słabość i wytworzyło zarozumiałą upór. Świadomość, że starczy rozkład pogarsza sytuację, pogłębia naszą litość i odczucie ludzkiej słabości, ale z pewnością nie prowadzi do uznania starego Króla za człowieka nieodpowiedzialnego i tym samym do zerwania tragicznego związku łączącego jego błąd z jego nieszczęściami.

Ogrom tego pierwszego błędu jest, na ogół, doskonale rozpoznawany przez czytelników z powodu współczucia dla Kordelii, chociaż, jak widzieliśmy, zapomina się o nim często wraz z rozwojem akcji. Ale sądzę, że inaczej się dzieje z powtórzeniem tego błędu podczas kłótni z Gonerylą. Tutaj córka wywołuje tyle wstrętu, a ojciec tyle współczucia, że często nie odczuwamy jego gwałtowności we właściwy sposób. Oczywiście nie ma tu mowy o niesprawiedliwości, jak w wypadku odepchnięcia Kordelii. Najbardziej uderzającym było to ukazane w pierwszej scenie, gdy b e z p o ś r e d n i o po pozornie zimnych słowach Kordelii: „Tak młoda i szczerą, panie” następuje ta okropna odpowiedź:

*Dobrze więc, niech szczerość,  
Którą się chlubisz, stanie ci za wiano:  
Gdyż na ten święty, promienny krąg słońca,  
Na misterie Hekaty i nocy,  
Na tajemnicze wpływy wszelkich planet,*

A. C. BRADLEY

**KRÓL  
LEAR**

*Które kierują losami istnienia,  
Zrzekam się odtąd wszelkiej pieczy ojca,  
Wszelkiej łączności i związku krwi z tobą.  
Bądź od tej chwili mnie i memu sercu  
Obcą na zawsze! Barbarzyński Scyta,  
Nawet ów dziki, co żre własne dzieci,  
By głód nasycił, równie będzie bliski  
Mojemu sercu, równe znajdzie względy  
I pomoc jak ty, niegdyś moje dziecko.*

Dramatyczny efekt tego fragmentu jest dokładnie i bez wątpienia celowo powtórzony w przekleństwie rzuconym na Gonerylę. Zostało ono rzucone, zanim córki otwarcie i całkowicie zwróciły się przeciw ojcu. Do tego czasu Goneryla nie uczyniła niczego więcej prócz żądania, by „zmniejszyć cokolwiek” i uporządkować poczet rycerski Leara. To prawda, że jej zachowanie i sposób wyrażenia tego żądania są wstrętne, jej oskarżenia skierowane przeciw rycerzom są prawdopodobnie fałszywe i moglibyśmy się spodziewać silnego cierpienia i oburzenia u każdego ojca w sytuacji Leara. Ale niewątpliwie słynne słowa natychmiastowej odpowiedzi Leara miały wywołać po prostu przerażenie:

*Sluchaj, naturo, ukochane bóstwo,  
Sluchaj wezwania mego! Odmień zamiar,  
Jeżeli chciała potwór ten obdarzyć  
Imieniem matki! Uczynj ją nieplodną!  
Zwarz w niej, wyjąłów organa rodzajne!  
Niech jej zepsuta krew nie wyda nigdy  
Dziecięcia, co by chlubę jej przyniosło!  
Jeżeli zaś tak jest już postanowione,  
Ze jej udziałem ma być macierzyństwo,  
Niech jej plód będzie zlewkiem wszelkiej złości  
I dokuczliwym dla niej mąk narzędziem!  
Niech wyrzyje zmarszczki na jej czole  
Wyciskanymi bez ustanku łzami,  
Niech jej zbrudzi lica! za jej trudy,  
Za odebrane od niej dobrodziejstwa  
Niech jej zapłaci śmiechem i pogardą!  
By mogła uczuć, o ile dotkliwiej  
Niż ukąszenie zjadliwego gađu  
Boli niewdzięczność dziecka! Precz stąd! Precz stąd!*

Należy zapytać tutaj nie o to, czy Goneryla zasługuje na te przerażające przekleństwa, ale o to, co one mówią nam o Learze. Pokazują one, że chociaż uznał on swą niesprawiedliwość wobec Kordelii, sam się skrycie obwinia i usiłuje poprawić, to skłonność usposobienia, która doprowadziła go do pierwszego błędu, pozostaje bez zmian. I jest to właśnie skłonność

do sprowadzania w fatalnych okolicznościach nieszczęść straszliwych — a jednocześnie tragicznych, ponieważ wywołanych w pewnym stopniu przez osobę, która ich doznaje.

Dostrzeganie tego związku, jeśli o nim pamiętamy wraz z rozwojem akcji, zupełnie nie zmniejsza naszej litości dla Leara, ale nie pozwala nam uznać świata przedstawionego w tej tragedii jedynie za obiekt arbitralnej lub złośliwej mocy. To powiązanie sprawia, że widzimy ten świat jako racjonalny i moralny system, w którym istnieje zasada jeśli nie proporcjonalnego odwetu, to ścisłego powiązania czynu ze skutkami. W tym względzie jest to świat wszystkich tragedii Szekspira.

Ale istnieje inny aspekt historii Leara, który w sposób oryginalny i szczególnie dla tej tragedii modyfikuje wrażenia pesymizmu a nawet efekt owej zasady powiązania czynu ze skutkami. Nie istnieje w literaturze nic szlachetniejszego i piękniejszego nad przedstawienie przez Szekspira wpływu cierpienia na ożywienie wielkości i wydobywanie dobroci charakteru Leara. Okazyjne nawroty autokratycznej niecierpliwości lub pragnienie zemsty w okresie obłędu służą jedynie podkreśleniu tego aspektu, a momenty w których obłęd Leara staje się nieskończenie żałosny wcale go nie osłabiają. Oto stary Król, który odwołując się do swoich córek, tak silnie odczuwa swe upokorzenia a ich straszną niewdzięczność, i który, mimo to, po osiemdziesiątce zmusza się do praktykowania zapomnianego od lat opanowania i cierpliwości, który przez sentyment do swego Błazna i skrucę z powodu niesprawiedliwości wyrządzonej ukochanej pani Błazna toleruje bezustanne i dotkliwe wypominanie swej głupoty i złości i w którym wściekłość burzy wyzwała siłę i poetycką wielkość przewyższającą nawet ogrom rozpacz Otella. Oto Król, który zaczyna pod wpływem swego nieszczęścia myśleć o innych, z czułą troską szukać dla swego biednego chłopca schronienia, o które nie dba dla swej głowy, który uczy się współczuć i modlić za nieszczęśliwych i bezdomnych biedaków, uczy się rozpoznawać obłudę pochlebstwa i brutalność władzy oraz docierać przez różnice stanów i ubiorów do wspólnych ludzkich cech. Oto Król, któremu gorzkie lzy tak oczyszczają wzrok, że dostrzega w końcu jaką marnością są władze, stanowiska i wszelkie rzeczy tego świata z wyjątkiem miłości, który zakosztuje w swych ostatnich godzinach zarówno uniesienia jak i udręki miłości, ale który gdyby żył dłużej, lub żył jeszcze raz, nie dbałby o nic więcej poza miłością. Z pewnością nie ma w świecie poezji postaci jednocześnie tak wspaniałej, rozruszającej i pięknej jak ta.

przeł. DANIELA ZACHARZEWSKA

(Rozdział książki A. C. Bradleya „Shakespearean Tragedy”, London 1920)



LONDYN. Eric Porter w roli Króla Leara

HENRYK  
ZBIERSKI

**„OPRÓCZ  
WIN  
WŁASNYCH  
INNEGO  
PRAWDZIWEGO  
NIESZCĘŚCIA  
NA ŚWIECIE  
NIE MA“...**

...Te słowa Adama Mickiewicza można z wyjątkową trafnością zastosować do Szekspirowskiego „Króla Leara”. Problem „winy tragicznej” nie jest obcy żadnej tragedii Szekspira, jednak, jak się zdaje, w żadnej z nich bohater tytułowy nie jest tak bezpośrednio zaangażowany w stworzeniu tego co nazywano „wyjściową sytuacją tragiczną” i w jej dalszym pogłębieniu, i żaden z nich równocześnie nie budzi tak wiele owego współczucia, które stanowi drugi, obok „winy tragicznej”, biegun tragizmu. Makbet i Koriolan w równym stopniu są obciążeni „winą tragiczną”, a w daleko większym stopniu winą szerzej pojętą, na płaszczyźnie etycznej. Ciężar tego ostatniego typu winy niemal pogrąża tragizm Makbeta. Trudno nam też w większym stopniu niż tego wymaga równowaga tragiczna utworu sympatyzować z zarozumiałością i zdradą Koriolana. Król Lear jako ojciec nie tylko budzi naszą sympatię, ale poprzez powszechność tematu jakim jest wzajemne ustosunkowanie się rodziców i dzieci ukazuje problem w najszerszym tego słowa znaczeniu ogólnoludzki. Trzeba być intelektualistą, aby w pełni zrozumieć tragiczne losy Hamleta, wystarczy być człowiekiem, aby zrozumieć głębię cierpienia Leara, spowodowanego przez własną niesprawiedliwość i błąd w ocenie sytuacji, przez błąd ojca odrzucającego w zaślepieniu i zacierzwienieniu miłość tej córki, która mogła, jako jedyna z trzech zapewnić mu upragnioną „spokojną starość”. Ojca i króla, który oddał nie tylko należną jej część królestwa, ale co stokroć ważniejsze, należną jej część ojcowskiego uczucia, dwóm pozostałym córkom. W ten sposób Lear wyzwolił drzemiacę siły zła, które jak wąż Laokoona miały go oplątać i zniszczyć w sensie fizycznym, psychicznym a nawet moralnym.

Uważne wczytanie się w tekst pozwala stwierdzić, że przed fatalną decyzją, w reakcji sztuki, zanim z teatru w kierunku widowni padną pierwsze słowa, Lear rzeczy

wiście zamierzał na stałe zarzyszczać i odbywać swoją „królewską emeryturę” na dworze Kordelii i jej ewentualnego małżonka,

**Jam ją najbardziej kochał, przy jej boku  
Miałem nadzieję znaleźć błogi spokój  
Na stare lata...**

Tymczasem Kordelia na słowa ojca:

**Cóż ty nam powiesz, gwoli otrzymania  
Działu większego jeszcze, niż twoje siostry?**

rzuca jedno niewielkie, ale jakże brzemiennie w skutki słowo „Nie”. Jej dalsza powściągliwość i lakoniczny opis uczuć, o tym także musimy pamiętać, odcina się wyraźnym konturem w świecie w którym feudalne elementy splatają nierozdzielnie życie rodzinne z życiem państwowym. Sytuacja, w jakiej się to odbywa, to uroczystość o wadze państwowej. Powinniśmy ją widzieć przede wszystkim w kategoriach pojęć elżbietańskiej Anglii, w której barokowy styl pochlebstw wobec królowej, wobec „Gloriany”, przyzwyczaił ludzi do obowiązku przestrzegania wyszukanej dworskości wyrazu. Od tej dworności do prawdy bardzo daleko w wyjściowej sce-

nie „Króla Leara”. Sam król, w swej już w pewnym stopniu zdziecinniałej psychice nadaje się do stworzenia znanej powszechnie sytuacji „nowej szaty króla”. Obok po chlebców ma jednak jeszcze prawdziwych ludzi przy stole: Kordelię, Kenta i błazna. Ale tych dwoje odrzuci, a błazen z wielkim trudem nauczy go mądrości po szkodzi.

Powstaje pytanie, jak i czy w ogóle można w sensie ogólnoludzkim i w sensie historycznym oceniać postawę Kordelii, czy wobec zakłamania i fałszu reprezentowanego przez jej siostry w jej psychicznym „mechanizmie” coś się „zacięło” zmieniając się w upór? Czy oczywistość uczucia w obliczu licytacji retoryki pochlebstwa musiała przybrać formy lakonicznej zdawkowości a może nawet oschłości?

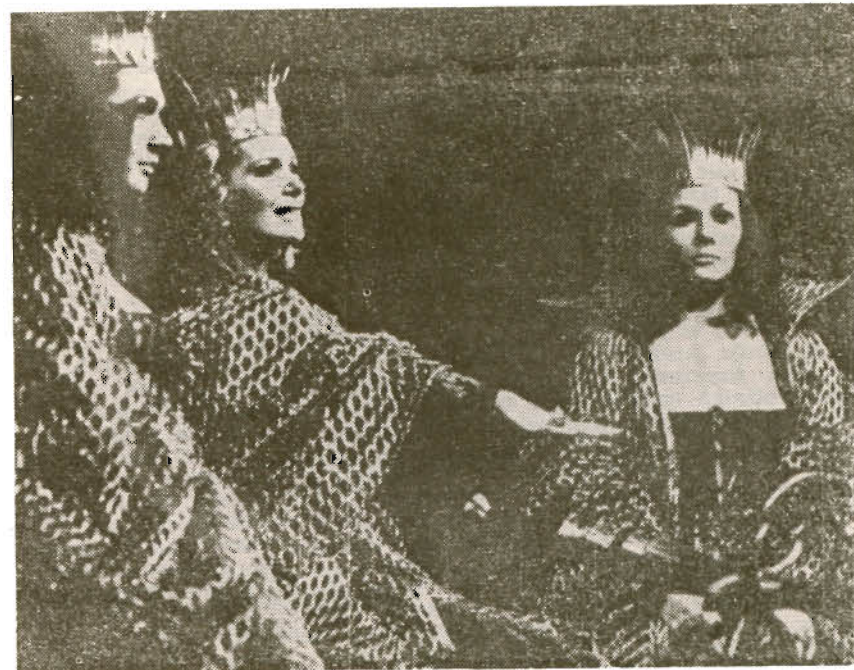
Trudno w danej chwili na te pytania odpowiedzieć, ale takie pytania można stawiać pod kątem „winy tragicznej” Kordelii. Ona to bowiem w imię zasady „nie ponad prawdę” pomaga wyzwolić siły kłamstwa, fałszu i zła. Co do tego nie ma wątpliwości i to można uważać za jedną z ważniejszych płaszczyzn, na których rozegra się ironia tragiczna całej sztuki.

Wygnanie Leara przez Gonerylę i Reganę, ich całe postępowanie bę-

*Szekspirze, któryś zstąpił do dusz naszych głębi  
I znasz krwi naszej rządę i nasz lęk gołębi,  
Znasz nas od dna do szczytu!  
Coś zszedł w noce bezsenne władców krwią pijanych  
I w marzenia promienne kobiet zakochanych,  
Stęsknionych do błękitu!*

*Przed którym groby żadnych nie miały tajemnic,  
Ileż duchów dla ciebie z mrocznych wyszło ciemnic,  
Z postać swoich się zwlekło!  
I niebo uchylało przed tobą obłoków  
I tobie wydawało część swoich wyroków,  
A zbrodnie swoje — piekło!*

Z „Do Szekspira” Lechonia



LONDYN. Od lewej: S. Fleetwood — Regana, S. Allen — Goneryla, D. Fletcher Kordelia

dzie przejawem polityki opartej o kłamstwo i półprawdy; przejawem polityki machiawelistycznej, tak często ukazywanej w tragedii elżbietańskiej. Goneryla i Regana w swej kamiennej nieczułości odrzucają uczucia rodzinne na rzecz tej polityki, ale na tej płaszczyźnie także sam podział królestwa, dokonany przez Leara, będzie już częścią jego „winy tragicznej”, której w myśl historiozofii i patriotycznych poglądów Szekspira nie będzie mogła zmasać Kordelia z obcym, francuskim wojskiem.

Samuel Johnson, żyjący w osiem nastym wieku angielski krytyk, uważany za największego z wszystkich krytyków w dziejach angielskiej myśli literackiej, był głęboko wstrząśnięty śmiercią Kordelii i nie mógł nigdy Szekspirowi wybaczyć tego momentu, który uważał za naruszenie „sprawiedliwości poetyckiej”.

Szekspir odzierając Leara z szat królewskich wśród cierni i głogów pustkowia, na którym rozgrywa się centralna dla całej sztuki scena burzy, ukazuje nam człowieka, który po raz pierwszy zetknął się w specyficznych i niezwykle dramatycznych sytuacjach z naturą i to nie z „matką naturą”, lecz z wrogim żywiołem. Lear sam jest w „stanie naturalnym”, bez wszelkiej osłony, jaką przez wieki dawała człowiekowi narastająca cywilizacja. Lear cofa się tu nagle z wyżyn królewskiego tronu, oddzielonego od żywiołów wszystkimi stopniami rangi i pochlebstwa, niejako do niemowlęctwa ludzkości.

Natura jest wokół niego, w postaci rozszalałej burzy i ulewy i jest równocześnie w nim, w postaci burzy, jaka rozpętała się w jego psychice. Nie jest przypadkiem, że w tej dopiero sytuacji budzi się w nim zrozumienie dla wyzutych

z dziedzictwa tego świata. Temu odczuciu i tej wielkiej metaforze służy także żebraczo obłąkańcze przebranie Edgara. „Nagość prawd, jakie pod wpływem tak pojmwanej natury ugruntowały się w skołatany umyśle Leara, podkreśla symbolicznie także to, że Lear chce zedrzeć z siebie szaty. Jak zgodnie i słusznie stwierdzają komentatorzy sztuki, tu dopiero paradoksalnie w atakach szaleństwa zdobywa Lear mądrość, której tak brakowało mu, gdy na tronie w pełni władzy rozdzielał swoje królestwo. Na dnie cierpienia fizycznego i moralnego doznaje olśnienia (symbolicznie podbudowanych blaskiem gromów), które jednak w jego życiu i w losach innych z nim związanych postaci już niczego w zasadniczy sposób nie odmienia.

Tutaj Lear przekonuje się, że blichtr władzy królewskiej, jakim chciał się odziać, jej insygnia, są moralnością nad moralnościami, jeżeli nie wspiera ich potęga realiów władzy królewskiej i charakteru, która by ujarzmiła, poprzez sprawiedliwe rządy, zimne wyrachowanie polityczne machiawelizmu. Goneryla i Regana dla własnych politycznych rachub odrzucają wszelką treść rodzinnych związków łączących je z ojcem. W ten sposób zaprzeczają one „naturze”, tym razem rozumianej jako węzły krwi i rodzinnej miłości.

Jednakże ironia dramatyczna utworu nakazuje im zginąć w chwili zwycięstwa ich sprawy na polu bitwy i pozornego zwycięstwa ich zimnego politycznego wyrachowania, właśnie w rezultacie odzewu tejże natury, tym razem w zwyrodniałej formie, w postaci rywalizującej miłości do Edmunda, machinacje bowiem z tym związane, trucicielstwo i odkrycie spisku spowodują ich haniebną śmierć. Można powiedzieć, że natura oszukana i zdradzona zemści się na nich pokonując je ostatecznie.

„Hamlet” to tragedia człowieka myślącego, ukierunkowanego spekulatywnie, monografia dramatyczna „homo sapiens”. „Król Lear” to

utwór, który poprzez samo już zogniskowanie tematu wokół stosunku dzieci do rodziców, wokół problemu cierpienia rodziców odrzuconych przez własne dzieci porusza problemy właściwe wszystkim ludziom, którym nie obcy jest krąg życia rodzinnego. Temat ten znajduje swoje zwielokrotnione odbicie w realiach życia tak odległych od Szekspira, jego kraju, jego stulecia i jego twórczości jak niektóre zjawiska życia rodzinnego przedwojennej wsi polskiej i jak problem starych ludzi w naszych czasach. Ale Szekspir umieścił ten tak ogólnoludzki i, jak chcą niektórzy krytycy, „bez względu na rangę bohaterów mieszczańskich” problem na płaszczyźnie najwyższej, bo na płaszczyźnie królewskiej. I to nie tylko dlatego, że odziedziczone po średniowieczu pojęcie tragedii nakazywało mu w tym gatunku dramatycznym głównie o królach pisać, ale także dlatego, że obok płaszczyzny życia rodzinnego, sztuka jednym skrzydłem zahacza o problemy polityczne. Właściwie każda tragedia Szekspira była w mniejszym lub większym stopniu utworem politycznym w tym sensie, że wyrażała jego poglądy historiozoficzne najlepiej skryształizowane w kronikach. Poglądy te, jak wiadomo związane były z typową dla epoki elżbietańskiej obawą przed powrotem wewnętrznych zamieszek i domowych wojen, które tak dały się we znaki zarówno ludności jak państwowości angielskiej w poprzednim stuleciu. Nie należy zapominać, że u samego punktu wyjścia tragedii elżbietańskiej w sztuce „Gorboduc”, napisanej w 1561 r. nota bene także traktującej o legendarnych dziejach dawnej Brytanii, występuje podobna tematyka wewnętrznego skłócenia i rozdarcia w państwie, dlatego, zapewne „Gorboduc” w niektórych opracowaniach występuje jako tragedia, a w niektórych jako kronika. Nikt jednak nie umieszcza Szekspirowskiego „Króla Leara” na płaszczyźnie kroniki. Z tego oczywiście nie wynika, abyśmy zamierzali zaliczyć Szekspirowskie-

*Tak aktor, tragik starej szkoły,  
Co w rolach królów gramał przed laty,  
Wspomina młodych dni żywioły:  
Pięćoaktowe swe dramaty.  
A ten najczęściej: gdy w zamęcie  
Rozpaczy starczej, w noc burzliwą,  
Przy gromów akompaniamencie  
Łbem skołatany dziko trzęsie,  
W chłoszczące niebo wznosi pięście  
I klnie swą dolę nieszczęśliwą...  
Lub gdy, przedśmiertnie obłąkany,  
Trupowi córki ukochanej  
Zale swe szlocha, klęski, krzywdy,  
Rzęzi chwytając się za szyję  
I — „Nigdy! nigdy! nigdy! nigdy!”  
I po raz piąty „Nigdy!” wyje.  
Potem umierał. Potem brawa.  
Huragan braw. Więc zmartwychwstawał.  
Wreszcie na wódkę szli z Gloucesterem,  
Edgarem, Kentem i suflerem.*

Z „Kwiatów polskich” Tuwima

go „Króla Leara” do rzędu kronik. Należy jednak stwierdzić, że ta tragedia jak wiele innych pozostaje w kontakcie ze światem kronik na zasadzie „special relationship” tych dwu gatunków w literaturze elżbietańskiej.

To, co w sposób najbardziej oczywisty decyduje tutaj o zaszeregowaniu omawianej sztuki do rzędu tragedii, to nie tylko koncentracja „substancji tragicznej” w sztuce, ale przede wszystkim propozycja i waga spraw politycznych i państwowych z jednej, a prywatnych i rodzinnych z drugiej strony, nie mówiąc już o proporcjach problemów psychologicznych w stosunku do pozostałych zagadnień. Ze wszystkich tragedii Szekspira „Król Lear” cechuje się największym pesymizmem. Pod tym względem jedynie „Tymon Ateńczyk” może być z „Królem Learem” porównywany. Tymon ostatecznie przekonawszy się o fałszu swoich przy-

jaciół, mimo wszystko odnosi nad nimi zwycięstwo, chociaż właściwie pyrrusowe; Tymon ma „ostatnie słowo”. „Król Lear” — to w całym tego słowa znaczeniu „dramat śmierci”. W ostatnim akordzie tej sztuki, jakby pogłębieniem jego wymiaru i głębi jest śmierć Kordelii, która nie przestaje być ciosem najmocniejszym, jakiego doznają emocje wnikliwego widza i czytelnika, nie pozbawionego jeszcze, z powodu nadmiernego wyrobienia poczucia fikcji literackiej, zdolności reagowania na losy bohaterów dramatu jak na losy postaci fikcyjnych (fikcyjnych, ale stworzonych w wyobraźni wielkiego poety „na obraz i podobieństwo” prawdziwych ludzi).

Śmierć Kordelii nie jest konieczna jego „coup de grace” autora wobec steranego piekłem fizycznego i moralnego cierpienia starca. Dla Kordelii życie po śmierci ojca, przy

uwzględnieniu wszystkich nakreślonych przez autora okoliczności, nie byłoby na tyle tragiczne, aby dramaturg nie mógł jej pozostawić przy życiu z obawy przed osłabieniem owej „siły fatalnej”, jaka ciąży nad skłóconą królewską rodziną. Wszakże trudno odmówić Edgarowi i Kentowi miana postaci tragicznych, a jednak autor każe im umrzeć później, to jest w nieokreślonym czasie po „zapadnięciu kurtyny”. Śmierć więc Kordelii — to zarazem ostatni akt okrucieństwa losu, który każe ojcu-winowajcy przeżyć córkę; wprowadzie na chwilę tyłko, ale nie wiele jest tak bolesnych chwil w tragedii światowej. Ta chwila pod koniec utworu — to ostateczne zamknięcie owego „ognistego kręgu” cierpienia, o którym tyle napisali krytycy. Jest to jednak że nie tylko ostatni i zarazem śmiertelny cios losu sprowokowanego i wyzwolonego poprzez wypaczenia charakteru Leara, leżące u podstaw jego fatalnej decyzji na początku akcji, wypaczenia polegającego na błędnej ocenie sytuacji i ludzi.

Jest to także wyraźny sygnał dla nas odbiorców sztuki, abyśmy zrozumieli, że w świecie w niej ukazanym panuje zasada: „żegnajcie się z wszelką nadzieją”. Szekspir nie po zostawił nam nie tylko cienia wątpliwości co do głębokiej, a nie przez wszystkich rozumianej prawdy, że tragizm i sprawiedliwość to pojęcia niewspółmierne, ale nie pozostawił nam także wyraźnej nadziei, która w innych tragediach przez niego napisanych tak w oczywistej formie występuje w zakończeniach sztuk jako swoista optymistyczna

projekcja w przyszłość. „Chorzy” wprawdzie umierają, ale „choroba” jest uleczalna. Jest to zjawisko znane w szekspiologii jako tak zwany „nowy ład Szekspira”. Ten „nowy ład” występuje przeciw w postaci pogodzenia zwaśnionych rodów, w „Hamlecie” w postaci rządów Fortinbrasa jako legendarnego następcy Hamleta, nie mówiąc już o „Makbecie” czy „Ryszardzie III”, w których to upadek bohatera tragicznego, będącego zarazem czarnym charakterem, wraz ze zwycięstwem jego przeciwników jest już „nowym ładem”. W „Królu Learze” sprawa porządku jaki ma zapanować pozostaje otwarta. Kiedy księżę Albany zwraca się do Kenta i Edgara tuż przed zakończeniem sztuki, aby objęli władzę, jeden zdecydowanie odmawia, drugi odpowiada raczej enigmatycznie:

**KSIĄŻĘ ALBANY**  
(do Edgara i Kenta)

**Drogi Edgarze i Kencie kochany,  
Rządźcie i państwa zagajajcie rany.**

**KENT:**

**Ja się niebawem muszę wybrać w drogę  
Mój pan mnie woła, odmówić nie mogę**

**EDGAR:**

**Nie traćmy serca w tej dotkliwej próbie,  
Czując co czujem, czynmy co na dobie,  
Ten z nas najstarszy zniósł największej ciosów:  
My nie dożyjem równych lat i losów.**

**HENRYK ZBIERSKI**

*Szekspirze! duchu! zbudowałeś górę  
Większą od góry, którą Bóg postawił.  
Boś ty ślepemu o przepaści prawil,  
Z nieskończonością zbliżyłeś twórcy ziemi.  
Wolałbym ciemną mieć na oczach chmurę  
I patrzeć na świat oczyma twoimi.*

Z „Kordiana” Słowackiego

Naturalną ambicją każdego teatru jest chęć prezentowania swojej publiczności dzieł Wielkiego Stratfordczyka. Tak więc i teatr zielonogórski, po kilkuletnim od chwili założenia okresie konsolidacji artystycznej, sięgnął po utwór Szekspira. Sięgnął od razu bardzo śmiało. Jerzy Zegalski już w pierwszym okresie swojej dyrektury (1958/59) wprowadził bowiem na lu buską scenę BURZĘ, ostatni chronologicznie dramat Szekspira, nie grany w Polsce od czasu pamiętnej inscenizacji Leona Schillera, w Łodzi kim, ówczesnym Teatrze Wojska Polskiego w r. 1947. W ogóle grany dosyć rzadko. Trzeba tu zauważyć na marginesie, że zastosowane wyżej określenie „dramat”, użyte zostało przeze mnie w znaczeniu utworu dramatycznego, a nie jako określenie samej BURZY, której wydawcy, a chyba i sam autor, dali podtytuł „komedia”. Co prawda, gorzka to raczej komedia... I z tego też założenia wyszedł zielonogórski inscenizator, biorąc pod uwagę, że Szekspir pisał BURZĘ w przecuciu nadchodzącego kresu własnego żywota i własnej twórczości; że na minione dni spoglądał już z dystansem doświadczony wszechstronnie artysty.

Premiera BURZY odbyła się 8 lutego 1959 r. Ówczesny recenzent wrocławskiej „Odry”, Bogdan Bąk, tak pisał o niej m. in. (nr 13 z dn. 29. III. 59 r.): „Prospero zielonogórski jest chłodny, konsekwentny, retoryczny. Reżyser rzuca punkt ciężkości z konfliktu „prawy księżę — wywłaszczyciele” na stosunki między władcą — tyranem a Kalibanem i Arielem. W tej koncepcji tragiczną postacią dramatu jest Prospero, który przeciw odzyskuje władzę, czyniąc przy tym swą córkę królową Neapolu, tragiczny jest Kaliban, który zrozumiął, że pijaka uczynił bogiem. W osta

**ZDZISŁAW  
GIŻEJEWSKI**

**SZEKSPIR  
NA NASZEJ  
SCENIE**

tniej scenie Prospero łamie magiczną łaskę — rekwizyt niepotrzebny jest absolutnie władcy Mediolanu i teściowi następcy Ironu neapolitańskiego. Życie wraca do starego łożyska. Muszę przyznać, że bardzo mi ta interpretacja odpowiada. (...)

Zarówno intelektualna, jak i artystyczna propozycja inscenizacji Zegalskiego zasługuje na najwyższe słowa uznania. Kapitałne rozwiązania sceny pierwszej („burza morska”) i poetycki finał — to kłamry spinające ten konsekwentnie zbudowany spójny spektakl, który tylko w zakończeniu traci nieco tempo. Trzeba tu też stwierdzić, że współtwórcą tego niewątpliwego sukcesu jest Jan Kosiński, który stworzył scenografię architektoniczno-geometryczną nie tylko daleką od naturalistycznej dosłowności, lecz nawet od „plastyczności” w potocznym, kolorystyczno-wyobraźniowym sensie tego słowa. Zbiór zgeometryzowanych figur nie samoistnie nie znaczących był w sumie wizją celną i plastyczną. Pierwsza scena zielonogórskiej BURZY jest niejako syntezą spektaklu”.

Tygodnik „Przekrój” (nr 724 z 22 lutego 1959 r.) zamieścił notatkę o treści następującej: „W Zielonej Górze: BURZA. Ambitny teatr zielonogórski porwał się na rzadko grywany dramat Szekspira. Chwalebna inicjatywa”. W „Tygodniku Zachodnim” z lutego 1959 r. znajdujemy taką wzmiankę: „Publiczność zielonogórska wypełniająca teatr do ostatniego miejsca, przyjęła bardzo gorąco premierę szekspirowskiej BURZY. Przedstawienie czyste i konsekwentne, inscenizacyjnie miało wiele bardzo efektownych momentów. Poza reżyserią Jerzego Zegalskiego i dekoracjami Jana Kosińskiego przyczyniły się niewątpliwie do sukcesu — kostiumy zaprojektowane przez Hannę Pfeffer. Świetny był strój pletwonogiego i olbrzymio-palczastego Kalibana, zdumiewające i groźne sylwetki zjaw — duchów w służbie Prospera. Fantastycznie wydłużone, dziwnie powyginane potwory przypominały wizję Hieronima Boscha i współczesnych surrealistów. Przesunięcie wielkiego monologu Prospera na koniec sztuki nadało całości płynne kontury marzeń sennych, splatających się z zawsze zmienną rzeczywistością. Warto zaznaczyć, że cały spektakl podzielony na dwie części trwał

tylko dwie godziny”. Natomiast „Przeгляд Kulturalny” (26. III. 69) tak pisał: „Kierownictwo Teatru Ziemi Lubuskiej, które rozumnie łączy popularność z ambicją artystyczną wystawiło — jako pierwszy spektakl szekspirowski w Zielonej Górze — „Burzę”. Jest to pierwsza realizacja po przerwie 12-letniej. Twórcami przedstawienia są: Jerzy Zegalski (inscenizacja i reżyseria), Jan Kosiński (scenografia), Hanna Pfeffer (kostiumy) i Jerzy Prochner (ilustracja muzyczna). Mimo, że ciężar roli Prospera okazał się za duży dla Tadeusza Mroczyka — spektakl jest interesujący. Wyróżnili się Rajmund Jakubowicz w roli Kalibana i St. Maria Masłowski, jako Ariel”.

W czasie, gdy na zielonogórskiej scenie gościła BURZA J. Zegalskiego, teatr nasz wchodził dopiero w orbitę poważniejszego zainteresowania ze strony prasy i sfer teatralnych kraju i stąd chyba niedostateczna ilość obszerniejszych recenzji, których spektakl z pewnością był warty. Przypomnieć należy, że jedno z przedstawień BURZY obejrzał w kwietniu 1959 roku ówczesny Przewodniczący Rady Państwa Aleksander Zawadzki. Ogółem dano 14 przedstawień dla 6.576 widzów.

W następnym sezonie, dokładnie 18 czerwca 1960 r. wprowadzono na scenę następny utwór Szekspira, tym razem komedię WIECZOR TRZECH KRÓLI w reżyserii Marii Straszewskiej, pod której adresem B. Bąk zawołał „Pani Mario, ranyboskie...” i, co tu ukrywać, bardzo krytycznie, choć może zbyt ostro ocenił ten spektakl. Na łamach „Odry” (14. sierpnia 1960 r. tak pisał m. in. Mniej więcej 2 miesiące przed premierą reżyser zielonogórskiego WIECZORU TRZECH KRÓLI zwierzył mi się w półprywatnej rozmowie: „Malwolio będzie amantem”. Przestraszyłem się trochę. Malwolio-amant to nie tylko wulgarnie socjologizowanie — to jakiś Ruy Blas dla ubogich lub wręcz Steficia Rudecka w pantalonach. Malwolio, którego oglądaliśmy na premierze, nie był wprawdzie amantem (w teatralnym tego słowa znaczeniu), choć pozostął młody. Nie był jednak postacią charakterystyczną. Zielonogórski Malwolio był po prostu nijaki.

Nicco dłużej zatrzymałem się przy tej sprawie nie tylko dlatego, że Malwolio to jedna z centralnych postaci komedii,

choć jej rola w rozwoju wątku fabularnego jest raczej niewielka, lecz przede wszystkim ze względu na to, że nijaki był cały spektakl. Nawiasowo dodam, że mam wiele podziwu dla odtwórcy tej roli, Zygmunta Nawrockiego, który mimo braku reżyzerskiej koncepcji starał się narysować postać konsekwentną, co w części mu się udało. (...)

Pierwszy akt nie ma zupełnie tempa. W znacznej mierze odpowiedzialność ponosi tu scenograf. Zmiany miejsca akcji sygnalizowano poprzez dość długo trwające rozwieszanie kotar z drewnianych deszczulek, których szczepek przypominał — jak określili to ktoś w kuluarach — taniec szkieletów na blaszanym dachu. Dodam, że w akcie II i III zrezygnowano z tego zabiegu. Do nieszczęśliwego rozwiązania dorzucić więc przyjdzie brak konsekwencji. Nic też nie znaczył podest-balkon, na który nie wiadomo po co drapali się aktorzy. (...)

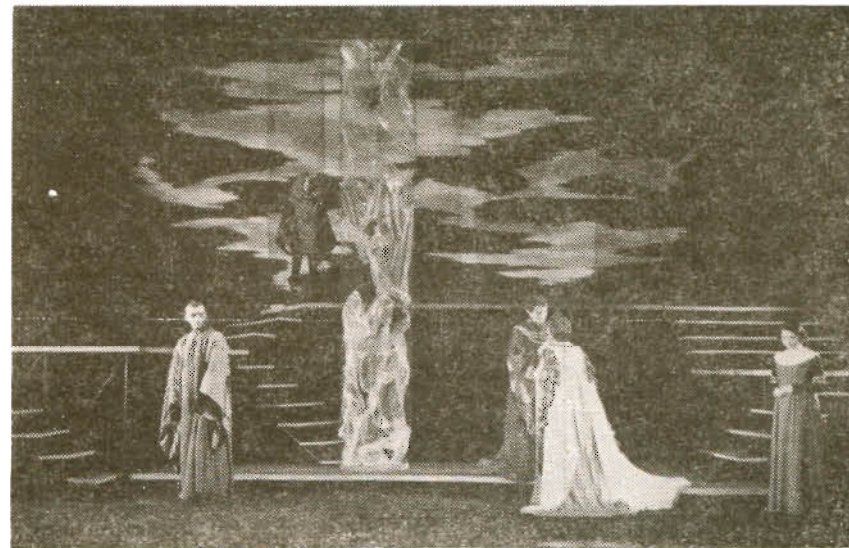
Na koniec jedna uwaga. Nie będzie chyba wielkiej przesady, jeśli powiem, że w tym niedobrym przedstawieniu najciekawszy był układ pojedynków, nieco

inny niż pięć identycznych niemal kopii, jakie miałem okazję oglądać poprzednio.

Tymczasem Irena Solińska w „Gazecie Zielonogórskiej” z 22. 6. 60 r. zauważyła, iż „W zielonogórskiej inscenizacji WIECZORU TRZECH KRÓLI humor wyraźnie góruje nad liryzmem i filozoficzną refleksją. Na pewno słusznie. W ogólnej zabawie łatwiej ujdą uwagi mankamenty wykonawcze.

(...) Pokazał pazurek Zdzisław Grudzień w roli Sir Andrzeja Chudogęby. Tekst i maskę poparł wewnętrzną „siłą komieczną”. Jego znakomite zrywy bojowe urozmaicone asortymentem nowoczesnych przekleństw z „rififi” włącznie, wejść zapewne do zbioru teatralnych anegdotek. Wybijającą się indywidualnością aktorską w omawianym spektaklu jest także Zygmunt Nawrocki, grający Malwolia”.

Odnotowujemy jeszcze fragment „Zapisków Teatralnych” w sierpniowym numerze „Nadodrza”: „Nasz Teatr nie poszedł po linii najmniejszego oporu, jak to zwykle bywa w sezonie ogórkowym. Sięgnął po Szekspira: oczywiście nie te-



„KRÓL RYSZARD II”

go „wielkiego”, kwawego, czy filozoficznego, lecz Szekspira pełnego witalności i humoru. (...) Inscenizacja nie należy do najbardziej twórczych. Dominuje humor i powszechna wesołość. Pod względem aktorskim spektakl nie jest jednolity. Właściwie tylko Malwola — Zygmunt Nawrocki i Sir Andrzej Chudogęba — Zdzisław Grudzień stworzyli prze myślane i stylowe sylwetki. Reszta wykonawców zawierzyła tekstowi i kostiumom”.

Spektakl obejrzało 10.375 widzów w 11 miejscowościach województwa.

Kolejną premierą szekspirowską był „Ryszard II” w inscenizacji Marka Okopińskiego (12. 5. 1962). Premiera ta w zdecydowany sposób zaważyła na artystycznej renomie, jaką w tym okresie zyskał sobie nasz teatr. Zajrzyjmy najpierw do „Gazety Zielonogórskiej” z 22 maja 62 r. gdzie Irena Kubička zajęła się najpierw przekładem: „Oglądając dramat Szekspira, wsłuchując się uważnie w to, co powiedział 400 lat temu o sprawach ludzi, o ich wznosach i upadkach, o prawdach życia i śmierci — dojdzie się nieuchronnie do wniosku, że cokolwiek po nim powiedziano ze sceny, nie jest niczym nowym. Wszystko już było i to właśnie u Szekspira. Na tym polega chyba genialność i nieśmiertelność jego dramatu. Poza oczywiście sprawdzalnymi walorami scenicznymi i pięknym wierszem. To ostatnie piękno może być dostępne nie tylko dla władających językiem Szekspira, jeśli znajdzie się ktoś, kto wiersz ten, wcale nie łatwy, potrafi przełożyć na język obcy.

Jerzy Łowiński uczynił to w wypadku „Ryszarda II” w stopniu zbliżonym chyba do doskonałości. Zachowując klasyczną formę jedenastozgłoskowca, przydał tłumaczeniu nowoczesne słowa. Być może zechcą tę metodę podważyć surowi szekspirolodzy, najsurowszy z nich dopatry się w niej nawet może czegoś w rodzaju świętokradztwa. Wydaje się jednak, że poza ogólnoludzką prawdą zawartą w tym dramacie Szekspira, język zastosowany przez tłumacza zaważył w jakimś stopniu na formie przedstawienia, zainspirował reżysera i scenografa do sięgnięcia po współczesne środki wyrazu. W tym, świadomym zresztą wyborze, dopatruję się najpoważniejszego waloru zielonogórskiego przedsta-

wienia. (...)

Zielonogórskie przedstawienie „Ryszarda II”, dramatu granego w Polsce po raz ostatni więcej niż przed półwiekiem, znaczy drogę ciekawych poszukiwań Teatru Ziemi Lubuskiej. Reżyseria Marka Okopińskiego nadała spektaklowi klasyczną czystość i wyrazistość obrazu z jednoczesnym uogólnieniem treści, daleko wychodzącej poza ramy określone przez samego Szekspira. Widz znajduje w sztuce sporo tematów do rozmyślań i chyba doskonale odczytuje zamiar reżysera zatarcia czasowych granic przeżyć ludzkich. „Ryszard II” na naszej scenie to tylko w formalnym zaszerogowaniu jedna z pozycji w kronikach historycznych Szekspira.

Janusz Warpechowski stworzył projekt dekoracji i kostiumów, nie trzymając się ściśle epoki, co pozostawało w związku z koncepcją reżysera. Wydaje się, że nawet niezbyt wrażliwe na malarzkie walory kompozycji dekoracji oko musiało odnieść sporo wrażeń. Na tle surowych w barwach, a ciekawych w pomysłach elementach dekoracji, dobrze odbijały kostiumy, bardzo starannie kolorystycznie skomponowane.

Widziałam dwóch wykonawców roli „Ryszarda II” i od razu deklaruję się za Zdzisławem Wardejmem. Przede wszystkim dlatego, że w koncepcji postaci był bliższy rycerskim założeniom o współczesności dramatu. Sama rola wielka, na pewno przerastająca możliwości tak młodych aktorów, jakimi są Wardejn i Iwaniec. Wardejn jednak udźwignął ją łatwiej i przeżył chyba głębiej. (...)

Józef Fryźlewicz od pierwszej sceny konsekwentnie budował postać Bolinbroke'a, staczającego się z pozycji „sprawiedliwego” na pozycję omamionego konarą. Zwracał uwagę Stefan Czyżewski w podwójnej roli Gaunta i Ogrodnika. Warto było posłuchać monologu Gaunta w scenie przedśmiertelnej.

Nie sposób wymienić wszystkich ról. W starannie przygotowanym przedstawieniu, o wyrównanym na ogół poziomie gry aktorskiej, nie było słabszych ról”...

W „Zapiskach Teatralnych” w czerwcowym numerze „Nadodrza” pisał AMI m. in. „...najpierw o premierze oczekiwanej w wielkim zainteresowaniu. No bo Szekspir, i do tego w nowym prze-

kładzie zielonogórzanina Jerzego Łowińskiego. Reżyser Marek Okopiński podjął się nie lada zadania przystępując do obsady sztuki wymagającej aż 24 aktorów. Zatem musiał grać kto żyw, niezależnie czy mu Szekspir leży, czy też odwrotnie. Tytułową rolę grają na przemian Aleksander Iwaniec i Jerzy Wardejn. Znam tylko pierwszego, który był o wiele młodszy w partiach filozoficzno-lirycznych niż w momentach potęgi i chwały. Nie zawiedli Józef Fryźlewicz jako książkę Bolinbroke oraz Stefan Czyżewski, zwłaszcza jako Gaunt. Pozostali z różnym szczęściem mówią wiersz, który mimo współczesności bynajmniej nie jest łatwy. Nie wszystkim udało się też trafić we wspólny mianownik stylu. Podkreślamy, iż scenografię Janusza Warpechowskiego naprawdę odkrywcza nie tylko plastycznie lecz i architektonicznie. Nagle nasza małeńka scenka okazała się wcale pojemna.” (...)

Autor SEG odnotował w „Panoramie Północy” (1. 7. 62) co następuje:

„Niedawno donosiliśmy o sukcesie, jaki odniósł Państwowy Teatr Ziemi Lubuskiej z Zielonej Góry na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych. „Kondukt” Drozdowskiego w interpretacji zielonogórskiego zespołu uznano za najlepszy spektakl polskiej sztuki współczesnej.

Obecnie miło nam donieść o następnym wyróżnieniu ambitnego teatru. Na III Wrocławskim Festiwalu Teatralnym główna nagroda Ministra Kultury i Sztuki została przyznana scenie lubuskiej za przedstawienie „Ryszarda II”. Sztuka Szekspira — nie grana w Polsce od blisko stu lat — należy do mniej popularnych kronik historycznych genialnego stratfordczyka. (...)

Teatr Ziemi Lubuskiej wystawił „Ryszarda II” w nowym przekładzie Jerzego Łowińskiego, specjalnie dokonanym na zamówienie teatru. Tłumacz, który dał się swego czasu poznać uroczymi przekładami sonetów Szekspira, nazwał „Ryszarda II” bardzo „dziwnym dramatem, dramatem człowieka, który staje się czło wiekiem, dopiero kiedy traci koronę — symbol władzy”.

Relacjonując przebieg Wrocławskiego Festiwalu Teatralnego red. Roman Szydłowski podkreślił w „Trybunie Ludu” (27. 5. 62): „Wreszcie dobór światowej klasyki był także nietuzinkowy. Tu wy-

biło się na pierwszy plan przedstawienie tak niezwykle rzadko grywanej sztuki Szekspira, jaką jest „Ryszard II”. Już no wy przykład Jerzego Łowińskiego był istotnym walorem spektaklu. Marek Okopiński stworzył wraz ze scenografem Januszem Warpechowskim piękne, przejrzyste, całkowicie czytelne dla współczesnego widza i w jakimś sensie aktualne widowisko, którego mimo takich czy innych braków aktorskich młodego zespołu, nie powstydziliby się żaden wielki teatr jednego z centralnych ośrodków w kraju. Tym większy zaszczyt przynosi to ambitne przedstawienie małej Zielonej Góry i jej śmiałej scenie.” (...)

Dwutygodnik „Teatr” (nr 13, 1-15 7. 62) zamieścił kilka fotosów z przedstawienia „Ryszarda II”, a następnie w numerze 16, w artykule pt. „Nasza mała stabilizacja”, znalazło się takie zdanie: „Niespodzianki należały do wyjątków. Takim wyjątkiem było na przykład zaskakujące przedstawienie „Króla Ryszarda II” Szekspira w teatrze zielonogórskim”.

Przy okazji przypominamy notkę, jaka ukazała się 16 maja 1962 r. w Zielonogórskich winogronkach”, stałej rubryce „Gazety Zielonogórskiej”. A oto ona: „Szekspir tego nie przewidział. Podczas premiery „Ryszarda II” tren królowej Winiarskiej zaczęli się o schody, wsku tek czego królowa nie mogła się ruszyć z miejsca, ani zachować godności. Lordowie — gentlemani zauważyli to, ale nie ruszyli się z miejsca, żeby wybaczyć monarchinię z kłopotu. Musiała sama schylić się i szarpać z dekoracją.

To wina Szekspira, który nie zaznaczył w tekście, jak w takim wypadku powinni zachować się lordowie. Ale czyż Szekspir mógł przewidzieć, że Janusz Warpechowski będzie scenografem? Szekspir był tylko poetą, a nie prorokiem”.

Dano 24 przedstawienia dla 7537 widzów.

Minęły znów dwa lata i na naszej scenie zagościli „DWAJ PANOWIE Z WERONY” w reż. Zbigniewa Maka (premiery 21. 2. 1964). Recenzent AMI napisał w kolejnych „Zapiskach Teatralnych” („Nadodrże”, marzec 1964 r.), że „Na przedstawienie DWOCH PANÓW Z WERONY czekaliśmy z dużą ciekawością chyba wszyscy. Szekspir jest przecież zawsze okazją do zetknięcia się z praw-

dziwym teatrem, teatrem sprawdzonym przez pokolenia nie tylko scenicznej tradycji. I chyba nie przesadzając, jeśli powiem, że przez niego właśnie warto i należy uczyć się teatru w ogóle. Zielonogórzanie do tej pory nie mieli wiele okazji do oglądania sztuk tego autora na tutejszej scenie, pamiętają chyba jednak kapitalną inscenizację BURZY sprzed kilku lat, następnie interesujący przygotowany „Wieczór trzech królów”, a ostatnio nagrodzonego przez Ministra Kultury i Sztuki „Ryszarda II”. Tak więc do naszych zielonogórskich spotkań z Szekspirem doszła jeszcze jedna nowa pozycja o tyle poza tym ciekawa, że na ogół dość rzadko grywana na polskich scenach. Nie będę wnikał w przyczyny, fakt pozostaje jednak faktem, że sięgnął po nią ostatnio nasz teatr, wzbogacając w ten sposób zasób teatralnych doświadczeń zielonogórskiego widza i to właśnie w roku szekspirowskiej rocznicy (...) „Dwaj panowie z Werony” wbrew pozorom prostoty i nieskomplikowania nie należą do sztuk łatwych. (...) Zielonogórskie przedstawienie reżyserował Zbigniew Mak, rozwiązując całość prze-



„DWAJ PANOWIE Z WERONY”

de wszystkim bardzo zgrabnie pod względem scenicznej budowy. Tę pięcioaktową komedię, w zasadzie wymagającą sceny obrotowej zamknięto w dwu odstępach. Jeśli jednak chodzi o zasadniczą część reżyserii, to mimo, że poszła ona po linii realistycznej z tendencją do umiarkowanej groteski, to jednak dała w sumie przedstawienie w stylu niejednolite. Nacisk na sceny buffo ze zbyt długimi chwilkami przerysowania, miał cechy flirtu z publicznością i braku wiary w jej teatralne wyrobienie. Również i aktorsko przedstawienie było niejednolite. Brało w nim udział 14 osób, nie licząc statystów. Jeśli chodzi o grę, to na pierwszym miejscu wymieniłbym Irenę Grzonkę w roli Julii. Nie wiem, czy to błąd czy zasługa, ale po prostu stanowiła aktorsko pozycję samą dla siebie. Dyskretna, umiarkowana gra, nie pozbawiona wewnętrznej napięcia, w miarę liryczna, zmuszała do zwrócenia na siebie uwagi przede wszystkim dużą kulturą. Może to nasunąć pytanie, czy rolę Julii tak właśnie należy w tej sztuce interpretować, ale jak sądzę nie tylko mnie propozycja pani Grzonki w pełni przekonała. Ewa Zytkiewicz wyglądała jak przystało na książeczkę córkę, ale to jednak zbyt mało, jak na rolę Sylwii. Alina Horanin, którą znamy z wielu udanych ról, tym razem jako służebnica Julii zbyt przeafektowana. Z panów zwrócili na siebie uwagę Jerzy Sliwa jako służący Proteja i Jerzy Głapa w roli Valentia. Rubaszność kreowanej przez pana Sliwę postaci chwilami może raziła łatwością stosowanych środków. Scenografię do sztuki przygotowała Wanda Kuczyńska. Prosta i syntetyczna a przede wszystkim funkcjonalna, a to w sztuce, gdzie zachodzi potrzeba ciągłych zmian dekoracji, jest najważniejsza”.

Na ponad 30 przedstawieniach było około 15 tys. osób.

Z okazji 400 rocznicy urodzin W. Szekspira odbył się 27 kwietnia 1964 roku w Zielonej Górze specjalny Koncert Muzyki i Słowa, firmowany wspólnie przez Teatr i Orkiestrę Symfoniczną przy współudziale ZPAP, ZLP i Lubuskiego Towarzystwa Muzycznego. Wykonawcami byli aktorzy: I Grzonka, J. Jankowska, B. Andrzejewski, S. Cynarski, Z. Grudzień i J. Jasiński, którzy wykonali kil-

ka sonetów w przekładzie J. Łowińskiego i fragmenty sztuk — „Romeo i Julia”, „Burza”, „Sen nocy letniej”, „Wieczór trzech królów” i „Wesołe kumoszki z Windsoru”. Natomiast Orkiestra Symfoniczna pod dyr. Zygmunta Hassy wykonała następujące utwory: Suitę baletową „Romeo i Julia”. S. Prokofiewa i uverturę „Romeo i Julia” P. Czajkowskiego, następnie Scherzo i Marsz weselny ze „Snu nocy letniej” F. Mendelssohna-Bartholdy’ego oraz uverturę „Wesołe kumoszki w Windsoru” O. Nicolai’a. Słowo wstępne wygłosił Janusz Koniusz, a całość ułożył i reżyserował Z. Giżejewski. Niestety, poza informacjami, nie ukała się o koncercie żadna recenzja.

Dnia 27 kwietnia 1966 r. miał wejść na scenę „Otello” w reżyserii Andrzeja Makarewicza i scenografii Marka Niteckiego. W przeddzień jednak, na publicznej próbie generalnej, Otello w finałowej scenie tak fachowo i realistycznie dźgnął mieczem Jagona, że ten jak najbardziej autentycznie osunął się i na ramionach straży (statystów) wycofał, zresztą zgodnie z akcją sztuki, za kulisy. Ukała się potem notatka w „Gazecie Zielonogórskiej” (27. 4. 64) nast. treści: „Dyrekcja Teatru im. L. Kruczkowskiego przeprasza wszystkich zaproszonych na premierę „Otella” 27 bm. godz. 19.00 i zaprasza na 11 maja. Przedstawienie odwołano z powodu choroby aktora. „Wreszcie kurtyna poszła w górę. Obsadę stanowili m. in. Jerzy Jasiński — Otello, Alicja Wolska i Alina Zydróż — Desdemona, Jerzy Złotnicki — Jago i Zdzisław Grudzień — Kasjo. Ogółem dano 14 przedstawień dla 4156 widzów. Recenzje na łamach „Nadodrza” i „Gazety Zielonogórskiej”, a także na fali zielonogórskiej Rozgłośni PR podkreślały widowskość, czy nawet „operatywność” inscenizacji, dosyć powściągliwie oceniając wykonawców. Z obu odtwórczyni Desde-



„OTELLO”

mony, A. Wolska zyskała ocenę pozytywniejszą.

Tak więc na przestrzeni 10 lat wystawiono w Zielonej Górze 6 premier szekspirowskich. Jako ciekawostkę można podać nast. dane statystyczne dot. udziału aktorów (od lat związanych z tut. teatrem) w tych premierach. I tak St. Cynarski grał w 3 utworach Szekspira, Z. Giżejewski — w 5, Z. Grudzień — w 4, i J. Michalciewicz — również w 4. W „Zeszytach Teatralnych”, wydawanych z okazji poszczególnych premier, znaleźć można przedruki i prace oryginalne m. in. nast. autorów: E. Csato, M. Morozowa, J. Krzyżanowskiego, J. Zegalskiego, R. Dybowskiego, P. Messiaen, St. Hel-sztyńskiego, B. Winnickiej, W. Bridges-Adamsa, L. D. Lerner i Z. Giżejewskiego.



T R E Ś Ć :

<b>Szekspir:</b>	
SONET . . . . .	1
<b>A. C. Bradley:</b>	
KROL LEAR . . . . .	2
<b>Henryk Zbierski</b>	
„OPRÓCZ WIN WŁASNYCH INNEGO PRAWDZIWEGO NIESZCZĘŚCIA NIE MA” . . . . .	7
<b>Zdzisław Giżejewski:</b>	
SZEKSPIR NA NASZEJ SCENIE . . . . .	13

Z-ca dyrektora  
**JAN GAJEWSKI**

Z-ca dyrektora d/s finansowych  
**KAZIMIERZ KASZKUR**

Kierownik techniczny  
**TADEUSZ ROGOWSKI**

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK,  
MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, TAPI-  
CERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ  
EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGO-  
WSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — STANISŁAW ŁUCZAK, REKWIZY-  
TOR — EDWARD TULISZKA, GŁÓWNY ELEKTRYK — WŁADYSŁAW  
LISOWSKI

Brygadier sceny  
**Marian Pakuła**

Światło  
**Franciszek Tomczak**

Garderobiana  
**Daniela Kozłowska**

Rekwizytor  
**Edward Tuliszka**

Kierownik Organizacji Widowni  
**Andrzej Lorenz**

---

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE  
ZESZYT TEATRALNY: Redakcja JERZY ZIOMEK, STEFAN WACHNOWSKI. Projekt  
okładki: BARBARA WOLNIEWICZ. Zdjęcia i reprodukcje: CZESŁAW LUNIEWICZ

WILIAM SZEKSPIR

# KRÓL LEAR

(KING LEAR)

Tragedia w 5 aktach

Przełożył: JÓZEF PASZKOWSKI

## OSOBY

Lear, król Brytanii  
Król Francuski  
Książę Kornwalii  
Książę Albany  
Książę Burgundzki  
Hrabia Kent  
Hrabia Gloucester  
Edgar, syn Glouceстера  
Edmund  
Goneryla  
Regena  
Kordelia  
Błażen  
Oswald, marszałek dworu Goneryli  
Dworzanin  
Rycerz  
Rotmistrz  
Herold  
Doktor  
Sługa

córki Leara

Stanisław Cynarski  
Alojzy Makowiecki  
Waldemar Kwasieboriski  
Leszek Sadzikowski  
Kazimierz Miranowicz  
Cyryl Przybył  
Ryszard Zieliński  
Hilary Kurpanik  
Ryszard Jaśniewicz  
Daniela Zybalanka  
Danuta Ambroż  
Janina Jankowska  
~~Janina Jankowska~~ Jerzy Głopa  
Zdzisław Giżejowski  
Roman Garbowski  
Jausz Nowak  
Kazimierz Miranowicz  
Roman Garbowski  
Tadeusz Bartkowiak  
Józef Michalewicz

Reżyseria

**JERZY HOFFMANN**

Scenografia

**WŁADYSŁAW WIGURA**

Opracowanie muzyczne

**ZENON ANDRZEJEWSKI**

Pieśni Błażna

**RYSZARD GARDO**

PREMIERA 17 stycznia 1970 r.