



LISTY
TEATRU POLSKIEGO

57

WARSZAWA

SEZON 1961–1962



TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon 1961-1962

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W sobotę, dn. 17 marca 1962 r o godz. 19.30

Premiera

WILIAM SZEKSPIR

KRÓL LEAR

Przełożyła Zofia Siwicka

Lear, król Brytanii	Jan Kreczmar
Król Francji	Stanisław Jaśkiewicz
Księżę Burgundii	Zdzisław Szymborski
Księżę Kornwalii mąż Regan	August Kowalczyk
Księżę Albanii, mąż Goneril	Józef Kaliński
Hrabia Kent	Henryk Bąk
Hrabia Gloster	Leon Pietraszkiewicz
Edgar, syn Glostera	Stanisław Jasiukiewicz
Edmund, nieprawny syn Glostera	Wienęczyśław Głiński
Kuran, dworzanin	Ludwik Sapiński
Oswald, dworzanin ze świąty Goneril	Jan Kobuszewski
Starzec, dzierżawca ziem Glostera	Józef Maliszewski
Lekarz	Szczepan Baczyński
Błazen	Bronisław Pawlik
Oficer przyboczny Edmunda	Z. Bończa-Tomaszewski
Szlachcic ze świąty Leara	Tadeusz Jastrzębowski
Herold	Edward Kowalczyk
Dworzanin	Wiktor Nanowski
Sługa pierwszy	Marian Łącz
Sługa drugi	Jerzy Turek
Postaniec	Adam Sirko
Goneril	Renata Kossobudzka
Regan	Alicja Raciszówna
Kordelia	Alicja Sędzińska

Scenografia: Krystyna Zachwałowicz

Muzyka: Kazimierz Serocki

Reżyseria: Zygmunt Hübner

Jedna przerwa 15 minutowa

„Król Lear” grany był w Teatrze Polskim w sezonie 1935/36 38 razy.

- 5.11 Scena Kameralna. Wieczór Klubu Miłośników teatru, CPARA i Teatru Polskiego: „Reflektory na scenę” – *Jaracz i teatr Ateneum*. Prelekcje: W. Natanson, K. Beylin, H. Szleński. Recytacje A. Raciszówna, H. Bętk.
- 8.11 Spotkanie Teatru Polskiego z zalogą Huty Warszawa. Program części artystycznej poświęcony Warszawie; m. in. *Bandurka z Kramu z piosenkami* L. Schillera, fragment sztuki F. Faleńskiego *Na drabinie*, scena z adaptacji *Lalki* B. Prusa, wiersze i piosenki. W koncercie i rozmowie z pracownikami Huty udział wzięli: S. W. Balicki, A. Krasicki, Sz. Baczyński, Cz. Bogdański, K. Dejunowicz, W. Gliński, Z. Komarowska, T. Kondrat, A. Kowalczyk, R. Kubiak, Z. Listkiewicz, M. Łącz, R. Piekarski, Z. Rzuchowski.
- 11.11 Artykuł S. W. Balickiego w „Nowej Kulturze” (nr 6) poświęcony sztuce aktorskiej Wojciecha Brydzińskiego z okazji jego 85-lecia urodzin.
- 12.11 Około 800 pracowników Polskich Zakładów Optycznych przybyło do Teatru Polskiego na spotkanie z kierownictwem, zespołem artystycznym i technicznym. Wieczór poświęcony był pięknu mowy polskiej i kulturze słowa. Zespół techniczny pokazał urządzenia Teatru i montaż dekoracji do *Wesela*, którego fragment odegrano. W spotkaniu wzięli udział i odpowiadali na liczne pytania widowni: S. W. Balicki, A. Krasicki, O. Axer, Sz. Baczyński, M. Ciesielska, M. Dmochowski, E. Herman, Z. Hübner, M. Homerska, Z. Komarowska, A. Kowalczyk, J. Kreczmarowa, R. Kubiak, B. Pietkiewicz, L. Pietraszkiewicz, M. Wyrzykowski, M. Wyszogrodzka, M. Żabczyńska, Z. Życzkowska oraz kierownicy wszystkich działów technicznych. Fragmenty spotkania zostały sfilmowane przez Kronikę Filmową i ukazały się na ekranach w kronice 8/b.
- 17.11 Prapremiera utworu dramatycznego J. Zawieyskiego *Laj znaczy jaśmin* na Scenie Kameralnej w reżyserii Olgi Koszutskiej, scenografii J. A. Krassowskiego z muzyką S. Kisielewskiego.
- 19.11 Scena Kameralna. Wieczór Klubu Miłośników Teatru, CPARA i Teatru Polskiego: „Reflektory na scenę” – *Geografia teatralna dwudziestolecia*. Prelekcje H. Szleńskiego, S. W. Balickiego, W. Hańczy, W. Krasnowieckiego, M. Wyrzykowskiego. Recytacje: J. Marso (Teatr im. S. Żeromskiego, Kielce), St. Zaczek (Teatr Narodowy).
- 22.11 Występ aktorów w Warszawskich Zakładach Spirytusowych z montażem poetyckim poświęconym XX rocznicy powstania PPR. Udział wzięli: Cz. Bogdański, J. Czaplinska, A. Kowalczyk (autor i reżyser montażu), Z. Listkiewicz, W. Nanowski, B. Pietkiewicz, R. Piekarski.
- 23.11 Dyskusyjny Klub Młodzieży Szkół Średnich Mokotowa – A. Raciszówna i A. Kowalczyk na spotkaniu z młodzieżą dyskutowali o sprawach teatralno-społecznych oraz recytowali sceny Racheli i Poety z *Wesela*.
- 28.11 W Klubie Oficerskim Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego spotkanie z W. Hańczy, reżyserem *Mariany Pinedy* F. G. Lorki.

Na okładce

Szekspir
Fragment planonu w sali teatralnej Pomarańczarni malowany
przez J. B. Pierscha

Król Lear Williama Szekspira w przekładzie Zofii Siwickiej wystawiony został w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Zygmunta Hübnera, scenografii Krystyny Zachwatowicz i z muzyką Kazimierza Serockiego.

Obsada: Król Lear — Władysław Hańcza i Jan Kreczmar, Król Francji — Stanisław Jaśkiewicz, Książę Burgundii — Zdzisław Szymborski, Książę Kornwalii — August Kowalczyk, Książę Albanii — Józef Kalita, Hrabia Kent — Henryk Bąk i Jerzy Pichelski, Hrabia Gloster — Leon Pietraszkiewicz, Edgar — Stanisław Jasiukiewicz, Edmund — Wienczysław Gliński, Kuran — Ludwik Sapin-ski, Oswald — Jan Kobuszewski, Starzec — Józef Maliszewski, Lekarz — Szczepan Baczyński, Blazen — Bronisław Pawlik, Oficer — Zygmunt Bończa-Tomaszewski, Szlachcic — Tadeusz Jastrzębowski, Dworzanin — Wiktor Nanowski, Herold — Edward Kowalczyk, Siuga pierwszy — Marian Łącz, Siuga drugi — Jerzy Turek, Posłaniec — Adam Sirko, Goneril — Renata Kossobudzka, Regan — Alicja Raciszówna i Kordelia — Alicja Sędzińska

LISTY TEATRU POLSKIEGO

zeszyt pięćdziesiąty siódmy
wydany z okazji premiery tragedii

WILIAMA SZEKSPIRA

«KRÓL LEAR»

dn. 17 marca 1962 roku

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Theatralski:

(„Monitor”, 1766 r.)

THEATRUM JEST THEATRUM, A AKTOROWIE SĄ AKTORAMI TYLKO

Pozwolisz W. M. Pan sprzeciwić się nieco swojemu zdaniu i rozumem, że śmiałość roztropną zuchwałością nie nazwiesz, gdy to, co przełożyć mu umyśliłem, wspieram nie tylko świadectwem, ale i słowy angielskiego autora Johnsona, który w przedmowie ksiąg Shakeaspeara [!] tak swoją myśl w tej mierze obwieścił.

Ustawa zachowania jedności czasu i miejsca pochodzi z mniemanej potrzeby, ażeby akcja dramatyczna znalazła u słuchaczy wiare.

Krytycy mają za rzecz niepodobną, ażeby akcja, potrzebująca miesięcy albo lat kilka, mogła się zdać odprawować w przeciągu godzin albo ażeby słuchacz mógł mniemać, iż w ten czas, kiedy on siedzi przy theatrum, posłowie przyjeżdżają i odjeżdżają, wojsko się ściąga i fortece dobywa, wygnaniec się błąka na swym wygnaniu i z niego do ojczyzny powraca się. Takowa, jako oni mówią, jawna nieprawda przeszkadza rozumowi do wierzenia. Szczupłe czasu granice (mówią dalej) wyciągają szczupłości miejsca. Słuchacz, który akt pierwszy widział w Aleksandrii, nie może mniemać, iż się podczas drugiego znajduje w Rzymie, wie albowiem, iż on miejsca swego nie odmienił. To jest zdanie krytyków, na które przy powadze Shakeaspeara [!] odpowiada się im, iż mają fundament niepojęty i przeciwny rozumowi. Nie jest to prawda, ażeby reprezentacja dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcję rzeczywistą. Zarzut, fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandrii, a drugiej w Rzymie, rozumie, że słuchacz po odsłonięciu theatrum jest w Aleksandrii i że, idąc do komedialni, odprawił drogę do Egiptu a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Kto by miał tę fałszywą imaginację, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeżeli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu Actium. Jeżeli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem, jeżeli salę oświeconą może mieć za rów-

Historycy literatury i badacze dzieł teatrów nie zdołali dotąd wiarygodnie udokumentować, kto ukrył się pod pseudonimem „Theatralski”. Przypisywano ten artykuł, częściowo tłumaczony z pracy angielskiego szekspirologa S. Johnsona, raz generałowi Adamowi ks. Czartoryskiemu, drugi raz Ignacemu Krasickiemu, to znów królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu.

ninę farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba, żeby był w nie jakimś zapomnieniu siebie samego, nie podlegającym rozumowi i prawdzie; nie ma przyczyny, dla której by rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut, albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumieją, że theatrum jest theatrum a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią.

Ta akcja, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach.

Cóż tedy w tym za przestępstwo być może rozumieć, że to miejsce, które jest theatrum, raz reprezentuje Ateny, a drugi raz Lacedemon. Jako miejsce, tak i czas myśli ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa; jeżeli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w pierwszym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bitynii lub Kapadocji.

My to znamy, że nie masz ani wojny, ani przygotowania, że nie jesteśmy w Rzymie ani w Poncie, że ci, na których patrzymy, nie są ani Mitrydates ani Lucullus.

Autograf Szekspira



Szekspir

Miedzioryt M. Drochouta z r. 1623, znajdujący się w londyńskiej Galerii Narodowej

Natura rzadko wielkich ludzi wydaje, właśnie jak gdyby tworzenie onych wieków potrzebowało. Po zupełnym upadku nauk, kiedy sztuka Sofoklesa i Plauta w zapomnieniu ginęły, kiedy Włochy z dziecinnej arlekinady, Francja z tajemniczych widowisk* dopiero się oswobodzić zaczynały, zjawił się w Anglii Shakespeare, geniusz, którego Europa lat dwa tysiące czekała.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

* misteriów

Maurycy Mochnacki:

SZEKSPIR

Na zawsze pozostanie on patriarchą każdego teatru. Zarówno wpływa na pisarzy dramatycznych, jak i na publiczność. Tamtych myśl upładnia; w tej wznieca szlachetne umiłowanie sztuki. Nigdy tego dostatecznie wypowiedzieć nie można, póki na scenie tutejszej dzieła angielskiego poety nie będą tak wystawiane, żeby publiczność polska większe znalazła upodobanie w tragedii, niżeli w innych widowiskach, — póty wszelka usilność podniesienia teatru będzie daremna. Nie opera, nie to, co zmysłom pochlebia, co bawi oko i słuch pieści, ale tragedia powinna być podstawą sceny.

Cóż jest miarą estetycznego wykształcenia publiczności?

Kiedy uczęszcza do teatru dla wielkiego zajęcia psychologicznego, dla wielkich i świetnych efektów dramatycznych, nad wszelkie uciechy przedkładając wzruszenia serca i duszy. Taki gust zaszcześcić, rozszerzyć, utrwalić, otóż główne zadanie instytucji teatralnej.

(Fragment z artykułu w „Kuryerze Polskim, nr 206 z dn. 6 lipca 1830 r.)

Juliusz Słowacki:

KORDIAN CZYTA «KRÓLA LEARA»

Dover. Kordian siedzi na białej kredowej skale nad morzem, czyta Szekspira — wyjątek z tragedii pod tytułem: „Król Lear”

KORDIAN

czyta

„Chodź! oto szczyt, stój cicho... Zakreści się w głowie,
Gdy rzucisz wzrok w przepaści ubiegłe spod nogi...
Wrony przelatujące w otchłani półowie,
Mało większe od żuków... a tam — na pół drogi
6 Czepia się ktoś... chwast zbiera... z ciężkiej żyje pracy!...

Stąd go nie większym widać od człowieka głowy.
A owi, co się snują po brzegu, rybacy
Wydają się jak mrówki... Okręt trójmasztowy,
Spoczywający w porcie, widać stąd, bez żagli,
Łupinę tylko, mniejszą od węzła kotwicy...
A szum zhukanej fali, którą wicher nagli
I pokłada na brzegów skalistej granicy,
War piany i kamieni, równy głośnie burzy,
Ucha tu nie dochodzi... O! nie patrzę dłużej,
Bo myśl skręcona głową w otchłań mię zanurzy...”

przestaje czytać

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

odchodzi

Próżno myśl geniuszu świat cały pozłaca,
Na każdym szczeblu życia rzeczywistość czeka.
Prawdziwie jam podobny do tego człowieka,
Co zbiera chwast po skałach życia. — Ciężka praca!...

odchodzi

(Scena z II aktu *Kordiana*. — Tytuł pochodzi od nas.)

Z DZIENNIKÓW

(ROK 1887)

Warszawa, 28.IV (czwartek)

Szekspira czytam — wielkimi nędzami osładzam nędzę moją.

[...]

Lekcje o mózgu (cudowne rzeczy!) przeplatam sobie nocami z Szekspirem. *Król Lear!* Cudowna, niewysłowiona legenda. Jedną z największych zdobyczy moich w tym roku jest to, że zrozumiałem Szekspira. Straszliwa głębia geniuszu! Nie mówi, co cierpi, ale to jak on cierpi, czego doznaje — widzisz jak na dłoni. Z *Leara* wieje duch poezji, jakiej tylko u Homera i u Sofoklesa się napiłem. Achilles nad morzem*, Edyp wołający: „Cokolwiek się zdarzy, niech uderza we mnie”* — mogą się zrównać [z] tymi słowami Leara :

...Idźmy do więzienia,
Będziem tam sobie śpiewali we dwoje
Jak ptaki w klatce. Gdy mię ty poprosisz
O udzielenie ci błogosławieństwa,
Ja klnę wtedy i prosić cię będę
O przebaczenie. Tak sobie żyć będziem,
Modlić się, śpiewać, pleść stare powieści,
Śmiać się do złotych motyli i słuchać,
Jak prostaczkowie opowiadać będą,
Co się u dworu dzieje: kto wygrywa,
Kto traci, kto jest w łasce, kto w niełasce,
Będziem też i my gawędzić z nimi
I w pogadance tej przybierać minę
Tak tajemniczą, jak żebyśmy byli
Powiernikami bogów. Tym sposobem
Odosobnieni za murem i kratą
Przetrwamy dole i niedole wielkich,
Które się ciągle zmieniają jak przyływ
I odpływ morza.

Lear, akt V, sc. 3.*

* *Iliada*, pieśń I, w. 346 i nast.
* W *Dzienniku* Żeromskiego cytaty w oryginale greckim; przekładu tego zdania dokonał później sam Żeromski, umieszczając je jako tytuł jednego z *Opowiadań*. (Przyp. Red.)
* Przekład J. Paszkowskiego; słowa Leara do Kordelii.

Szaleje straszliwa burza wiosenna. Biją pioruny, huczy nieustanny niemal grzmot. Wiosenna burza — burza młodości! Otworzyłem okno, by widzieć wszystkie pioruny. Doznaje się zwierzęcej radości wpatrując się, wsiuchując, wcielając w tę namiętną ekstazę natury. Gdy loskot gromów dosięga swego apogeum, [gdy] „anioły burzy, na kształt olbrzymich słońc, uciekają w niebo, drzewi chmur zatraskując piorunem”* — pragnie się większego jeszcze szaleństwa wichrów. Rozumiem teraz wrzask Leara:

Dmijcie wichrzyska, aż wam miechy pękną!
Dmijcie, wściekajcie się! Plujcie powodzią
Wy, katarakty, i wy, uragany,
Aż zatopicie wieże po szczyt kopuł!
Wy, siarką teńną, jak myśl chęży błyski,
Zwiastuny dęby druzgocących bełtów,
Osmalcie biały mój wios! a ty, gromie
Wszystkoniszczący, spłaszcz twarde krąg świata,
Zgnieć wszelkie kształty przyrodzenia, zniwecz
Wszelkie zarody niewdzięcznej ludzkości!
...
Grzmijcie, pioruny! lej, dżdzu! pryskaj, ogniu!
Deszcz, wiatr, grom, ogień, to nie moje córki...

Lear, akt III, sc. 2.

11 maja (środa)

Kiedy czytam Szekspira, Taine'a i *Studia* Brandesa*, kiedy zajdę w ten mój, prawdziwie mój i jedynie mój świat — to z rozpaczą, z zazdrością, z płaczem, z jękiem, z nieutuloną goryczą wołam: czemuż ja nie urodziłem się artystą?!

Najniezszczęśliwszą jestem istotą. Każdy z ludzi może odnaleźć sobie *modus vivendi*, który go, jeśli nie zadowolony, to postawi na gruncie jakimś. Ja wiecznie wyciągać będę ręce do sztuki, wiecznie szaleć nieutulonym jego pożądaniem, wiecznie tak natrętnie tęsknić za nim — i marnieć, ginąć, próchnieć i niemieć...

[...]

Czemuż się nie urodziłem artystą? Znam was, rozumie, pojmuję wasze myśli, wiem nawet, czemu stwarzacie wasze dzieła, a sam... Sam — bijąc się w to głupie czoło, skarżę się, żem... chybiony!

* Sparyfrazowany cytat z *Pana Tadeusza*.
* Żeromski, studiujący w ciężkich warunkach weterynaryj, czytał w tym okresie *Historię literatury angielskiej* H. Taine'a oraz rozprawy J. Brandesa *O poezji polskiej w XIX stuleciu* i literaturze rosyjskiej. (Przyp. Red.)

*

Zaszedłem w granice smutku bezbrzeżnego. Smutek taki jest filozofią każdej istoty. Jest to może refleksja istoty ginącej. Konający powolnie robak może ją także odczuwać. Odczuwa ją może i drzewo, kiedy naprzóżno porusza liśćmi, by jeść, kiedy schnie zwolna i nie może porwać się, wyrwać korzeni i dumnie skonać!

*

Ratujcie mnie, duchy i siły młodości, ratujcie mię, ideały i potęgę, bo gorycz życia przesyca mię i dławi. Nie chcę tego ciągłego poszeptu: czyż warto tak żyć?

13.V. (piątek)

Przerzucając zeszyty dzieł Szekspira* natrafia się na te o zabijającej głębi genialności ustępy, których nie podobna ominąć milczeniem.

EDGAR

...O, jakże to strasznie,
Jak to odurza patrzeć w taką głębię!
Wrony i kawki, krążące w pośrodku,
Ledwie wydają się wielkości chrząszczów.
W połowie chylu wisi jakiś człowiek,
Zbierając morski kopr — okropna czynność!
Zda mi się, że się wydaje nie większym
Jak jego głowa. Rybacy, chodzący
Owdzie wzdłuż brzegów, rzekibyś, że to myszy;
A ów ogromny statek na kotwicy
Wygląda jak czótenko. Głuchy odgłos
Wałów, bijących o nadbrzeżne żwiry
Tu dojść nie może. Nie będę już patrzył,
Bo mi się w mózgu zawraca i mógłbym
Stoczyć się w przepaść.

Lear, akt IV, sc. 6.

Nic tu na pozór nie ma pięknego — a upaja cię coś, czujesz niemal przerażenie, widzisz tę głębię. Homer w paru miejscach *Iliady* opowiadał w ten sposób o morzu. Zola nie potrafi nigdy tak szczegółowo opisać kawałka mięsa, geometria nie określa tak namacalnie wysokości, jak to uczynił w przytoczonym urywku Szekspir — jedynie mocą porównań. Powiedziawszy „50 sążni” — wiaściwie nie daje się słuchaczowi żadnego pojęcia odległości. Powiedziawszy: „głuchy odgłos wałów, bijących o nadbrzeżne żwiry, tu dojść nie może...” — daje mu się pojęcie

* Pod redakcją J. I. Kraszewskiego wychodziły w latach 1875—77 w Warszawie *Dzieła dramatyczne Szekspira* w zeszytach: były ilustrowane 545 drzeworytami H. C. Selousa. (Przyp. Red.)

zupełne. A cóż mówić o tej dziwnej i niepojętej tajemnicy, jaka się w tych słowach zamyka? Być zupełnie samemu i czytać ten urywek — a mogłoby się wydać, że się słyszy szum tego morza!... To jest piorun poezji, który spać nie daje.

14.V. (sobota)

Rano zjadłem kawałek suchego chleba i byłem o nim do wieczora. Wstaję późno, aby jak najkrótszym dzień uczynić. Wytrwały jestem, bądź co bądź. Nauczyłem się śmiać tym śmiechem, w którym nie ma ani iskry wesołości, który jest milion razy smutniejszy od łez. Ostatecznie głód znieść można i ani bym wspomniał o nim, gdyby nie to, że wiąże się z nim samotność okropna, zabójcza.

*

Czuję i rozumiem to doskonale, że wyrabiam sobie obecnie zasady na całe życie. Połapać tych oderwanych nici, jakie mi się snują po głowie, nie umiem dziś. Ale wiem, że w czym się teraz utwierdzę, to zostanie ze mną na zawsze.

*

Nie zdajemy sobie sprawy, jakim przerażającym nie-
szczęściem jest dla nas samotność. Samotność naszych
uczuc i naszych myśli. Myśli najgłębszych i pragnień
najbardziej ukrytych. Takiej samotności może nas po-
zbawić tylko kobieta. Imię jej — matka.

(Stefan Żeromski *Dzienniki*, t. II, Czytelnik, War-
szawa 1954.)

Z NOTATNIKA REŻYSERA

Jeśli jako klucz do utworu przyjmie się słowa Leara: „Mam lat osiemdziesiąt z górą” — cała inscenizacja będzie ciągiem żalonych nieporozumień. Poczynając od obsady.

*

Szekspirolodzy zgodnie twierdzą, że *Król Lear* jest jedną z największych, jeśli nie największą tragedią Szekspira. A jednocześnie często powtarza się zdanie (np. Bradley), że jest to utwór niesceniczny. Za niesceniczne uważano też *Dziady* i *Różę*. Widocznie wciąż pokutuje mniemanie, że wielka literatura jest *eo ipso* za wielka dla teatru, którego przeznaczeniem, „zarówno dawniej, jak dziś” — wystawiać utwory drugorzędne.

*

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

*

„Shakespeare Survey”. A jednak zastanawiające, jak często wystawia się *Leara*, a jak mało przedstawień uwieńczonych powodzeniem. W konwencji romantycznej *Król Lear* był utworem jasnym i efektownym. Wielka rola dostojnego starca z długą brodą, który pod wpływem nieszczęść ulega szaleństwu. Szaleje też przyroda. Cóż za możliwości! Ale już Boy i Korzeniewski recenzując inscenizację Schillerowską czuli rozdźwięk pomiędzy takim widzeniem tragedii a wrażliwością odbiorcy. „Publiczność polska wyszastała się już po trosze z współczucia tak rozrzutnie udzielanego byle komu.” (Korzeniewski). A od tej pory minęło blisko trzydzieści lat i to nasyconych tragizmem. W czym tkwi wielka szansa tego utworu dziś?

*

Sprawa przekładu. Doskonałość Paszkowskiego stała się mitem. Nikt go nie sprawdza. W wydaniu PIW Paszkowski jest już utagodzony — Lear nie mówi o martwej Kordeii: „ani zipnie”, choć zostały jeszcze takie zwroty: „Nie ma przeciwnieństw antypatyczniejszych”, „wszechprzemiana w nicłość”. Co gorsza, Paszkowski wprowadza

do przekładu własne interpretacje, które wykrywa dopiero konfrontacja z oryginałem. Kent w scenie ostatniej „Pęknij serce moje” — u Szekspira: „pęknij, o serce” — chodzi bowiem o serce Leara, nie Kenta. Wielosłowie Paszkowskiego: monolog Edgara (akt II. sc. 3) — Szekspir 21 wierszy, Siwicka — 22, Paszkowski — 26. Aby osiągnąć ten sam czas spektaklu należałoby usunąć znacznie więcej tekstu. Kiepski interes — kastrować autora, aby ocalić tłumacza.

*

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.

*

Błazen znika w połowie utworu, aby więcej się nie pojawić. Różne motywacje: Szekspir wolał w porę pozbyć się ze sceny aktora-komika, który swoim błaznowaniem wymykającym się spod wszelkiej kontroli mógł zniweczyć poważny nastrój scen ostatnich; ostatnie słowa Błazna: „A ja pójdę spać w południe” — rozumiane jako przenośnia. a ja umrę w kwiecie wieku. Stąd wniosek, że Błazen umiera powiększając i tak już niemalą w *Królu Learze* liczbę trupów. A słuszność ma chyba Kott. „Błazen już nie jest potrzebny. Król Lear przeszedł szkołę błazeńskiej filozofii.” W scenie spotkania z ślepym Gloucerem Lear ma już Błazna w sobie.

*

Inspiracja plastyczna — Hieronim Bosch. Podobny obraz świata daje nam Szekspir w *Królu Learze*: zarazem groteskowy i przerażający.

*

Inszenizacja burzy — sprawa pozornie prosta staje się dziś jednym z najpoważniejszych problemów, jakie trzeba rozwiązać. Łatwo tu zagubić styl, który chciałoby się nadać przedstawieniu. Najsluszniej będzie chyba wypróbować różne możliwości już na scenie, w konfrontacji z gotową dekoracją i grą aktorów.

*

Szaleństwo Leara. Powstały na ten temat rozprawy pisane z punktu widzenia medycznego. Wszystko się zgadza. Lekarz stosuje kurację według najnowszych metod: sen, relax. Tyko, co mówi ten zwariowany Lear?

„Czyś widział, żeby wiejski pies szczekał na żebraka? Czy biedaczysko uciekał przed kundlem? Oto ujrzałeś wizerunek władzy: i psa słuchają, kiedy na urzędzie.” To nie są słowa szaleńca. Chyba że szaleństwem jest odwaga wypowiedziania takich myśli.

*

Porozumieć się z kompozytorem. To najważniejsze. Pracę scenografa i aktorów poznaje się *in statu nascendi*. Muzykę — tylko rezultat, w czasie nagrania, kiedy jest już za późno na zmiany i dyskusję. A ma ona w tym przedstawieniu pełnić własną funkcję, nawet tam, gdzie pozornie ma tylko znaczenie „użytkowe”. Powinno jej być niewiele — inaczej widz przestanie ją słyszeć, a chodzi właśnie o to, aby każde wejście muzyczne zostało zauważone. Kiedy Biazen jest na scenie — „komentarzem muzycznym” są jego piosenki, kiedy Biazna nie ma — muzyka gra jego rolę. Ujawnia błażeńskie dno tragicznych wydarzeń.

*

W średniowiecznym moralitecie kręciło się kolo Fortuny z napisem: *Regnabo — Regno — Regnavi — Sum sine Regno*. W tych słowach zawiera się najwięźlejszy 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 Szekspira piszącego *Króla Leara* główną tragiczną prawdą o życiu było jego kapryśne okrucieństwo.” (Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*).

*

Feliks Krassowski stworzył kiedyś koncepcję „sceny narastającej”. *Król Lear* wymaga, przeciwnie — „sceny redukującej”.

*

Dyskusja z aktorami: czy *Król Lear* jest utworem pesymistycznym.

*

Zbieżność „akcji Leara” i „akcji Glostera”. Ojciec, oszukany przez złe dziecko, krzywdzi dobre. Za tę ślepotę zostaje ukarany — musi poznać całą prawdę o sobie i o świecie. Niemal paszkwil na starych, którzy przeszli przez życie nic o nim nie wiedząc. Szekspir renesansowym przedstawicielem *beat generation**, obciążającej ojców winą za klęski współczesnego świata! Ale



Szekspir

Portret Drochouta z r. 1616, znajdujący się w domu Szekspira w Strąfordzie nad Avonem

po przejściu wszystkich stopni wtajemniczenia obaj ojcowie w *Królu Learze* otrzymują przebaczenie z rąk skrzywdzonych dzieci. Ta paralelność dwóch akcji posunięta jest w *Learze* bardzo daleko. Funkcję Błazna wobec Leara, wobec Glostera spełnia Edgar. Nawet wnioski, do których dochodzą Lear i Gloster, są analogiczne, słowa Leara.

„Weźże lekarstwo, bogaczu, sam poczuj
I doznaj tego, co czują nędzarze,
Byś mógł im strząsnąć swój nadmiar i niebo
Ukazał nieco bardziej sprawiedliwe”

(Akt III, sc. 4)

— znajdują swój odpowiednik u Glostera w scenie drugiej aktu czwartego. Ale wiara w sprawiedliwość wynikającą z równego podziału dóbr i niedostatku nie jest jeszcze — jak wiadomo — ostatnim stopniem wtajemniczenia.

Lear z brodą czy bez brody? Ze znanych mi przykładów tylko Michoels w Związku Radzieckim grał bez brody. Motywował to dwojako: przede wszystkim uważał, że Lear w trakcie sztuki młodnieje, po drugie klejona broda ograniczając mimikę aktora zmusza go do szukania innych środków wyrazu: wywracania oczami i nasilania głosu. Zarówno Hańcza, jak Kreczmar chcą grać bez brody. To i dobrze. Od tradycyjnego obrazu Leara broda jest nieodłączna — jej brak powinien zastanowić. Służy jako wizytówka.

Muzyka bitwy. Trzeba odejść od trąb i szczeków broni. Bitwa to krzyk mordowanych.

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

Jest w *Learze* i coś z filozofii Geneta: aby człowiek mógł się odrodzić, musi najpierw zejść na samo dno.

Dużą rolę gra obraz, jaki widz odbiera bezpośrednio po odsłonięciu kurtyny i jaki pozostaje mu w pamięci po zamknięciu kurtyny. Muszą one korespondować ze sobą poprzez kontrast lub analogię. Nawet widz mało wyro-

biony teatralnie potrafi to odczytać i wyciągnąć właściwe wnioski. Spośród środków, jakimi dysponuje reżyser, ten gra rolę pierwszorzędą.

Ikonografia. Najczęściej powtarza się obraz Leara w czasie burzy i Leara z Błaznem. Pierwszy jest zazwyczaj humorystyczny, drugi budzi sprzeciw. Błazen występuje na nich w postaci żałosnego, wielkiego psiaka, który skamle u stóp swego pana. Zupełne zaprzeczenie postaci. Tylko raz, w sztychu z pierwszej połowy XIX wieku, coś nowego! Lear w prostej, powłóczyściej szacie, a obok wesoło podskakujący Błazen w pasiastym kostiumie żywo przypominającym luźny trykot współczesnego clowna.

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 zmienia swój charakter, a w scenach ostatnich rzeczywistość śmierci jest zupełna. Śmierć Kordelii nie jest umowna, Lear sprawdza ją w sposób fizyczny.

Podział królestwa przez Leara ma swój odpowiednik we współczesnej obyczajowości. Często się zdarza, że chłopci na starość dzielą ziemię między dzieci. Zazwyczaj zresztą wychodzą na tym podobnie jak Lear. A i zasada publicznego składania hołdów miłości wobec żyjących dostojników tego świata nie jest nam tak całkiem obca.

Peter Brook przygotowuje jakoby *Króla Leara* na otwarcie sezonu 1962 w Shakespeare Memorial Theatre w Stratfordzie. I tak dobrze, że nie zrobił tego w ubiegłym roku.

KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

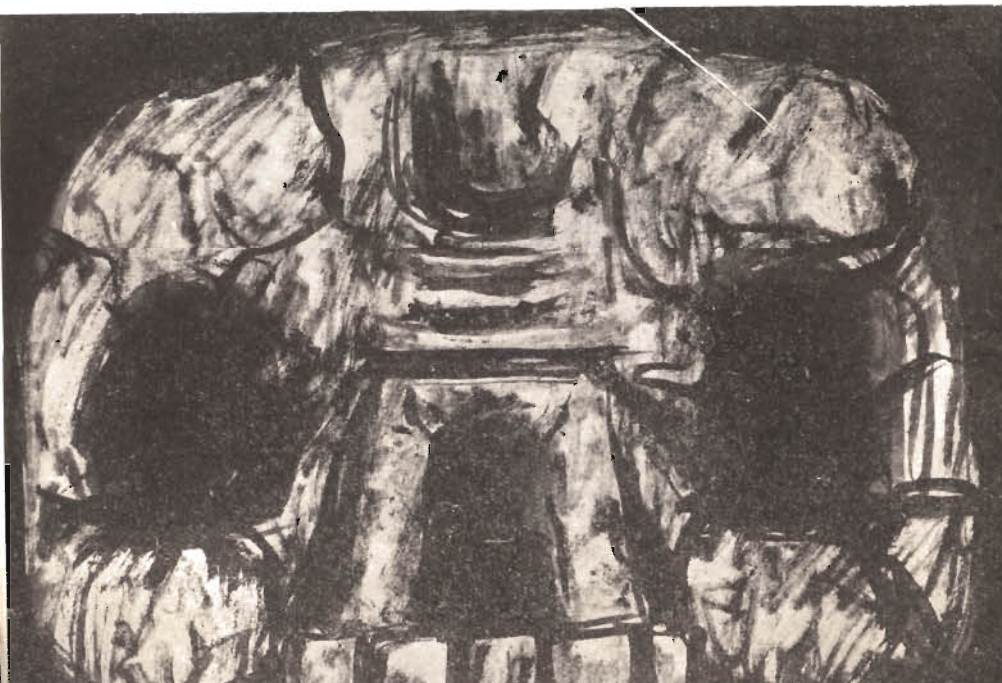
SZKICE DO «KRÓLA LEARA»

Motto

Więc teraz, świecie, masz tylko dwie
szczęki.

Całą swą stawę pomiędzy nie ciśnij,
A wtedy one wzajem się pogryzą.

„Antoniusz i Kleopatra”, Akt III. sc. 6
(TLUM. R. BRANDSTAETTER)



Król Lear

Hrabia Gloster

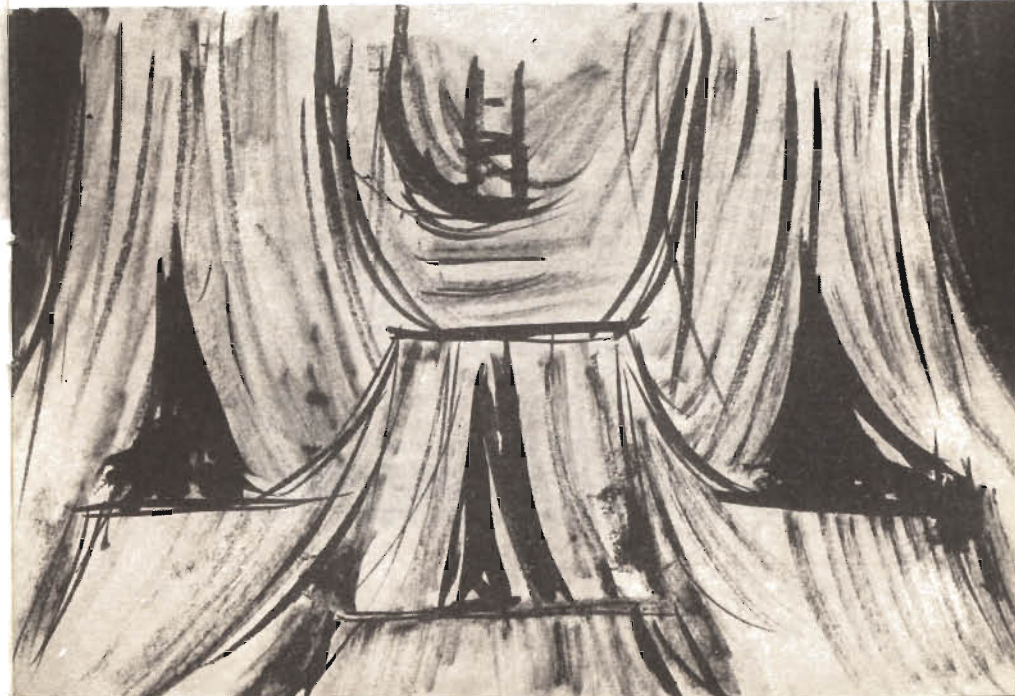


Król Lear



Hrabia Gloster

Goneril



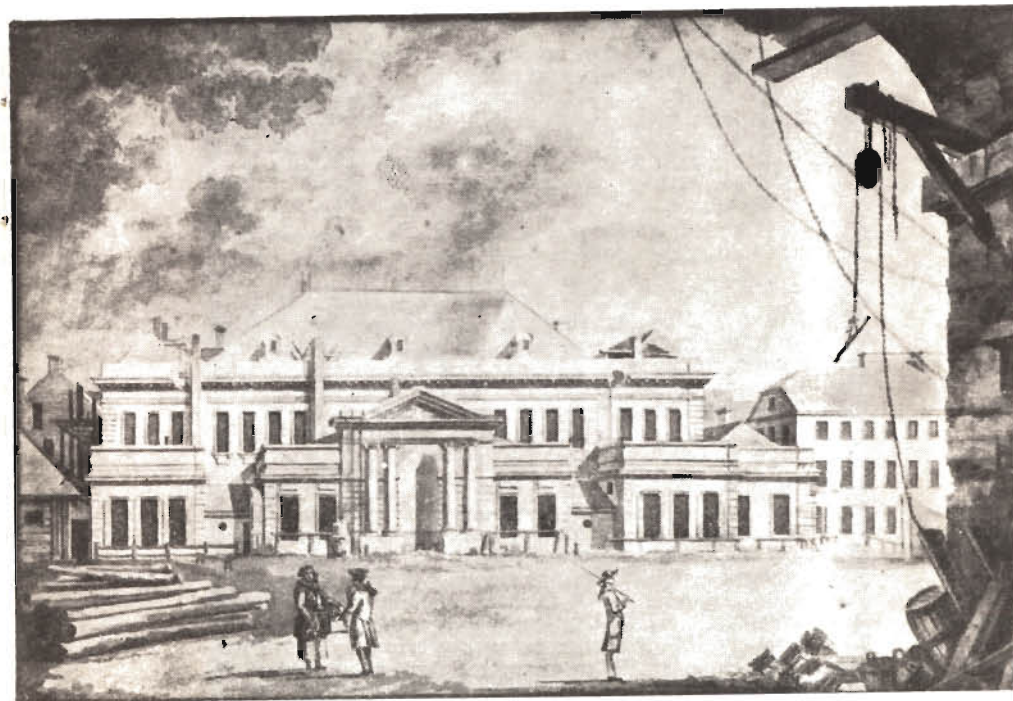
Pierwsze przedstawienia sztuk Szekspira lub zaczerpniętych z Szekspira przyniosły na ziemię polskie trupy zagraniczne, grające w językach angielskim, niemieckim lub francuskim. Trupa angielska Johna Greena, bawiąca w Polsce kilkakrotnie, już prawdopodobnie w r. 1607 grała Szekspira w Elblągu i w Gdańsku. Premiera szekspirowska w Warszawie odbyła się w r. 1616 (a może już w r. 1611). Trupa Greena grała wówczas w języku niemieckim na dworze króla Zygmunta III cykl utworów Szekspira, wśród nich być może i *Króla Leara*.

Około r. 1743 trupa wiedeńskich aktorów odegrała w Toruniu po niemiecku *Króla Leara*. Dokumentem tego przedstawienia jest dochowany w archiwum Książnicy Miejskiej im. M. Kopernika w Toruniu 8-stronicowy druk będący programem i streszczeniem przedstawienia. Karta tytułowa głosi: „Całkiem nowe, przykładne i godne zobaczenia widowisko, które się wydarzyło w Anglii i jest nazwane *Król Lear z Anglii*, poświęcone i przedstawione wielce szanownym, wielce światłym ławnikom i przysiężnym Starego, Nowego Miasta i przedmieścia Król. Miasta Torunia, naszym wielmożnym panom ku łaskawemu upodobaniu przedstawione przez obecną tu kompanię komediantów wiedeńskich.” — W przedstawieniu tym — jak wynika ze scenariusza — nie było w ogóle postaci Błazna, tekst znacznie odbiegał od oryginału, sztuka kończyła się „pogodnie”: *Król Lear* i *Kordelia* pozostawali przy życiu.

Dn. 9 września 1793 zagrała w Warszawie *Króla Leara* trupa niemiecka Franciszka Bulli, który grał rolę tytułową.

Pierwszą polską wersją Szekspira była przeróbka *Wesołych kumoszek z Windsoru*; przekład z francuskiego Franciszka Zabłockiego pt. *Samochwał albo Amant wilkołak* grany w Warszawie około r. 1782. — W r. 1797 Teatr Wojciecha Bogusławskiego wystawia we Lwowie *Hamleta* w tłumaczeniu dyrektora zespołu, który gra równocześnie rolę tytułową. Autograf tego przekładu według wersji niemieckiej spłonął w Warszawie w r. 1944. Był to przekład odmienny od późniejszego tekstu ogłoszonego przez Bogusławskiego w *Dzielnach* w r. 1821. Lwowskie przedstawienie *Hamleta* rozpoczyna właściwe dzieje Szekspira na polskich scenach.

Króla Leara po raz pierwszy wystawił Bogusławski dn. 5 kwietnia 1805 r. w Warszawie w przekładzie Ludwika Osińskiego z przeróbki francuskiej Ducisa. Bogusławski grał też rolę tytułową, którą zaliczono później do szczególnie wybitnych jego osiągnięć. W tym samym roku odwiedził z *Królem Learem* Poznań i Kalisz.



Teatr Narodowy na Placu Krasińskich w Warszawie, gdzie grany był po raz pierwszy w języku polskim *Król Lear*
Akwarela Zygmunta Vogla z r. 1779

Z przedstawienia odbytego w Warszawie dn. 20 marca 1806 r. zachował się afisz podający następującą obsadę: * Król Lear — W. Bogusławski, Regana — J. Szczurowska, Helmonda (Kordelia) — R. Bogusławska, Ks. Albanii — M. Szymanowski, Ks. Kornwalii — A. Żółkowski (sen.), Hr. Kent — A. Zieliński, Edgard — L. A. Dmuszewski, Lenox — W. Ziemięcki, Notklet, ubogi starzec — J. Naciewicz, Oswald — B. Kudlicz, Wolwick — J. N. Szczurowski, Strumor — W. K. Kraus, Dowódca strony Edgarda — Okoński, Pierwszy żołnierz ks. Kornwalii — J. Krzesiński, Drugi żołnierz — F. Wyrwalski.

W r. 1809 Bogusławski pokazał *Leara* w Krakowie.

Napisano o Bogusławskim, że „...rolę ojca prześladowanego przez dwie własne córki... wystawił... w sposobie naturalnym i tkliwie, aż do łez wzruszającym. Wezwanie jego na teatr po ukończeniu sztuki wśród powszechnych oklasków dowodzi żywe z jego gry ukontentowanie publiczności i stanowi pochwałę, która najchlubniejszą jest w ten czas, gdy tak sprawiedliwie zasłużoną.”

Również cudzoziemscy podróżnicy po Polsce z wielkim uznaniem wyrażali się o Bogusławskim i jego Learze. Np. Seume zestawia go z Talmą i z głośnym aktorem niemieckim Ifflandem, pisząc: „Warszawianie równają go z Ifflandem. Jednakże on był czymś więcej. O tyle zbliżonym do Ifflanda, że był mężem znakomitym, ale jeszcze bogatszy i okazalszy. Bogusławski dorodnego wzrostu, o pięknej powierzchowności, przy tym wykształcony i z obejściem najdelikatniejszym. Gdym go poznał miał lat siedemdziesiąt (błędnie — miał czterdzieści osiem lat), a jednak widziałem go w ciągu tygodnia grającego to Leara, to Axura. Wyrobił sobie grę dawniejszej szkoły francuskiej, tej, która zgasła z Talmą. Deklamował śpiewająco, silnie tremolował, a w mówieniu i akcji nadmiernie przeciągał. Gdy miał starca przedstawić, chodził mocno pochylony, wsparty na lasce, i głos jego drżał. W *Królu Learze* był bliskim starości i ten charakter przeprowadził. Zaś w Axurze stworzył despotę ostro i dosadnie we wszelkich szczegółach. Choćby to nie we wszystkim było godne pochwały, byłoby jednak do życzenia, aby dzisiejsza sztuka gry aktorskiej nie lekceważyła takich oznaczeń. Bogusławski stworzył szkołę polskiej sceny. Umiał on z wielką godnością przedstawić dzieła poetyczne.”

Król Lear, grany przez Bogusławskiego, miał również tzw. szczęśliwe zakończenie. W tej „tragedii heroicznej” winni musieli być ukarani, a nieszczęśliwy Lear i nieszczęsna Helmonda, trzecia córka, niezamężna, uzyskiwali „zadośćuczynienie moralne”. Tego wymagała epoka. Również wielki tragik angielski Garrick, wskrzesiciel sławy Szekspira i organizator pierwszego ku jego czci festiwalu

* W afiszu opuszczono przez omyłkę wykonawczynię roli Wolnerilli (Goneril); Lenox to Edmund.

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHROSCI

N^o 736

MARCA 1806 Roku.

**TEATRZE
KRAJOWYM
POLSCY
BOGUSŁAWSKIEGO**

ABONNOWANIE N^o 3.

Dziś we CZWARTEK to jest dzień do

**NA WIELKIM
PRZY KOLEGIUM
AKTOROWIE**

POD ENTREPRYZĄ Pana

BĘDA MIELI HONOR DAC REPREZENTACJĄ
TRAGEDYI HEROICZNEY
w 5 Aktach, z Francuzkiego Pana DUCIS tłumaczony, pod tytułem:

KROL LEAR.

OBROTY

1. Akt	2. Akt	3. Akt	4. Akt	5. Akt
1. Akt	2. Akt	3. Akt	4. Akt	5. Akt
1. Akt	2. Akt	3. Akt	4. Akt	5. Akt
1. Akt	2. Akt	3. Akt	4. Akt	5. Akt
1. Akt	2. Akt	3. Akt	4. Akt	5. Akt

Scena w Anglii.

Łokce	10	15	20	25	30	35	40	45	50
Łokce	10	15	20	25	30	35	40	45	50
Łokce	10	15	20	25	30	35	40	45	50

ZACZNIK SIĘ O GODZINIE 6cey.

Druku Drukarzów dnia 20 Marcy 1806.

Widzieć do Wokalistów Aktora wierz przy Teatrze przy Dworze przy Bogusławski
auf dem großen Theater neben dem Landes-Weinhandlung
bei Herrn von Wokalisten Aktora in 5 Akten, auf dem Hauptstädten bei Herrn Ducis, Aufzählern, heraus:

Der König Lear.

Afisz tragedii Szekspira z 20.III.1806 w Teatrze Narodowym w Warszawie, z Wojciechem Bogusławskim w roli tytułowej
Ze zbiorów Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Warszawie

w Stratfordzie nad Avonem, grał jeszcze takiego Leara nagrodzonego. W tej angielskiej przeróbce Lear, przebywszy wszystkie nieszczęścia i upokorzenia, odzyskiwał władzę i rządził nadal, a przy nim szczęśliwie żyła owa Helmonda-Kordelia, której mężem został jakże szlachetny Edgar.

Należy dorzucić, że i *Hamlet* Bogusławskiego, opracowany wedle przeróbek francuskich i niemieckich, miał dobre zakończenie. Wprawdzie w *Uwagach nad Hamletem* Bogusławski twierdził, że jego wersja „jest co do treści swojej zupełnie taką, jaka w pomysłach Shakespeara'a utworzona była”, ale zaraz w następnym zdaniu dodawał: „Co do układu, podziału i rozwiązania osnowy wiele odmienna.” Sztuka, która „w rozwiązaniu swoim uchybia moralnego celu, karząc śmiercią wszystkie równie niewinne jako i występne osoby, w oświeceniowym wieku nie mogła ani być wystawioną bez przyzwoitej poprawy, ani zupełnie zapomnianą...” Dlatego też u Bogusławskiego, który — podobnie jak Garrick — usunął szereg scen i wątków. np. Fortynbrasa, *Hamlet* pozostaje przy życiu i obejmuje rządy. Garrick jednak Szekspirowskie rozwiązanie tragedii i śmierć *Hamleta* zostawił.

Aż do r. 1822 grano w Warszawie tę przeróbkę *Ducisa* z Bogusławskim w roli tytułowej. Kroniki notują, że następnym po nim w Warszawie *Learem* był dopiero *Bolesław Ładnowski* w przedstawieniu granym w sierpniu 1879 r. w Teatrze Letnim. Korzystano już wówczas z przekładu *Józefa Paszkowskiego*. W przedstawieniu tym brali m. in. udział: *A. Rakiewiczowa* (*Goneril*), *M. Deryng* (*Kordelia*), *M. Prażmowski* (*Ks. Albanii*), *W. Krogulski* (*Hr. Kent*), *J. Kotarbiński* (*Edgar*), *W. Rapacki* (*Błazen*). W okresie dziesięciu lat niejednokrotnie wznawiano to wcale popularne przedstawienie. W lutym 1890 r. zagrał *Króla Leara* *Bolesław Leszczyński*. *Goneril* była *Wanda Barszczewska*, która w późniejszych powtórzeniach grała też *Reganę*. Aż do r. 1910 grywał w Warszawie w Teatrze *Rozmaitości* *Leara* *Bolesław Leszczyński*, *Kordelię* — *J. Trapszo-Chodowiecka*, *Goneril* — *A. Lüdowa*, *Hr. Gloster* — *A. Bednarczyk*, *Hr. Kent* — *M. Szobert*, *Błazna* — *T. Roland*.

W Krakowie — po Bogusławskim zagrał *Leara* w r. 1819 młody aktor *Leon Rudkiewicz*, przedsiębiorczy dyrektor krakowskiego zespołu. W r. 1869 na *benefis* *Wincentego Rapackiego* (seniora) zagrano *Króla Leara* w przekładzie *Stanisława Koźmiana*. *Kordelię* była wtedy *Helena Modrzejewska*, *Edmundem* — *B. Ładnowski*, *Regan* — *A. Aszpergerowa*, *Goneril* — *M. Ekerowa*. — W cztery lata później pokazał tu swego *Leara* *B. Ładnowski*, mając za partnerów m. in. *B. Wolską* (*Regan*), *N. Siennicką* (*Kordelia*), *E. Rygiera* (*Ks. Albanii*), *J. Gliksona* (*Hr. Kent*). — W r. 1887 obok *Ładnowskiego* posługującego się przekładem *Paszkowskiego* grał *Błazna*

Ludwik Solwski, a w r. 1889 tę rolę objął *Kazimierz Kamiński*. — Po dziesięciu latach zagrano znowu *Króla Leara* w interesującej obsadzie: *B. Leszczyński* — *Lear*, *S. Wysocka* — *Goneril*, *H. Górska* — *Regan*, *H. Arkawinówna* — *Kordelia*, *M. Jednowski* — *Ks. Kornwalii*, *A. Różycki* — *król francuski*, *M. Węgrzyn* — *Hr. Kent*, *L. Sępowski* — *Hr. Gloster*, *J. Węgrzyn* — *Edgar*, *W. Sobiesław* — *Edmund*, *St. Stanisławski* — *Błazen*, *L. Bończa* — *Oswald*. Od tej daty nie wystawiano *Króla Leara* w Krakowie.

We Lwowie pierwszym *Learem* w r. 1816 był *Antoni Benza*, który przez trzydzieści lat do tej roli powracał. W r. 1848 *Goneril* była tu *Teofila Cenecka*, która pierwsza wprowadziła na polską scenę *Słowackiego*, *Mazepę*, w teatrze krakowskim w r. 1851 grała *Amelię*. — W r. 1855 *lwowskim Learem*, w przekładzie *J. N. Kamińskiego*, był *W. Smochowski*, później grywał tu tę rolę *B. Ładnowski*, *S. Knake-Zawadzki* i *B. Leszczyński*. Ostatnie przedstawienie *Króla Leara* odbyło się we Lwowie w r. 1908.

W Poznaniu następcami Bogusławskiego w roli *Leara* stali się *B. Leszczyński* (którego partnerem był *M. Trapszo* jako *Błazen*), *Edmund Rygier* (grała z nim *Reganę* *S. Wysocka*, a *Oswalda* *S. Jaracz*), a w sezonie 1919/20 w roli *Leara* wystąpił *B. Bolesławski*. Były to ostatnie w Poznaniu przedstawienia *Króla Leara*.

W Łodzi w latach osiemdziesiątych ub. stulecia grał *Leara* *B. Leszczyński*, w latach dziewięćdziesiątych *S. Knake-Zawadzki*. Tu też wystawiono *Króla Leara* jeszcze w r. 1928.

Dwudziesty wiek na scenach polskich niewiele dał przedstawień *Króla Leara*. Unikano tej tragedii, gdy zmieniał się stosunek widza do dzieł klasyki i gdy na naszych scenach kształtowały się nowe konwencje artystyczne.

Wystawił *Króla Leara* dopiero w r. 1935 na scenie Teatru Polskiego *A. Szyfman*, dając premierę dn. 5 października, w przekładzie *J. Paszkowskiego*, w reżyserii *Leona Schillera* dzielącej dramat na 3 części, w dekoracjach *Stanisława Śliwińskiego*; kostiumy *Ireny Lorentowicz-Karwowskiej*, pieśni *Romana Palestra*. Obsada była następująca: *Król Lear* — *J. Węgrzyn*, *Goneril* — *Z. Grabowska*, *Regan* — *N. Andryczówna*, *Kordelia* — *K. Lubieńska*, *Ks. Albanii* — *J. Kreczmar*, *Ks. Kornwalii* — *E. Wierciński*, *Król francuski* — *J. Maliszewski*, *Ks. Burgundzki* — *A. Nowosielski*, *Hr. Gloster* — *W. Brydziński*, *Edmund* — *D. Damiński*, *Edgar* — *M. Wyrzykowski*, *Hr. Kent* — *F. Dominiak*, *Błazen* — *J. Kondrat*, *Oswald* — *St. Wroncki*, *Doktor* — *W. Rapacki*, *Rycerz Leara* — *J. Rygier*, *Kuran* — *R. Ratschka*, *Starzec* — *M. Zajczkowski*, *Studzy ks. Kornwalii* — *K. Opaliński*, *M. Trojan*, *Goniec* — *B. Borowicz*, *Herold* — *L. Jabłoński*.

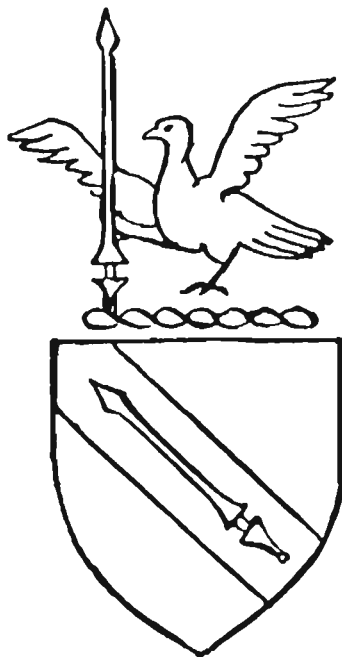
Przedstawienie to grane było 38 razy.

Wywołało ono dużą dyskusję w prasie. Krytycznie ustoj-

sunkowano się do romantyczno-psychologicznej interpretacji utworu. Poszukiwano w recenzjach nowych wartości tego dzieła Szekspira dla współczesnego temu przedstawieniu widza. Z recenzji tych przytaczamy przykładowo niektóre charakterystyczne wypowiedzi, zwłaszcza że *Króla Leara* od tego czasu żaden teatr w Polsce nie grał i u nas ten utwór nie budził w ostatnich latach poważniejszych dyskusji, poza artykułem Arnolda Szyfmana przedrukowanym w tomie *55 lat w teatrze* (Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961) oraz esejem Jana Kotta *Król Lear czyli końcówka* drukowanym w tomie *Szkice o Szekspirze* (Czytelnik 1961 r.).

Poza wspomnianymi powyżej autorami przekładów *Króla Leara* tłumaczyli go jeszcze: Tłumacz nieznan z końcem XVIII w. (rękopis w Bibliotece Zamoyskich), Ignacy Kefaliński (pseudonim Ignacego Hołowińskiego), Józef Komierowski, Leon Ulrich, Wojciech Dzieduszycki, Adam Pług (pseudonim Antoniego Pietkiewicza), Jan Kasprowicz, Władysław Tarnawski, Andrzej Tretiak, Zofia Siwicka. Fragmenty *Leara* przełożyli: Juliusz Słowacki (w *Kordianie*) oraz Józef Szujski. Bogatą bibliografię znajdzie Czytelnik w książce prof. Wiktora Hahna *Shakespeare w Polsce* (Ossolineum, Wrocław 1958).

(swb)



Herb przyznany Szekspirowi

PIERWSZA POLSKA RECENZJA Z «KRÓLA LEARA»

(„Gazeta Warszawska”, nr 35 z dn. 30.IV.1805 r.)

Teatr Polski w Warszawie. D 25 Powtórzone Traiedya, *Król Lear*, o której namieniliśmy pod Nrem 29.

Obszerny rozbiór tej sztuki, przez znakomitego literata i wielkiego krytyka Pana La Harpe, znajduje się w korespondencji jego z W. Xięciem Rossyiskim, później Imperatorem Pawłem I. Przy reprezentacji jego w naszym teatrze uważamy: że tłumacz poczynił w niektórych miejscach odmiany zmniejszające błędy tej sztuki: przywieździemy zatem to tylko, co się z postrzeżeniem naszym zgadzało.

Lear Król W. Brytanii składając w starości koronę, podzielił kraje swoje między dwie córki, Reganę i Wornerillę: pierwsza zaślubiona była X-ciu Kornwalii, druga X-ciu Albanii. Miał jeszcze trzecią córkę Elmondę niezamężną, która na oskarżenie, iakoby z nieprzyjacielem Państwa była w znowie, potępiona od oycy za poduszczeniem sióstr, bez żadnego dowodu, zbiegła w głąb lasu, gdzie w chacie starego chłopca ukrywała się. Lear, obrawszy sobie mieszkanie u Wornerilli, doznał od niej złego obchodzenia się: rozum jego słabiej zaczyna od zmartwienia, przy podeszłym wieku. Takim jest wystawiony biedny ten starzec, którego iednak Xże Kornwalii tak bardzo się lęka, iż sądzi potrzebą dla siebie uprzętnąć go w bojaźni, aby nie chciał powrócić znowu na tron. — Tym czasem stary Hrabia Kent, przyjaciel Leara, okazuje się na scenie z dwoma synami. Jeden z nich Edgard dopomógł Elmondzie do uciezki, przekonany jest o jej niewinności i zbiera skrycie dla poruszenia jej korpus wojska, który w lesie ukrywa. Drugi Lenox, brat jego, tak jest niepotrzebny w sztuce, iż nie wiadomo w końcu, co się z nim stało, i nikogo to nie obchodzi. Wprowadzony jest dla tego tylko na scenę, ażeby Edgard miał przed kim czynić rozciągły wykład rzeczy. Taka jest prawie treść pierwszego aktu, równie długiego iak zawikłanego, w którym nawet nie można wiedzieć o miejscu, gdzie się scena odbywa. Nie podobna zgadnąć także i w drugim akcie, gdzie jest akcja i dla czego osoby na niewiadome miejsce schodzą się?

Lear pokazuje się w drugim akcie: opuścił pałac Wornerilli i schodzi się ze starym Kentem na scenie. Zadziwiać to powinno, iż Xże Kornwalii i Wornerilla, obawiając się tak bardzo powrotu na tron starca tego, nie mają na niego bacznosci, pozwalają mu się tułać, zwłaszcza gdy stan umysłu jego podawał im uczciwy pozór mienia go na oku i niewypuszczenia z domu. Lear spotyka na scenie drugą córkę Reganę: z obłąkania zmy-

słów bierze ją za Wornerillę i miota na nią przekleństwa. Ta wyprowadza go z obłądu i ofiarowuje mu przytułek. Przyjaciel jego Kent ostrzega go o iey chytróści i przyrzeka ukryć go w lesie. Na tym kończy się akt drugi. W trzecim pokazuje się Edgard z wojskiem w lesie, przedstawia mu Elmondę, zachęca do pomsty za nią i przywrócenia Leara na tron, potem oddala się. — Powstaie straszna burza z błyskawicą i grzmotem, w porśród niey widać samego Leara czołgającego się między skałami wśród lasu. Tu nie można wiedzieć, dlaczego go Kent odstąpił: słabość Króla, czas i miejsce nie pozwalały wiernemu przyjacielowi usuwać się na krok. Starzec rozmawia z wiatrami i piorunami, mówiąc, że nie są iego dziećmi, że nic im nie dał; że wystawia im nagłość swego czoła. (W polskim rozmowa ta iest skrócona i zmieniona.) Wszystko to może zdawać się nieco nadzwyczajnym, lecz odpowiedzią: on iest waryat — i wszystkiego zbęda. Oh! tak wygodną bardzo jest rzeczą wprowadzać waryata na teatr, aby zmyślnym obłąkaniem wymówić i zakryć prawdziwe wady. — Przecież Kent znajduje Leara i obydwu spostrzegają chatę, iest to mieszkanie Elmondy. W tym miejscu spektator spodziewa się, iż nastąpi poznanie oycza z cnotliwą córką, oycza żałującego, że ją niesłusznie potępił; ale autor potrzebował czwartego aktu i osłabił najpiękniejszą scenę przedłużeniem poznania do następnego aktu. Ledwo co Elmonda odkryła się przed Learem, iey nie poznającym, gdy oyciec ten, którego w nieszczęściu najmocniejszym było życzeniem widzieć ją jeszcze, dobywa szpady i chce się zabić za wyrządzoną iey niesprawiedliwość.

Lear na widok niewinney Elmondy powinien łyzy ronić w iey uściskaniu, chyba żeby zupełnie zgłupiał, a takim go autor nie wystawia, gdyż rozum iego czasami powraca do zdrowego rozpoznania: dowodem tego iest w 4tym akcie scena też sama, która uchybiona była w trzecim, kiedy Elmonda załęczniona woła, iż nie iest iego córką, Lear wpada w szaleństwo i zanoszą go do chaty. — W 4tym akcie wynoszą z chaty na łożku słomą potrząśnionym śpiącego Leara dla dania mu zażyć świeżego powietrza. Elmonda pyta Kenta, czyli nie wie iakiego sposobu do uleczenia słabości Króla? Kent odpowiada, iż są pewne zioła mogące sprawić pożądaný skutek. Na to Elmonda czyni apostrofę do ziół, zioła nie mogąc ani słyszeć, ani czuć trwogi, ani wzrastać zroszone łzami nie odpowiadają, ale głos córki przebudza Leara i tu zaczyna się scena interesująca pełna wzruszenia, lecz trzeba zapomnieć o tym, co ją poprzedziło.

W tym Oswald, officer Xcia Kornwalii przybywa z żołnierzami dla szukania Leara, lecz tego ukryto w prędcie w iaskini: grozi Elmondzie nalegając, aby wydała, gdzie on się ukrywa, na ten spór Lear wychodzi z kryjówki i mówi: o to iestem. Żołnierze biorą go z Elmondą i prowadzą przed Xcia Kornwalii. — W akcie 5tym. Rozwiązanie sztuki iest bardziej zawikłaniem wypadków niepodobnych. Edgard, pobity i zakuty w kaidany, znajduje



Garrick jako Król Lear na scenie angielskiej
Ryc. z r. 1779

się wraz z Learem w mocy Xcia Kornwalii, który wydał już rozkaz zabicia Elmondy. Edgard sam rozbroiony i w kaidanach ma na scenie mowę do żołnierzy X. Kornwalii, zachęcając ich do buntu, a ten milczy — przysłuchuje mu się bez przerwy, iak gdyby się to nie do niego ścigało i czeka spokojnie, póki woysko jego nie przędzie na stronę Leara. Nie pojęta ta scena kończy się buntem żołnierzy i uwięzieniem Xcia Kornwalii. Pozostaje tylko uwolnić Elmondę. Xże Albanii, który się różnił ze szwagrem i opuścił już pałac jego, powraca z nią na scenę i odaie oycu, ten zaś łączy ją z Edgardem, chociaż w całej sztuce nie powiedziano i słowa o ich miłości. — Oklaski, z iakimi ta sztuka przyjęta była w początkach na teatrze francuskim w Paryżu, P. la Harpe przypisuje tej przyczynie, iż w ów czas teatr ten przestał być zgromadzeniem wybranych znawców i osób posiadających wiadomości i dobry gust.

My w tej mierze uważamy przeciwnie, iż znajduie się w tej sztuce niektóre sytuacje tak tkliwe i wzruszające, iż spektator, idąc za uczuciem serca, zapomina w tym momencie o błędach sztuki i poklaskuje temu, co go tak czule rozrzewniło.

Prócz tego na naszym teatrze do dobrego przyjęcia tej sztuki przyczynia się naywiecey wyborna gra P. Bogusławskiego w roli Leara, która wszystkie inne obok siebie gasi role i zdaje się nieiako przykrywać błędy dzieła.

Tadeusz Żeleński (Boy):

NAJGŁĘBSZA TREŚĆ «KRÓLA LEARA»

Ten *Król Lear* to szczególna sztuka. Gdyby ją poddać racjonalistycznej analizie, nie byłoby nic łatwiejszego niż udowodnić, że jest stekiem bredni. Sam początek, ów niedorzeczny, ze starej klechdy wzięty egzamin miłości córczynych, jakiemu król poddaje swoje latorośle, dzieląc na poczekaniu, wedle temperatury ich wyznań, mapę królestwa! Ta bezwzględność, z jaką wydziedzicza i przeklina najmłodszą, jakoby najukochańszą... Aby ocenić tę bezwzględność, zważmy na chwilę, jaki byłby los Korделиi, gdyby jej nie był wziął zaany kól francuski w przyszłowiowej „jednej koszuli”!

A potem ten dalszy ciąg! Stary Lear niby to abdykuje, pozbywa się ciężarów władzy, zachowując sobie jej przyjemności. Zdaje zięciom i córkom rządy, sobie zatrzymuje koronę i prawo kolejnego mieszkania u córek. Obawiamy się od pierwszej chwili, że ten król w stanie spoczynku, mając wszystek czas wolny, będzie ciężkim lokatorem; dopiero sobie każe świadczyć od rana do wieczora! Żałujemy z góry jego córek. Jakoż widzimy jeszcze w pierwszym akcie owo współzycie. Stary wymówił sobie orszak stu rycerzy, którym ojcostwo jego zapewnia bezkarność swawoli. Zatrzymał błazna nie bacząc, że jego dowcipy mogą być niepożądane innym...

Od tego błazna się zaczęło. Ale niebawem zjawia się sam Lear. Pierwsze jego słowa są:

— Nie kaźcie mi ani chwili czekać na obiad. Nuże, niech dają.

A w chwilę potem mówi sam o sobie do Kenta:

— Jeżeliś tak biedny jako poddany, jak on jest biedny jako król, to zaprawdę dość biednym jesteś...

Zważmy, że mówi to, zanim mu się naprawdę coś stało: dopiero obiad się spóźnił i poszturchano trochę jego uprzykrzonego błazna.

Nie, stanowczo ten Lear, tak jak od początku jest wprowadzony, nie jest materiałem tragicznym. Zdyskredytował się w naszych oczach tak, że nic, zdawałoby się, tego nie naprawi. To, co najwyżej, bohater do komedii. „Sam chciałeś, królu Learze” — myślimy sobie: a mniej więcej to samo powtarza mu jego błazen.

Szekspir jakby to wyczuł. Szuka posiłków. I zważmy, że cała treść dramatyczna, cały spłot zdarzeń zaczerpnięty jest z poza przygody Leara. To bardzo zawiła historia: Gloster i jego dwaj synowie, intrygi bękarta, łatwowieerność jego ojca, miłość dwóch Learówien do Edmunda Glosterowicza... Z tego rozwija się straszliwa awantura z wykupianiem oczu (na scenie!), z obfityścią fałszowanych lub przejętych listów — których Szekspir tak tutaj nadużywa, jak niektórzy autorowie nadużywają telefonu — ze wszystkimi okropnościami i łatwiznami melodramatu. Bez tego sukursu — przyznajmy, że wątpliwej jakości — nie dało się widać zbudować tragedii z *Króla Leara*. Szekspir, powiedzmy to śmiało, poszachrował tutaj trochę.

Tak więc sprawa starego Glostera — drugiego ojca — biegnie równolegle do historii Leara. Ale obie nie ku chwale ojców. Jak Lear dla starczego kaprysu odtrąca i przeklina — dla tego starucha przekląć, to jak chleb z masłem — najlepszą z córek, tak Gloster, na pierwsze słowo cuchnącego grubym fałszem intryganta, skazuje zaocznie — nie wysłuchawszy go nawet — najlepszego z synów, bez słowa żalu i wahania, z głupim zabobonnym egoizmem. I ta sztuka, która w rezultacie uchodzi za tragiczną apologię majestatu ojcostwa, wydaje się raczej paszkwilem na ojców. Oto — zda się mówić autor — w ręku jakich złośliwych ramolów znajduje się los dzieci. „Ojców pod kuratelę, dość tyranii starych białonów!” — to morał racjonalistycznie pojętego *Króla Leara*.

Tak jak ojcostwo Leara, tak samo można by zacząć jego królewskość. Ale co tu począć z tym Szekspirem! Wystarczyło jednego powiedzenia Leara o sobie: „król w każdym calu”, aby przeszedł z nim do potomności jako wcielenie majestatu. „Król z przodu i z tyłu”, tak tłumaczy to miejsce nasz poczciwy Paszkowski. Można by dodać: „raczej z tyłu niż z przodu”, niby tyle że siedział na tronie. Bo czyż król, prawdziwy król „w każdym calu”, abdykuje w pełni sił (a siły ma końskie, jak pokazuje dalszy przebieg akcji), zachowując sobie czczy tytuł i wywczasy? Czy będzie dzielił mapę kraju wedle oświadczeń córek, uzależniał racje stanu od babskich ambajów? czy może mieć tak zdumiewającą nieznajomość ludzi? To pajac — powie ktoś — a nie król.

Tak by to wszystko wyglądało brane rozsądkiem. Otóż w tym rzecz, że nie należy brać *Króla Leara* rozsądkiem. A raczej gdzie indziej trzeba szukać istoty dramatu wynsnutego przez Szekspira 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 wła-



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935–36).
Reżyseria Leona Schillera, dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
kostiumy Ireny Lorentowicz-Karwowskiej

Fot. St. Brzozowski

dzę, i kosztować jej słodczy; i robić królów, i sam pozostać oberkrólem; i rozdać, i mieć. Chce być już nie królem, ale Bogiem; nie królem — najwyższym dostojnikiem na tronie, 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, charakterystyki 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 wyżył, został cień króla, słowo bez treści. I została дума. Niezdolny ugiąć się ani paktować, raczej 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 garnuszkę u córek.

I naraz, w świetle błyskawic i nieszczęścia, świat ukazuje Learowi inne oblicze, ten starzec widzi inaczej wszystkie rzeczy. Tam, w lesie, wpółobłąkany, ale lepiej widzący w swoim obłądnie, dokonywa olbrzymiej rewizji swoich pojęć; pierwszy raz, w osiemdziesiątym roku, zaczyna się uczyć życia. I toczy się burzliwy monolog Leara przez kilka scen, mając za świadka jednego błazna i dwóch wariatów, po rozłogach leśnych i wiejskich chałupach; i ten król, nawykły oglądać prawdy świata z perspektywy tronu, poznaje, że jest i inna prawda. Uprzymamnia sobie los nędzarzy, wydanych codzień na pastwę wrogich żywiołów. „O, jak mało myślałem o tym dotąd” — wzdycha, pierwszy raz uświadamiając sobie istnienie „kwestii socjalnej”. On, który tyle lat sprawował władzę i wymierzał sprawiedliwość. I Lear nicuje ironią wymiar sprawiedliwości — „licho wie (mówi), kto złodziej a kto sędzia”; ironizuje moralność: ci, co sami pożądata, karzą za pożądata, kto możny, urąga prawu, kto biedak, prawo go łamie... Ta droga od samoubóstwienia na tronie aż do zupełnego nihilizmu społecznego i moralnego, to przeświecenie nieszczęściem wszystkich wierzeń i pojęć, to najgłębsza treść *Króla Leara*.

Owo hamletyczne zbrzydzenie światem sprawia, że Lear, nawet gdyby mógł ją odzyskać, już by nie chciał korony. Zrozumiał inne wartości życia, rozumiał zwłaszcza miłość. Odnajduje w Kordelii prawdziwą miłość, gdy wprzód znał tylko jej maski; i z tą jej miłością rad pójdzie bodaj do więzienia, gardząc czczymi blaskami władzy. Tak, ta szkoła życia, którą przechodzi stary Lear, to prawdziwy sens sztuki: z króla staje się człowiekiem.



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935–36).
Reżyseria Leona Schillera. Józef Węgrzyn — Król Lear i Józef
Kondrat — Błazen

Fot. S. Brzozowski

Wspomniałem imię Hamleta, — bo też nastęcza się bezwiednie zestawienie z tamtą sztuką. I tam pod wpływem nieszczęścia, pod wpływem strasznego zawodu Hamlet robi generalną rewizję; świat, ludzie przedstawiają mu się w innej barwie. Rozerwany na kilka scen monolog Leara przywodzi na myśl monolog Hamleta: ten sam ironiczny nihilizm, ta sama negacja. Ale Lear dźwiga świadomość własnej winy i ta świadomość go oczyszcza; serce jednej córki goi rany zadane przez dwie inne; rana Hamleta natomiast jest nieuleczalna, on nie miał udziału w swoim nieszczęściu, spadło nań gotowe i to z rąk własnej matki. Zatruta ironia Hamleta wszystko wypala i niszczy dokoła, nie ma dla niego zbawienia, nawet w zemście.

Ale nie tylko samego Hamleta przywodzi nam na myśl stary Lear. Jest w *Królu Learze* scena, kiedy mimo woli myślimy o — Ofelii; owa niezapomniana scena, kiedy Lear wchodzi obłąkany „fantastycznie przybrany w polne kwiaty”, tak samo jak Ofelia zawiedziona w miłości, zraniony w serce, oszolomiony wstrząsem, którego jego słaba głowa nie może wytrzymać. Tak więc, jakąś tajemniczą syntezą, w osobie Leara kojarzy się trójca, w której skład wchodzi coś z Hamleta, coś z Ofelii i coś ze starego durnia.

Niestety, tak. To jest skutek postawienia sprawy na początku, że ów stary dureń z pierwszego aktu wciąż jest nam przytomny i przeszkadza nam przejąć się losami Leara. Wzrusza nas młodość i bezwonne nieszczęście Hamleta, — nieszczęście ponad jego siły; ale Lear nie tylko jest źródłem własnych nieszczęść, ale i nieszczęście wielu innych osób w sztuce, przede wszystkim szlachetnej Kordelii; jego żale nad tymi zwłokami raczej drażnią nas niż budzą współczucie.

To są wrażenia dzisiejszego widza, niegdyś może było inaczej. Tak dawno widziałem *Leara*, że nie pamiętam już swoich minionych wrażeń. Dzisiejszy widz o ile może z zainteresowaniem śledzić perypetie tej sztuki i sposób ich prowadzenia, o tyle niepodobna mu przejąć się nimi szczerze. Na ten dramat Leara składają się trzy elementy: królewskość, ojcostwo i siwa broda. Z tych dwa co najmniej — królewskość i siwa broda — zbankrutowały, a trzeci — ojcostwo — zredukowany jest dziś do właściwych wymiarów. Zarazem większe wyrobienie estetyczne nauczyło nas patrzeć na ręce dramaturgom. Bez trudu spostrzegamy, że aby przeciągnąć nas na stronę Leara a przeciw Goneryli i Reganie Szekspir obciążył te córki szeregiem innych zbrodni i przywar i w tym — jak rzekłem — jest pewna mistyfikacja. Bo jeżeli sprowadzić ten zatarg do istotnych momentów, okaże się, że stary obraził się o drobne szykany — w szczególności o uszczuplenie świty; po czym sam uciekł do lasu, aby się błąkać w czasie burzy; Kordelia zaś na czele francuskiego wojska najeżdża Anglię, aby odebrać prowincje rozdane przez starego ramola i wprowadzić go spowrotem na

tron ostrzem francuskich bagnatów. Trzy królestwa spłyną krwią o jego spóźniony obiad i o jego białna.

I znowuż zaledwie mamy przystęp tym sceptycznym refleksjom, już nadchodzi jakaś scena pełna tak sugestywnej poezji, że mimo woli ogarnia nas zaduma. Zaduma nad imperatywem — tym najkategoryczniejszym z imperatywów — ludzkiego szaleństwa. Ten stary miał wszystko, co człowiek mieć może, koronę, dzieci, miłość i cześć ludu, wierne sługi tronu, i nie miał spokoju, póty majstrował, póki tego wszystkiego nie zniszczył, nie stracił... Świat widziany w pewnym świetle czyż nie jest wielkim domem obłąkanych? I w tym nastroju pograżają nas przedziwne sceny, gdy spotyka się w lesie dwóch ojców, dwóch ramolów; Lear i Gloster; Lear, obłąkany, w towarzystwie swego białna; oślepiiony Gloster, prowadzony przez Edgara, który z musu (nie dość wytłumaczonego co prawda) udaje idiotę. Razem we czwórkę sprawują osobliwe sądy nad światem. Niewinny las zmienia się w dom wariatów. A tam, w górze, dwie siostry, oszalałe namiętnością i pychą, knują zbrodnię po zbrodni, aż jedna, otruszy drugą, padnie od własnego noża. Skoro król zgłupiał, czyż dziw, że jego ludek szaleje?

Wyobraźmy sobie publiczność Szekspira, przenieśmy się myślą w jego epokę, gdy wszelka królewskość, władza, majestat tronu czy ojcostwa miały jeszcze tak pełny dźwięk. Ten król, rozebrany ze swego majestatu, robiący własnymi poświęcanymi usty tak okrutną rewizję pojęć, to musiało sprawiać wstrząsające wrażenie. To było tak, co gdyby wspomniała, syła lat i władzy monarchinię, królową Elżbietę, pokazać nagle publicznie — goło. Monologi Leara musiały mieć dynamikę oszalamiającego paradoksu. Tego rodzaju rewizjonistyczne spojrzenia na świat, na samych siebie, nie były obce ludziom renesansowym. Oswobodzona myśl lubiła wdziierać się pomiędzy treść a pozór, odszczepiać jedno od drugiego. Montaigne, którego Szekspir był tak pilnym czytelnikiem, z którego książką Hamlet wchodzi na scenę, — Montaigne lubuje się w takich rozróżnieniach. Jedną z myśli, jaką kończy się jego dzieło, jest refleksja, że „na najwyższym tronie świata i tak siedzimy jeno na własnym zadku”; prawda, o której król Lear przekonywa się tak boleśnie. A w kilkadziesiąt lat później inny czytelnik Montaigne'a, Pascal, rozwinie te refleksje w *Rozprawie o kondycji możliwości*.

Wszystkie te okoliczności sprawiają, że Lear jest dziś sztuką niełatwą do grania; przeciwnie, jedną z najtrudniejszych. Rozumiemy nowość i śmiałość tych rzutów geniuszu, ale nie możemy odczuwać śmiałości tych w tej samej mierze. Taki los najzuchwalszego paradoksu, że staje się komunałem. Z drugiej strony, aktor wcielający Leara mógł dawniej liczyć na skarby współczucia dla swego zdeptanego podwójnego majestatu; dziś, wręcz przeciwnie, z wyżej wyszczególnionych powodów, musi walczyć z naszym najgorszym do niego nastawieniem:

jeżeli mu się uda rozbroić bodaj w połowie naszą niesympatię, osiągnął już bardzo wiele. Nadmiar okropności, spiętrzonych często naiwnymi sposobami, tłumami momenty prawdziwego tragizmu. Intrygi miłosne dwóch sióstr, korszachty Oswalda, wszystko to jest dobre dla kucharerek. Szlachetny Edgar ma za wiele cnót, czekamy, kiedy żywcem uleci do nieba. Nie wspomnę nawet rażących nieprawdopodobieństw, np. wierny Kent, skazany przez Leara na wieczne wygnanie, wraca za kilka dni i przebywa cały czas przy boku króla — niepoznany. Byłoby w złym tonie spierać się z Szekspirem o takie drobiazgi. [...] I oto największy cud, że ta sztuka tak niedoskonała, tak prymitywna, tak niesolidna artystycznie została w ludzkiej świadomości przez wieki jako jeden z najwspanialszych symbolów, odciska się w pamięci w niezapomnianych obrazach. Wspomniałem na wstępie, że *Króla Leara* nie da się sprawdzać racjonalną miarą; musi to arcyszalenie genialnej wyobraźni mieć jakiś sens innego wymiaru. Korzę się przed nim, ale pyskować mi wolno.

(Fragment recenzji drukowanej w „Kurierze Porannym” dn. 10.X.1935 r. — Przedruk w tomie *Perfumy i krew*, Tow. wyd. „Rój”, Warszawa 1936. — Tytuł fragmentu od nas.)

Jakub Appenzlak:

TRAGEDIA WŁADZY

[...] Trzeba więc zmienić stanowisko obserwacyjne, podejść z innej strony do utworu, odrzucić hipotezę tragedii rodzinnej — uznać, że tu chodzi nie o ojca, lecz o władcę mocarza. To tragedia władzy, rządzenia ludźmi, omyłek wielkiej jednostki stojącej na szczycie. Na tej wysokości możliwe są okropne w skutkach niedopatrzienia, prawdopodobne fałszywe oceny charakterów. Kto wie, czy wielki Szekspir nie chciał przez *Króla Leara* złożyć u stóp tronu swej prawdy politycznej, gorzkiej, dotkliwej, bezwzględnej, jak prawda, którą Błazen kłuje starego, wygnanego króla? Byłaby to prawda o zaślepieniu władzy, darzącej łaską usłużnych, nikczemnych pochlebców, odtrącającej prawdziwą wierność, cichą i skromną miłość Kordelii. Skutki polityczne ponurych zdarzeń w rodzinie Leara — wojna złych córek z zię-



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935—36). Reżyseria Leona Schillera. Od lewej: Dobiesław Damięcki — Edmund, Jan Kreczmar — Książę Albanii, Zofia Grabowska — Goneril i Nina Andrycz — Regan

Fot. St. Brzozowski

ciem Leara, królem francuskim — świadczą o szerszym, nierodzinnym tylko, tle tragedii. Nie byłoby ludzkie, gdyby ojciec nie potrafił odróżnić dobrej Kordelii od złej Goneryli, ludzkim jest jednak, gdy władca nie odróżnia zła od dobra zarówno w swym najbliższym otoczeniu, jak i wśród rzeszy obywateli.

Nie jest, oczywiście, rzeczą łatwą, przejście od wersji rodzinnej do wersji politycznej, gdyż akcja utworu biegnie zakrętami wyjątkowych, nieraz osobliwych powikłań fabuły i konfliktu ojca z córkami. Ale dopiero po oderwaniu się od formalnego znaczenia tej fabuły — przestają razić nieprawdopodobieństwa psychologiczne — obce przecież Szekspirowi. Wtedy też nabiera blasku filozofia życiowa Leara, rozwijająca się już po klęsce, w oparach obłędu, pełna wnikliwych sentencji i głębokich uwag o zmienności losów, o obłudzie wyrokowania w sprawach moralności i naturze kobiet. [...]

(Fragment recenzji drukowanej w „Naszym Przeglądzie” z dn. 11.X.1935 r.)

Wojciech Natanson:

DRAMAT BUDZĄCEGO SIĘ SUMIENIA

[...] *Król Lear* nie jest dramatem realistycznym; nie może mieć wiele wspólnego z prawdopodobieństwem i psychologią. *Król Lear* to przede wszystkim dramat idei. Kraszewski napisał w swym wstępie do dawnego wydania dramatu: „Jest to świat przed narodzeniem sumienia.” Poszedłbym dalej: można nazwać *Leara* dramatem budzącego się sumienia. Wyrazem dojrzałego już sumienia jest na przykład wierny sługa słusznej sprawy, hrabia Kent. Wyrazem sumienia jest król francuski, który ujmuje się za pokrzywdzoną Kordelią, a potem podejmuje w obronie Leara pierwszą w dziejach wojnę „sankcyjną”. Wyrazem sumienia jest Edgar, w końcowych scenach są nimi także ks. Albany i stary Gloucester, a przede wszystkim sam Lear dostrzegający już teraz krzywdę nędzarzy. Ze strasznego pogromu rodzi się zwolna świat lepszy. Instynkt współzycia zwycięża żądzę zabijania i znęcania się.

Trudno jednak zagrać *Króla Leara* tak, aby jasno uwydatniał się sens utworu. [...]

(Fragment recenzji drukowanej w „Czasie” z dn. 13.X.1935 r.)



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935—36). Reżyseria Leona Schillera. Od lewej: Józef Węgrzyn — *Król Lear*, Wojciech Brydziński — Hrabia Gloster i Marian Wyrzykowski — Edgar

Fot. St. Brzozowski

PRZETWARZANIE SIĘ DESPOTY W CZŁOWIEKA

[...] Szekspir nie przeciwstawia bynajmniej tytułowego bohatera światu jako symbolu cnoty i mądrości.

Jego Lear jest porywczym, ślepy i ograniczonym starcem, łaknącym pochlebstw, władzy i ostentacji, przywołującym tragedię, gdy mu tego zabraknie.

Nad podłość jednak otaczającego świata wznosi się Lear wielkością swego cierpienia i pełnią świadomości, do której dorasta stopniowo pod wpływem doznań i wzmagającej się gorczy.

Pozbawiony królestwa, władzy, serca dzieci, błąka się oszalały z rozpacz król po drogach i bezdrożach swego ongiś królestwa w towarzystwie wiernego mu w niedoli Błazna i uświadamia sobie nędzę bytu i bezmiar własnego nicesstwa.

Na dnie poniżenia i niedoli, która zepchnęła jego — króla, na poziom bytu najędzniejszego z jego poddanych, pozbawionego dachu nad głową w czasie burzy i gromów, uświadamia sobie król oszalały, że sądy istnieją po to, by osłaniać przestępstwa możnych, karać natomiast słabych i bezbronnych, że szczęście i dosyt życia niewielu okupiony jest krwią i łzami miliona.

Trzeba było królowi zejść na niziny życia, zespolić się w cierpieniu z męką tysięcy swoich poddanych, by tracąc tytuł i majestat królewski zdobyć sobie tytuł i majestat cierpiącego człowieka — nierównie wyższy od pustej ostentacji ceremoniału dworskiego, trąb i błyskotek, świt i orszaków.

Cały urok *Króla Leara* polega na tym przetwarzaniu się despoty, sobka odgradzonego od świata nieprzenikłym murem swojej królewskości, w człowieka, w istotę czułą, wrażliwą na każde drgnienie serca swoich bliźnich wydanych na pastwę tej samej niedoli.

W *Królu Learze* jednak wbrew wszelkim zdawkowym pociechom teatralnym żadna cnota nie odniesie zwycięstwa nad podłością. Zbrodnia i podstęp sprawują rządy nad światem i nie dadzą sobie tej władzy wydrzeć. Giną wprawdzie podli, lecz giną i szlachetni.

Scena epilogowa z właściwą Szekspirowi w tych sprawach hojnością kończy się prezentacją szeregu trupów, świadczących o bezmyślności losu i przypadkowości istnienia nieskrępowanego żadną zasadą moralną.

„Świat ten wielki tak w nic się obróci” — jak szlachetne i prawe wysiłki Leara i Kordelii czy zdradzieckie knowania złych córek lub bękarta Glostera.

Ten szlachetny pesymizm Szekspirowski podkreślający bezsensowność losu istnienia, jak spokrewniony z nim



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935—36).
Reżyseria Leona Schillera. Od lewej: Franciszek Dominiak —
Hrabia Kent, Marian Wyrzykowski — Edgar, Józef Wę-
grzyn — Król Lear i Józef Kondrat — Błazen

Fot. St. Brzozowski

źródłowo i tematycznie pesymizm Słowackiego z *Lilli Wenedy* świadczy przede wszystkim o niemożliwości rozsupłania gordyjskiego węzła bytu, gdy się wychodzi z gry i powiązań indywidualnych dążeń i namiętności: każdemu bowiem szlachetnemu wysiłkowi można przeciwstawić tysiące — podłych i zdradzieckich.

Świat pojęty jako teren działania jednostek zarówno prawych, jak i szlachetnych nie da się obronić przed osądem moralnym, skazany jest na zatracenie, gdyż jest chaosem, pustą grą przypadku.

Dopiero gdy na życie spojrzymy z punktu widzenia kształtujących je sił społecznych, walka pozornie beznadziejna i ślepa nabiera cech sensownych i ów pesymizm, upajający urokiem swej poezji szlachetną jednostkę, staje się czcym poetyzmem widza przypatrującego się niezrozumiałemu dla siebie widowisku.

Czyż z chaosu wielkiej rewolucji francuskiej nie wyłonił się świat lepszy i racjonalniejszy niż w czasach Ludwika XV czy XVI?

Czy rewolucja w Rosji nie dokonała przemiany racjonalizującej w zestawieniu ze stosunkami przedwojennymi?

Podkreślanie więc niedorzeczności bytu czy istnienia świadczy tylko o krótkowidztwie czy niedopatrzaniu tych wielkich, a bezimiennych aktorów dziejowych, którzy się ukrywają poza wątlą choć tragiczną wolą reprezentacyjnych jednostek. Śmierć choćby najszlachetniejszej ze wszystkich Kordelii świata — nie zmienia wcale stosunku sił, nie osłabia na moment napięcia walki, jest tylko niedostrzegalnym przesunięciem na szachownicy bytu i sięgnięciem do nieprzebranych rezerw czekających na swoją godzinę walki i wysiłku.

Nic więc dziwnego, że na wizję potępieńczą świata w *Królu Learze* trudno obecnie patrzeć bez przekasu. Uniesienia starego króla wydają nam się czasem bardziej niż naiwne, postawa jego zarówno w szczęściu, jak w nieszczęściu — bezpłodna i jałowa, patos — przesadny i sztuczny. [...]

(Fragment z recenzji drukowanej w nr 320 „Robotnika” z 1935 r.).

Bohdan Korzeniewski:

GDY LEAR NIE MOŻE WZRUSZAĆ...

Jak każde z przedstawień opracowanych przez Schillera, to odznacza się również wysokim poziomem techniki inscenizacyjnej. Obrazy mają rzeczywiście w kompozycji i w barwie wartości malarskie — niektóre są uderzającej piękności. Powracająca wielokrotnie dekoracja zamglonej dąbrowy narzuca wrażenie, że ten rzadki i smętny las rozciąga się niemal bez kresu. Kryją się



Król Lear w Teatrze Polskim w Warszawie (sezon 1935—36).
Reżyseria Leona Schillera, dekoracje Stanisława Słowińskiego,
kostiumy Ireny Lorentowicz-Karwowskiej. Scena końcowa

Fot. St. Brzozowski

w nim i odsuwają na wiele mil sąsiadujące ze sobą w kwaterach sceny obrotowej szare mury zamków i strażnic. Widz ma poczucie groźnej pustki, doskonale obojętnej dla niedoli ludzkiej. Został wprowadzony w „nastrój”; podtrzymuje go w nim muzyka. Jest teraz gotów przyjąć wrażenia potężniejsze i głębsze, niż chodzący po grzbiecie dreszczyk trwożnego oczekiwania. Ale oto zachodzą okrutne wypadki, piętrzą się okropności, Lear złorzeczy, płacze i szaleje — i daremnie oczekuje się tej grozy ujarzmionego w błyskawicach życia, od której cierpło się przy czytaniu tragedii.

To zastanawiało najbardziej tego wieczora — dlaczego właściwie teatr przygotowany jak mało który do realizacji dzieła poetyckiego nie zdołał wykrzesać z dramatu tego wewnętrznego ognia, który zaćmiewa wszystkie nieprawdopodobieństwa, okropności i słabizny intrygi. Reflektory, wyciągające ludzi z szarości tła, nie czyniły ich bliższymi ani zrozumiałymi dla widza — ułatwiały tylko krytyczną obserwację. Ujęty w trójkąty światła Lear nadaremnie wytrząsał się ze swym bólem — nie wzruszał.

Wiele można by tu przypisać dokonywającej się w ostatnich czasach zmianie w stosunku widza do teatru. Publiczność polska wyszastała się już po trosze z współczesnością, tak rozrzutnie udzielanego byle komu. Jeszcze przed paru laty z trudem powstrzymywała łzy, kiedy Harpagon omdlewał z rozpaczą po zniknięciu szkatułki; gdy odnaleziony skarb tulił do piersi, wzdychała z ulgą: „chwała Bogu, biedny staruszek”. Zdawało się wówczas, że gdyby jakiś znakomity aktor z odpowiednim majestatem pokazał cierpienia obżartucha po utracie apetytu, to także skoczono by hurmem z ciepłą fajerką: „jakże strasznie się męczy, biedny tłuszczoch”. — Dzisiaj wytrzeźwiono trochę z tych łatwych sentymentów. Teraz widz żąda od postaci, której ma żałować, jeśli już nie doskonałości, to bodaj poprawności moralnej. Lear nie może, co jest zresztą jego zaletą artystyczną, wykazać się nawet poprawnością. Doznaje więc, choć więcej jest wart od poprzedników cierpiących w lepszej koniunkturze, bolesnych skutków przeprowadzanej oszczędności wzruszeń.

Stawiało to inscenizację wobec zadań szczególnie trudnych. Podjęła je z ambicją i umiejętnością. Ale to wszystko. Nie było widać z przedstawienia, aby dramat naprawdę rozgrzał wyobraźnię Schillera, pobudził go do poszukiwań formy prostszej i szerszej niż pokazana. Ta była już gotowa od dawna w zasobie świetnych efektów Schillerowskiego „montażu” i przeniesiona tu raczej mechanicznie. Jeśli czasami zamajaczył w jakimś geście aktora, szczególnie kostiumu czy dekoracji pomysły stylizacji tzw. „teatru konwencjonalnego”, to niedoprowadzony do końca, zatrzymany w stadium najniewdzięczniejszym: konwencji operowej. [...]

(Fragment recenzji drukowanej w tygodniku „Pion” z dn. 26.X.1935 r.)



Dom w Stratfordzie nad Avonem, w którym urodził się Szekspir w kwietniu r. 1564. (Dzień urodzenia sporny, tradycyjnie przyjmuje się datę 23-go.)

PIERWSZY STRATFORDSKI OBCHÓD KU CZCI SZEKSPIRA

Szacunku swojego dowód dał Shakespeare'owi naród angielski w ustanowionym na pamiątkę jego obchodzie, który *Jubileuszem* nazwano, a do którego dało powód osobliwsze zdarzenie.

Kiedy Shakespeare żyjąc w Stratford, cieszył się wznoszącym pod oknami swej córki morwowym drzewem, nie spodziewał się zapewne, że przez półtora wieku szanowane od spółziomków, swoim nawet upadkiem przyczyni się do uwiecznienia jego pamiątki. Po zgaśnięciu całej Shakespeare'a rodziny, dom jego przeszedł w ręce pewnej duchownej osoby. Stojące przed oknami drzewo nie podobało się nowemu nabywcy. Ogrom jego nie dopuszczał promieni słonecznych i pozbawiał widoku. Jednej nocy ściętym zostało szanowane od dwóch pokoleń drzewo! Odgłos jego upadku rozszedł się po całym mieście. Zgaszenie świętego ognia *Vesty* nie tyle by niegdyś w Rzymie sprawiło było trwogi. Starcy, dzieci, niewiasty, wszystko to biegło oblewać łzami drogą pamiątkę! Oburzeni obywatele, grożąc pomstą sprawcy tego zamieszania, przymusili go do opuszczenia na zawsze ich miasta. Kupiona natychmiast przez jednego snycerza morwa, tysiącznych w rękę jego nabywszy kształtów, rozeszła się po całym kraju. Filiżanki, pudełka, tabakierki, pierścienie płacono równo ze złotem.

W tym powszechnym zapale przyszła jednemu z urzędników magistratu myśl ofiarowania patentu obywatelstwa w zrobionej z tego drzewa szkatułce sławnemu Garrickowi, którego by wcielenie w ich grono nadgradzało stratę ukochanego ich ziomka. Przyjął z wielkim uniesieniem ten zaszczyt gorliwy Shakespeare'a czciciel, a wdzięczając się nowym spółobywatelom, postanowił odprawić w ich mieście na cześć jego uroczysty obchód, któremu nazwisko *Jubileuszu* nadał. Aby tym świetniej uskutecznić swój zamiar, zamknął na niejaki czas Teatr w Londynie, a przekładając zgromadzonej publiczności powody tej przerwy stosowną mową wezwał ją na ogłoszony obchód do Stratford. Przeszło 40.000 ludzi udało się tam z samej stolicy; dwa razy tyle z innych okolic przybyło. Nie mogło tak małe miasteczko pomieścić zgromadzonych. Wszystkie więc przyległe wsie i pola stanowiły widok ogromnego obozu.

Zaczęto uroczystość 6 września 1769 roku. Nader długim byłoby opisanie wszystkich szczegółów tej uroczystości, główniejsze w krótkości wymienię. Połowę pierwszego



Szkoła w Stratfordzie, do której uczęszczał Szekspir

dnia poświęcono chwale twórcy wszelkich wielkości ludzkich. Wszystkich teatrów zebrani artyści śpiewali sławne oratorium: *Judyty*. Mowy pogrzebowe, drukowane ody, panegiryki sławiły mistrza scenicznej sztuki. Reszta dnia strawionego na publicznych ucztach zakończyło oświecenie wszystkich gmachów i domów. Niepoliczone przeźroczyste wystawiały po wielu oknach najprzyjemniejszy widok. Na domu dawniej Shakespeare'a, przebijające się przez chmury, słońce przywodziło na pamięć skromne urodzenie jego, z którego cienia wyniósł się do szczytu sławy.

Drugi dzień był dniem zabaw w różnym rodzaju. Na wystawionym obszernym amfiteatrze w kształcie rotundy Renhelagu londyńskiego grano najpiękniejsze sceny wybrane z dzieł Shakespeare'a. Deklamowano ody, wiersze, elegie na pochwałę jego, przez Milтона, Adissona i innych napisane autorów. Śpiewano kantaty. Garrick kładąc wieniec laurowy na popiersie Shakespeare'a, postawione w pośrodku sceny, zakończył widowisko pieśnią ułożoną przez niego, którą śpiewały pierwsze naówczas śpiewaczki, a powtarzały licznie chóry połączone z głosami całej publiczności. Wspaniała i kosztowny fajerwerk był ostatnią tego dnia zabawą.

Poranek drugiego dnia zabrały wyścigi konne. Nagrodą zwycięzcy był puchar z marmurowego drzewa Shakespeare'a drogimi kamieniami ozdobiony. Po licznych, na wszystkich ulicach miasta zastawionych stołach nastąpił wieczorem bal maskowy w amfiteatrze, na którym wszystkie w sztuki Shakespeare'a wchodzące osoby pokazały się w charakterystycznych swoich ubiorach. O samej północy, przy oświeceniu wszystkich okolic i niezliczonym mnóstwie pochodni, postawiono na miejscu świętego drzewa marmurowe popiersie Shakespeare'a, które Garrick miastu Stratford ofiarował i przy którym w ostatniej swojej mowie, zapowiadając podobny co 7 lat obchód, zgromadzonych pożegnał gości. Tak się zakończył ten pamiętny obchód, który podał autorowi *Foote* myśl ułożenia z niego dramatycznej sztuki pod nazwiskiem: *Jubileusz Stratfordski*, która na Teatrze Londyńskim 90 razy ciągle wystawioną była.

Ci, na których wielkość obcego narodu człowieka mniej wrażenia sprawuje, nazwą może przesadzonym to wygórowane uwielbienie, z jakim Anglia czczy pamiętkę spórodaka swojego, ale takich to tylko ludzi i takich narodów imiona do późnych przejdą pokoleń!

(Końcowy fragment pracy pt. *Shakespeare* zamieszczonej jako wstęp do przekładu *Hamleta* w t. IV zbioru *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*. W Warszawie, w Drukarni N. Glücksberga, księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu MDCCCXXI. Tytuł fragmentu od nas.)



Dom córki Szekspira, Zuzanny, i jej męża, lekarza Johna Halla, w Stratfordzie. Tu jakiś czas mieszkał Szekspir

KRZESŁO SZEKSPIRA W POLSCE

[...] Kultem otaczała Shakespeare'a żona ks. generała [Adama Czartoryskiego], księżna Izabella z Flemingów. Mamy do tej czci szereg danych, niezmiernie charakterystycznych, tchnących duchem epoki. Mówią nam o tym przede wszystkim zbiory „Świątyni Sybilli” i „Domku gotyckiego” (w Puławach). Księżna Izabella posiadała tego rodzaju pamiątki Shakespearowskie jak: krzesło Shakespeare'a, część drzewa posadzonego przez Shakespeare'a, portret Shakespeare'a. Możemy o tych przedmiotach przytoczyć sporo szczegółów, które zaświadczać, że Shakespeare w domu XX. Czartoryskich odbierał cześć i uwielbienie bez granic.

Krzesło Shakespeare'a, znajdujące się dziś w Muzeum XX. Czartoryskich [w Krakowie], umieściła ks. Izabella najpierw w „Świątyni Sybilli”, później w „Domku gotyckim”, w gabinecie na górze. Włożone w futerał brązowy, stało przed jednym ze stołów. Nabyła go do swych zbiorów ks. Czartoryska w czasie podróży do Anglii (1789–1790), w miejscu mieszkania poety, a zatem w Stratford. Czas kupna tej cennej pamiątki da się dokładnie oznaczyć, a to na podstawie korespondencji księżnej; 26 maja 1790 r. pisze ks. Izabella: „Wyjeżdżam na trzy dni, aby zwiedzić kraj”; w czerwcu t.r. jest jeszcze w Londynie i pakuje rzeczy do powrotu. Była więc w Stratfordzie z końcem maja lub początkiem czerwca 1790 r. i tu, w domu rodzinnym Shakespeare'a, nabyła część jego krzesła. Jak się to kupno odbyło, opowiedzą nam słowa samej księżnej Izabelli.

(Ludwik Bernacki: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*)

Każda pamiątka człowieka sławnego wzbudza ciekawość i uszanowanie. Będąc w Anglii, byłam w Stratford. Tam mieszkał Shakespeare, tam umarł, tam dom jego do tego czasu stoi nietykany. W tym domu można widzieć pokój, w którym ostatnie lata przepędził. W przyłączonym planie całe rozporządzenie jego mieszkania jest wyszczególnione; tu tylko dodam, że wśród ściany pod literą G na planie naznaczonej jest duża alkowa, w której z jednej strony umieszczony jest z okapem szafiasty komin a z drugiej naprzeciwko komina to krzesło, o którym tu mowa, w murze umocowane stało, ale tak blisko jedno drugiego, że siedzący na krześle łatwo mógł bądź lulkę zapalić, bądź ognia poprawić, nie wstając z krzesła. Na tym krześle, przed tym kominem siadywał Shakespeare



Ogród na New Place (Nowym Placu) w Stratfordzie, gdzie stał dom, w którym Szekspir zmarł 25 kwietnia 1616 r. Tu Izabella Czartoryska kupiła pamiątkowe krzesło Poety

i to było jego ulubione miejsce. W tym zaciszu w ostatnich czasach spoczywał, tam przecierał i poprawiał swoje dzieła, żył z przyjaciółmi i szczęśliwie przepędzał chwile. Po śmierci jego to krzesło i ten kątek stały się celem uszanowania i ciekawości równie współziomków, jak i cudzoziemców. Ja, siadłszy na tym krześle, w moim urojeniu widziałam przed sobą Julię i Romea, Mirandę, Desdemonę, Hamleta i Ofelię. Przypominam sobie inne jeszcze dzieła owego sławnego Shakespeare'a, którego geniusz do wszystkich innych niepodobny, którego zapęd bystry i niepospolity byłby dosięgnął doskonałości, gdyby nie gruba nieumiejętność wieku w czasie jego życia, która się stała do tego przeszkodą. Nim opiszę życie i rzadkie talenta Shakespeare'a, muszę tu wspomnieć sposób, przez który dostałam krzesło jego, przy tym osobliwszy zapal dziewięcioletniej panienki, który nas zadziwił i rozrzewnił.

Najprzód wyznać muszę, że za pierwszym spojrzeniem na krzesło Shakespeare'a przyrzekłam sobie, że je jakimkolwiek bądź sposobem dostać muszę i do „Domu gotyckiego” przeniesione będzie. Pierwsza wprawdzie moja próba w tej mierze zupełnie odrzuconą była. Właścicielka domu nie bardzo majątna przełożyła nam, że oprócz przywiązania, które ma do tej pamiątki, tyle dla niej drogiej, z powodu że, będąc sama z familii Shakespeare'a, chciałyby ją uwiecznić, przy tym jeszcze, że ma z tego wielki zysk, każdy bowiem, kto dom jej odwiedza, drogo płaci najmniejsze ułamki i drzazgi odłupane z krzesła, które potem oprawiają w pierścionki i medaliony. Po długich sporach 200 guineów ułatwiły trudności. Czula wdowa o wszystkim zapomniała, z radością krzesło na pieniądze zamieniwszy, że zaś było wmurowane dość głęboko, musieliśmy użyć mularza, żeby przy wydobyciu szkody nie zrobił.

Tu wypada opisać panienkę, o której wyżej wspominałam. Była to wnuczka właścicielki domu i krzesła. Wychowana w ustawicznym uwielbieniu Shakespeare'a miała go (że tak powiem) za bóstwo, a przynajmniej za jestestwo jakieś nadludzkie, a zatem sądziła się być najszczęśliwszą, że była krewną jego. Pyszna tym blaskiem, którym sława Shakespeare'a, podług jej mniemania, i ją okrywała, jedynie nim była zajęta. Umiała większą część dzieł jego na pamięć, ustawicznie je czytała, zawsze nowe w nich znajdując piękności. Słowem, pamięć Shakespeare'a była dla niej źródłem zabaw i szczęścia. Ale gdy ta panienka przed rokiem po okropnej ospie słuch i mowę straciła i chociaż zapal niemniejszy zawsze ją ożywia, już czytać tylko mogła Shakespeare'a, bo słyszeć i mówić o nim nie było w jej mocy. Wszystkie moje obrady z jej babką z tej przyczyny uszły ją zupełnie. Spokojnie siedząc w pokoju, nie przewidywała, co się stać miało. Gdy mularz przyszedł do pokoju, pytała babki na migi, co będzie robił, a gdy domyślać się zaczęła, z największym na to krzesło skoczywszy zapędem, rękami



GOOD FRIEND FOR IESVS SAKE FORBEARE
TO DIGG THE DVST ENCLOSED HEARE
BLESE BE Y MAN Y SPARES THES STONES
AND CVRST BE HE Y MOVES MY BONES

GRAVE OF THE POET
WILLIAM SHAKESPEARE
AD 1616

Grób Szekspira i poświęcony jego pamięci nagrobek w kościele parafialnym Stratfordu. Na tablicy wmurowanej w posadzkę znajduje się czterowiersz, podobno napisany przez Szekspira, brzmiący w przekładzie W. Lewika:

O, przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany.
Błogosławieństwo przyjaźnej mi duszy,
A klątwa temu, kto kosić mi ruszy.

i nogami a na ostatek i zębami trzymać go starała się. Jęki jakieś osobliwsze rozpacz jej dowodziły. Na koniec krew się jej gębą i nosem puściła i upadła koło krzesła bez sił i przytomności. Przyszedszy do siebie, z najmocniejszym żalem na migi wymawiała babce, że pieniądze przekładała nad to, co dla niej najdroższym być powinno, a trzymając się zawsze krzesła, pokazywała, że chyba z życiem jej go odbiorą. Nie wiedząc, jak uspokoić tę tkliwą duszę i ten zapał tak rozrzewniający, musieliśmy użyć pastora tamtejszego, który jej przedstawił, że babka uboga, tymi pieniędzmi zasilona, więcej wygód a tym samym więcej zdrowia mieć będzie. Po długich sporach, zmęczona i zemdlona, przystała na koniec ze łzami na nasze prośby, lecz z tym warunkiem, że nogi przynajmniej od krzesła zostaną i że już potem będą jej własnością. Zgodziwszy się na to, pieniądze odliczyłam, krzesło zabrałam, a nogi zostawiłam tej młodej i czulej panience, którą pewnie nigdy nie zapomnę.

To krzesło jest z drzewa, jak się zdaje, dębowego. Znać, że bardzo i że długo używane było. Ta część, która zdobi „Dom gotycki” składa się z dwóch sztuk, to jest siedzenia i oparcia; obie są wprawne w brązowy stołek, na którym złote litery imię Shakespeare'a składają. Ten stołek stoi w gabinecie ostatnim przy samym oknie.

(Fragm. z rękopisu w zbiorach Muzeum Czartoryskich w Krakowie. — Przedruk w t. II dzieła Ludwika Bernackiego *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1925 r. — Tytuł fragmentu od nas.)



The Shakespeare Memorial Theatre w Stratfordzie nad Avonem.
Tu odbywają się obecnie coroczne festiwale szekspirowskie



WŁADYSŁAW BRONIEWSKI
17.XII.1897 — 10.II.1962

Posiadał niezwykłą tajemnicę nasycającego życia i walki poezją, a poezji życiem i walką, jak wół inny w jego pokoleniu i jak paru zaledwie wielkich poetów dawniejszych.

JULIAN TUWIM

Władysław Broniewski

RÓŻA

*Kiedyż uniesiem głów
ponad zbroczone wezglowie?*
Z e r o m s k i

CHÓR

Idziemy pod mur cytadeli
otworzyć zapadłe mogiły,
odwiązać z ojcowskich gardzieli
wisielczy powróż, przegnęły.

JĘK W WICHRZE

Niezwalony jest mur cytadeli,
na mogiłach szalej porasta,
nikt nocą krat nie wyłamał,
ta sama krzywda, ta sama
idzie z krzykiem na wsie i miasta.

CHÓR

Odgarniemy ziemię cmentarną,
odnajdziemy ojcowskie kości.
Wydało śmiertelne ziarno
dostojne zboże wolności.

JĘK W WICHRZE

Próżno siejemy głów ziarno,
przepada ziarno w ugorach,
plugi słów nie zorały gruntu,
krzywda płodzi upiora buntu —
zaprzęgniemy do plugów upiora.

CHÓR

Wisłą, wiatrami Mazowsza
niech radość zaszumi nad nami!
Pozdrawiamy cię, ziemię najdroższa,
prostymi słowami, łzami.

JĘK W WICHRZE

Miła sercu ziemia Mazowska,
ale nad nią, jak wieko trumny,
zatrzasnęła się klęską dola.
Jęczy ziemia w bezsilnych topolach,
jęczy wiatr nadwiślański, szumny...

CHÓR

Niech ta ziemia wiosnami zapomni
krew zakrzepłą stokrotną warstwą,
jasny dom niech zbudują bezdomni,
niech z popiołów stanie mocarstwo!

JĘK W WICHRZE

Wśród świata do śmierci bezdomni,
po stokroć, po stokroć staniemy
z gołymi szyjami pod zorzą,
jak w czas żniwa dojrzałe zboże,
bujne złoto rodzinnej ziemi.
Z żył otwartych na nowo w glebę
niech żywica żywota przecieka —
wyrośniemy powszednim chlebem,
wyrośniemy radością człowieka!
Niech wichher nas rwie i łamie,
niech kości, jak ziarno, rozsieje —
po stokroć wszędzie wiosnami
skrwawieni, bezdomni, sami,
różą z serca Okrzei.

BALLADA O PLACU TEATRALNYM

Bezsenna noc. I gwar uliczny.
I mgła na Placu Teatralnym.
Mój cieniu, stań i razem milczmy —
któż wie skąd lęk i czego żal nam?

Mijają dni jak woda w Wiśle,
szumiąca o czym? — o milczeniu...
Mijają dni, i trzeba myśleć,
kim jestem ja i ty, mój cieniu.

Zaklinacz słów, szarlatan uczuć,
poeta tylko, tylko błazen? —
więc tylko smutki nocą wiończyć
i trupa grać w teatrze marzeń?...

A może, — depcząc malowidła
bezpłodnych snów rekwizytorni —
oślepić cienie, zdmuchnąć widma
i wyjść na wielki plac historii?...

Niech mówi noc i gwar uliczny,
i mgła na Placu Teatralnym —
tu — jeśli jęk — to jęk tragiczny,
tu — jeśli krok — to krok fatalny.

Doleci echo z dna legendy
i zadrży bruk, i serce zadrży —
to szabel błysk i wrzask komendy,
ura-a! i tętent kopyt w szarży!

Kozackim cwałem, świstem kuli
osaczy groza plac rozległy —
grającą ujrzą dłoń: pięć ulic,
i Teatr Wielki: lirę z cegły.

Lecz milczy pieśń o Piątym roku,
w teatrze grają *Lohengrina*,
i pusty plac, we mgłę i mroku,
przechodzi upiór szpiega Grina.

Przechodzi plac i staje w bramie
pałacu Blanka (urząd śledczy),
a stamtąd milcząc patrzy na mnie
i wietrzy krew, i pieśń mą wietrzy...

On wie, że musi walczyć ze mną,
lecz jeszcze lęka się i waha...
(Jak w trumnę wbija w noc bezsenną
żelazne gwoździe krok sztyldwacha).

Pod maską szpiega może skryty
jest ktoś — bez twarzy, bez imienia —
lecz myślą w Polsce znakomity,
pan wielki serca i sumienia?...

Kto jesteś?! — kroków moich szpicel
czy myśli druh, ktoś niegdyś bliski,
poeta, mówca, wódz, myśliciel,
co zaćmił cały kraj nazwiskiem?

Kto jesteś?... Milczy upiór zdrady
i z oczu znika, w bramę wszedłszy,
lecz myśl podąża w jego ślady
i trupa, trupa w Polsce wietrzy...

Bezsenna noc. Mglista noc. Milczenie...
O, ująć teatr jak instrument
i plac, podobny wielkiej scenie,
zagłuszyć trzaskiem starych trumien!

Niech żywi i umarli zjadą
na wiec — kuligiem! — szumnie, gwarnie,
cmentarną, huczną maskaradą
defensyw, więzień i trupiarni!

Kuligiem! — z pieśnią, sztandarami —
na plac — ze stoków cytadeli!...
A upiór zdrady czyha w bramie,
jak zawsze pierwszy w tłum wystrzeli!...

W burzliwy ranek rewolucji
on zdradzi serca i rozumy,
pomiesza słowa, myśli skłóci,
zatriumfuje znów nad tłumem,

wśród trupów będzie tkwić jak pomnik,
wzniesiony katom i mordercom,
aż pamięć klęski my, potomni,
wyrwiemy — choćby razem z sercem!...

W dwudziestym czwartym, piątym, szóstym
ja byłem w tłumie wśród masakry:
na placu zakrwawionym, pustym,
pozostał cień, co świat mi zakrył,

i kiedy tłum po szarzy zniknął
wśród ulic, które z krzykiem biegły,
cień stał nad trupem robotnika
o teatr wsparty: lirę z cegły...

Od lat, od lat u stóp teatru
misterium dziejów gra się krwawe,
od lat chce upiór pieśń mą zatruć
i pieśnią runąć na Warszawę,

lecz ja, staczając bój z upiorem
o trupi plac i lirę trupią,
do ręki żywe serce biorę,
by chleptał krew mój cień, mój upiór.

Gdy cienia zdrady krwią nasyce,
natenczas pieśń, co trwogi nie zna,
zuchwała leci na ulice
i wiedzie tłumy, zła, drapieżna,

na Plac Czerwony, Teatralny,
gdzie krzyzczyć umie bruk uliczny,
gdzie — jeśli krok — to krok fatalny,
a jeśli jęk — to jęk tragiczny.

Kiedy przyjdą podpalić dom,
ten, w którym mieszkasz — Polskę,
kiedy rzuca przed siebie grom,
kiedy runą żelaznym wojskiem
i pod drzwiami staną, i nocą
kolbami w drzwi załomocą —
ty, ze snu podnosząc skroń,
stań u drzwi.
Bagnet na broń!
Trzeba krwi!

Są w ojczyźnie rachunki krzywd,
obca dłoń ich też nie przekreśli,
ale krwi nie odmówi nikt:
wysączymy ją z piersi i z pieśni.
Cóż, że nieraz smakował gorzko
na tej ziemi więzienny chleb?
Za tę dłoń, podniesioną nad Polską —
kula w łeb!

Ogniomistrzu i serc, i słów,
poeto, nie w pieśni troska.
Dzisiaj wiersz — to strzelecki rów,
okrzyk i rozkaz:
Bagnet na broń!
Bagnet na broń!
A gdyby umierać przyszło,
przypomnimy, co rzekł Cambronne,
i powiemy to samo nad Wisłą.

Kwiecień 1939

* * *

Syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni,
o czym i jak mam śpiewać, gdy dom mój — ruiny
i zgliszcza?
Jak czołg, przetoczył się Wrzesień ziemi ojczystej
przez piersi,
a moja dłoń jest bezbronna i bezbronna jest ziemia
ojczysta.

Ja na tę ziemię powrócę, ja chcę ją zbawić, ocalić,
stamtąd chcę światu płonąć serca i pieśni pożarem,

chcę, żeby z gruzów Warszawy rósł żelbetonem
socjalizm,
chcę, żeby Hejnał Mariacki szumiał czerwonym
sztandarem.

Dumna i piękna Warszawo, chwała twoim ruinom,
chcę zliczyć i ucałować twoje męczeńskie cegły.
Podaj mi dłoń, Białorusi, podaj mi dłoń, Ukraino,
wy mi dacie na drogę wasz sierp i młot niepodległy.

Luno wolności ludów, moc w zaciśniętej pięści!
Przejdą dni niedalekie i będzie się świat rówieśnić.
Piszę dłońią bezbronną, groźną, chociaż się nie mści,
syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni.

MARIA

Siedzisz w kuchni, liczysz kartofle,
przy tobie brat, starszy;
rachunek w sklepiku, podarte pantofle:
nie starczy...

W dzień sprzedajesz mydełka, po znajomych, po obcych
(dlaczego przestali być mili?)
„Nie trzeba? Do widzenia”. I znajdziesz się w kropce:
do innych zadzwonisz po chwili.

Wieczorem: kelnerka, „Pół czarnej?”
— „Pół czarnej”.

Podasz, i chwilę spokój.
Stoisz ze sztucznym uśmiechem i z *charme'em*
i z lezką w oku.

Może w nocy przyjdzie gestapo?
Wstaniesz błada z płaczącą córką,
kiedy będą plugawą łapą
przetrzęsać moje biurko.

Co ta wojna w tobie zabiła?
Nie ma mnie, nie ma teatru...
Wołam do ciebie, miła,
wołaniem wiatru.

Maria — żona Poety, aktorka Maria Zarembińska, autorka
Opowiadań oświęcimskich. Zmarła po wojnie na skutek
ciężkiej choroby nabytej w Oświęcimiu. (Przyp. Red.)

W. B. BEZ TYTUŁU

Co mi tam po tytułach:
wystarczy własne nazwisko,
by po odbitym w Wiśle księżycu się tułać
i widzieć wszystko.

Ja słyszę, jak trawa rośnie,
i od tego serce mi rośnie,
ale co tam zielona trawa,
kiedy co dzień, co godzina czuję,
jak się z gruzów okrutnych dźwiga i buduje
Warszawa.

Ja nie chcę być szefem BOS-u,
bom nie inżynier,
ale umiem dźwigać pod niebiosa
Wrocławie, Szczeciny, Gdynie!

Węgiel dobywać? przędzę prząść? —
nic by z tego nie wyszło.
Ja na sto koni parowych chcę wsiąść
i pędzić w przyszłość!

Za to wszystko chcę otrzymać w darze
ten z Wisły księżyc srebrny,
ambasador republiki marzeń,
minister spraw niepotrzebnych.

Z POEMATU «WISŁA»

(F r a g m e n t)

Ty, córeczko, nie pytaj, gdzie tata,
kiedy taty nie będzie.
Nasza ziemia w słowa bogata,
a w słowach jestem wszędzie...

Popłyn od źródeł po ujście
Wisły-matki,
niejedno porwie i skusi cię,
a na ostatku,
kiedy z wiślanej mierzei
zobaczysz morze,
pomyślisz: „Dzieją się dzieje...
ojciec dopłynął... może?...”

A jam nie Smętek, jam nie Żeromski,
nie Fantazy, nie Zadumaniec,

ja jestem kamień, który do Polski
z szanca rzucali na szaniec.

I jestem w Polsce, i ramię w ramię
idę z moim narodem.
Ja z murarzami, z inżynierami —
przodem!

Czemuż to — przodem? Bo ten, który pierwszy
jak drogocenne narzędzie
niósł słowo walki — ten piorun z wierszy —
jest, córko, w Polsce i będzie.

Z POEMATU «MAZOWSZE»
(*F r a g m e n t*)

Mowo polska, Wisło rodzinna,
miłości od innych słów prostsza...
Mowo wysoka, rzeko głębinna,
mowo i rzeko Mazowska.

Słowa głębinne rodzą się z dna
rzeki-zadumy, Wisły,
a inne słowa — serce je zna —
uniesie skrzydło rybitwy,

aby je słońce zakłęło w wiersz,
w blaski i w lot zmieniło.
A jedno skrzydło wiersza — to śmierć,
a drugie skrzydło — miłość.

Mowo polska, groźniejsza niż burza
i od słowików miększa,
oba skrzydła w tobie zanurzam,
powracam do twego wnętrza,
ze mną słowo „sława”,
ze mną słowo „Warszawa”.

Wpływ literatury na życie i twórczość jest tak duży,
że trudno załatwić się z nimi w kilku słowach. Trzeba
by po prostu wyliczyć wszystko, co się czytało w kolej-
nym porządku, aby zdać sobie sprawę, jak powstało całe
dzisiejsze „ja”. Ograniczę się więc do momentów najcha-
rakterystyczniejszych. Cerwantes, Ariosto, Andersen —
to pierwsze moje (w ósmym roku życia) spotkanie z poe-
zją, pierwsze drogi wyobraźni. Kto wie, czy pisarzom
tym nie zawdzięczam w całym późniejszym życiu zdol-
ności do poetyckiej apercpcji świata. Naprawdę wpły-
wała na mnie tylko poezja, przede wszystkim polska,
z obcej zaś Szekspir, Baudelaire, Rimbaud, Błok. Jeszcze
w okopach (pierwszej wojny światowej) przeczytałem
Ogień Barbousse'a; książka ta dopomogła mi do wyzbycia
się romantyczno-militarnej blagi poetyckiej i popchnęła
w kierunku poszukiwań poezji nieoderwanej od praktycz-
nych zagadnień bytu. [...]

Najsilniej oddziałała na mnie poezja nowoczesna,
zwłaszcza rewolucyjna poezja rosyjska. Majakowskiemu
zawdzięczam ostateczne zerwanie z symboliczną sta-
rzyzną i stosunek do słowa jako do narzędzia walki.
Apollinaire'owi — nowe drogi wyobraźni. Jesieninowi —
ostatnią furtkę w kierunku tragizmu i czystej liryki.
Niewątpliwie, we współistnieniu tych wpływów tkwi
wiele sprzeczności.

Moją ulubioną lekturą jest *Don Kichot*, poezja Szekspi-
ra, Apollinaire'a, Jesienina i Pasternaka oraz dzieła Le-
nina (dopiero niedawno zapoznałem się z twórczością tego
wielkiego poety faktów).

Z żyjących pisarzy najbardziej cenię poetę Pasternaka.

R. 1927

(Z odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich”
pt. Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom ob-
cym.)

Z BORYSA PASTERNAKA

SZEKSPIR

Oberża i Tower, w tarasach znad toni
Wznoszący się z wolna, zbrodniczy, surowy
I dźwięczny stuk podków, i ziębły dźwięk dzwonu
Westminstru, urwiska w całunie kirowym.

I ciasne ulice; wilgocią ich mury
Nasiąkły, jak chmiel, do belkowań, do krokwi,

Jak „el” nasyconych, jak sadze ponurych,
Tak chłodnych jak Londyn, nierównych jak kroki.

Rozpadał się śnieg spiralami, leniwie.
Już drzwi zamykano, gdy jął pomarszczony,
Jak splezły nabrzusznik, półsennie pokrywać
Uspione pustkowia w Londynie uspionym.

Okienko liliową błyszczące się miką
W okuciach z ołowiu. — „Wnioskując z pogody...
A zresztą, a zresztą — użyjmy swobody,
A zresztą na beczkę! Gol łeb, cyruliku!”

I goląc się, głośno chichoce i słucha
Konceptów kompana, pod boki się wspiera,
I cedzi przez munsztuk przyrosły cybucha
Straszliwe androny.

Tymczasem Szekspira
Opuszcza wesołość. Rękopis sonetu
Pisany z zapalem, bez skreśleń, w oparach
Szynkowni, ot tu, gdzie nadgśnia reneta
Nurkuje w objęciach z kleszczami homara,
Ów sonet tak mówi:

„Milordzie, uznaję
Wasz geniusz, lecz, mistrzu, czy tak jak i waści
Wydaje się temu, co siedzi na skraju
Beczutki i gębę ma w mydle, żem maści
Błyskawic, to znaczy, żem wyższy w mej kaście
Niż ludzie — a krócej, że ogień wydają
Ze siebie, jak odór niemiły wasz knaster?”

Wybaczcie mi, ojczy, synowski septycyzm,
Lecz, sir — tu szynkownia. Wśród was jam
w więzieniu.

Bo czymże są wobec okłasków ulicy
Piskłeta poety? Ja pragnę przestrzeni!

Czytajcie ot temu! Dlaczego się wstydić?
Sir, w imię wszech gildyj i billów! — Pięć jardów
I tam, przy bilardzie... Sir, czemu nie idzie
Wam w smak popularność na sali bilardu?”

„Co, jemu?! Czyś wściekł się!” — I usługę przyzywa.
Igrając gałązką malagi, i prędko
Rachuje: pół pinty*, ragout i na piwo
I — ku drzwiom, cisnąwszy w widziadło serwetką.

Z ODEJŚCIEM WIELKIEGO POETY I PRAWDZIWEGO
MIŁOŚNIKA TEATRU STRACILIŚMY SERDECZNE-
GO PRZYJACIELA, ŻYCZLIWEGO DYSKUTANTA
I WSPÓŁPRACOWNIKA

Władysław Broniewski przełożył w roku 1929 dla Teatru
Polskiego songi do *Opery za trzy grosze* J. Gaya, w ukła-
dzie scenicznym B. Brechta i w inscenizacji L. Schillera;
w roku 1949 przełożył dla nas tekst pieśni sztuki Fr. Wol-
fa *Tai-Yang budzi się* w inscenizacji L. Schillera; w roku
1960 graliśmy Jego tłumaczenie sztuki J. Pruta *Książ
Mścisław Udały*.



Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
w Warszawie, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 1405/A. H-23

CENA ZŁ 5.—