

Wysiłki dosłowności

AUTOR: MAŁGORZATA I MAREK PIEKUTOWIE

Na aktorów grających Leara zwykło się nakładać niebywałą wprost presję oczekiwań. Grubo ponad pół wieku temu Brook zauważył przytomnie, że *Król Lear* nie jest sztuką o Learze, lecz ma co najmniej kilkoro głównych bohaterów.

1.

■ Mamy staromodny zwyczaj czytania teatralnych programów. W napisanym na zamówienie tekście wprowadzającym Jan Gondowicz obficie cytuje Boya, którego fregata nie raz osiadała na intelektualnej mieliźnie, sterowana skłonnością kapitana do bon motu i paradoksu. Boyowe narzekania na bajkową „niedorzeczność” *Leara* zwiodły, zdaje się, niejednego reżysera polskiego teatru. Bez wątplenia *Lear* jest skałą trudną do zdobycia, ale przyczyn porażek nie ma co upatrywać w strukturze skały, lecz w słabości zdobywców. Zresztą klechdy, z których szydzi Boy, dlatego są długowieczne, że ich fabuły i konstrukcja uwzględniają niezmiennosć ludzkiej natury. *Lear* ani nie jest niedorzeczny, ani nie stracił terminu ważności, podobnie jak żywioły, na złość dwudziestopierwszowiecznym tromtadracjom, wciąż sięją postrach i śmierć. Każde pokolenie przemija z perspektywą ostatecznej katastrofy i każde czuje, że nie żyje u siebie, lecz pomiędzy. Pięć aktów *Króla Leara* upływa między ontologicznym „nic” i temporalnym „nigdy”.

Wawrzyniec Kostrzewski czytał nie tylko Boya, zna dogłębnie literaturę przedmiotu, czego dowodzi opublikowana w programie reżyserska eksplikacja. Na pewno czytał też Petera Brooka, autora najsłynniejszej realizacji *Leara*, jednak porzucił wytyczoną przezeń drogę na szczyt, czy też raczej próbuje dojść tam inną ścieżką. Jest to postawa godna szacunku – dzieje teatralnych interpretacji tragedii nie kończą się na Brooku i nie ma obowiązku traktować go jak wyroczni, jednak zrządzeniem przewrotnej Melpomeny przedstawienie w warszawskim Teatrze Dramatycz-

nym stało się paradoksalnym dowodem na trafność intuicji Petera Brooka.

2.

Powiada Brook, i powiada słusznie, że *Lear* jest arcydziełem o niezwykle precyzyjnej konstrukcji, i dlatego żaden skrót, choćby technicznie wydawał się zasadny, nie uchodzi bezkarnie. Zauważa też, że choć *Leara* trudno osadzić w historycznej rzeczywistości (różne tropy wiodą do różnych momentów z dziejów Anglii), to jednak opowieść nie jest ani bajkowa, ani anachroniczna, nie dzieje się poza czasem, lecz ponad czasem, ze świadomością przeszłości. (Jeśli komuś ekspozycja *Leara* wydaje się bajką, niech przypomni sobie ze szkolnych czasów dzieje Bolesława Krzywoustego, który podzielił włości pomiędzy synów – z pominięciem najmłodszego – i o którym Wincenty Kadłubek pisał, że „z wszystkich królów był najniezwykcieńszy. Ale którego oręż nie mógł zwyciężyć, sama go prędkowierność czasem zwyciężała”).

Kostrzewski skondensował fabułę w granicach około dwupółgodzinnego przedstawienia, najwyraźniej zakładając, że na widowni zasiądą ludzie znający *Leara* z lektury. Akcję osadził w jakiejś nieokreślonej rzeczywistości, po wybuchu. Mamy trochę przeszłości, trochę dziś i trochę wyobrażonej przyszłości, co najdobitniej manifestuje się w kostiumach; niezbyt fortunnie, a z pewnością wbrew zamysłom, ich kroje wydają się cokolwiek kampowo-operetkowe.

3.

Brook doszedł do wniosku, że w przypadku *Leara* najlepszą scenografią byłaby pusta

scena. Wszelkie elementy, także fonosfera, winny być sprowadzone do niezbędnego minimum. Jego zdaniem wielki dramat nie potrzebuje dekoracji (uwaga: rozumiemy, że chodzi mu o upiększający wypełniacz, a nie o element budujący przestrzeń), która bywa konieczną podporą słabego tekstu (i – dodajmy od siebie – słabego teatru).

Kostrzewski obrał zgoła inną drogę. Znajdujemy się w czymś na kształt postindustrialnego bunkra o ścianach z metalu, poprzekłuwanych ażurowym wzorem. Często zmienia się światło, przez całe przedstawienie na bocznych flankach scenicznego okna wyświetlane są wideoprojekcje. Niezbyt ofensywne, nie przeszkadzają, ale też nie przykuwają uwagi. Za to elementem mocno narzucającym swoją obecność jest skrzynia o bokach z metalowej siatki, z jednej strony otwarta, o gładko wypolerowanym blacie. Skrzynię tę wyposażono w kółka. Ileż ona ma funkcjonalności – stołu, trumny, łóżka, schowka oraz klatki. I faktycznie staje się klatką-pułapką. Każda postać, która znajdzie się w sąsiedztwie mebla (o co nietrudno), czuje się w obowiązku go ograć. Nerwica ta udzieliła się i nam – zamiast na przedstawieniu mimowiednie skupialiśmy uwagę na odnotowywaniu i przewidywaniu kolejnych sposobów użycia tego wielofunkcyjnego jak robot kuchenny rekwizytu. Brook wspomina propozycję pewnego aktora, żeby jedną scenę rozegrać, skacząc na skakance, którą przypadkiem zabrał na próbę. Zapytany o powód tego rozwiązania aktor ów oświadczył rozbijając, że tak byłoby zabawnie.

Wyrazistym elementem spektaklu jest muzyka. Kłopot w tym, że sprawia wrażenie for-

my całkowicie autonomicznej; dźwięki zdają się płynąć nurtem równoległym.

4.

Żeby było jasne: pomysł z obsadzeniem kobiety w roli Leara w żadnej mierze nie wydaje się nam ekstrawagancją. I w ogóle nie są nam potrzebne jakiegokolwiek uzasadnienia takiej decyzji (jak na przykład to o starości, która kobiety i mężczyzn zamienia w osoby androginiczne). Teatr przez setki lat był możliwy bez udziału jednej z płci. Aktorstwo polega na mimikrze wymagającej przekroczenia własnej fizyczności, psychiki, erudycji (lub jej braku) i życiowego doświadczenia. Widzieliśmy siedemdziesięcioletniego Ferruccia Soleriego, który na scenie perfekcyjnie odgrywał rozbitek Arlekina. Dla kobiety zagrać mężczyznę (i na odwrót) nie jest większym wyzwaniem, niż zagrać Medę, będąc szczęśliwą żoną i matką, podobnie jak dla mężczyzny o gołębiu sercu zagrać doktora Lectera. Wyzwaniem jest zagrać Medę, Lectera, Leara, Błazna (notabene u Kostrzewskiego też granego przez kobietę) czy Edgara – a nie tylko ich płęć.

Na aktorów grających Leara zwykło się nakładać niebywałą wprost presję oczekiwań. Grubo ponad pół wieku temu Brook zauważył przytomnie, że *Król Lear* nie jest sztuką o Learze, lecz ma co najmniej kilkoro głównych bohaterów. Szaleństwo władcy (a może po-

lityczny majstersztyk, który zwichnęła niedostateczna znajomość psychologii), żeby scenicznie wybrzmieć, wymaga postaci trzech córek. O Goneryli i Reganie nie wystarczy powiedzieć, że są niegodziwe czy wynaturzone. Ponadto (i w tym miejscu trzeba także wspomnieć Kordelię) mają mężów odgrywających istotne role polityczne. Paralelne do wątku królewskiej rodziny są losy Glouceстера i jego synów, z których każdy niesie swoją historię, nie bez powodu opowiedzianą przez Szekspira.

Dlatego z *Learem* jest trochę tak, jak z *Weselem*: wymaga zaangażowania całego zespołu, a kilka głównych postaci – ról wybitnych. W znakomitym telewizyjnym *Weselu* wyreżyserowanym przez Kostrzewskiego zachwyciła cała obsada; w Dramatycznym aktorstwo jest jedną z głównych słabości przedstawienia. Kwestie Błazna, u Szekspira prześzywające z ostrością żyletki, w Dramatycznym stają się rymowanymi ze skarbczyka ludowych mądrości, wygłaszanymi zbyt wysokim głosem; na tym dworze nie ma Błazna, jest Puk. (W przypadku tej decyzji obsadowej rodzi się ponadto inna wątpliwość, nie ta, że Błazna gra kobieta, lecz co ma wynikać z faktu, że aktorka gra i Błazna, i Kordelię? Czy jedynym powodem jest fakt, że u Szekspira w żadnej scenie Kordelia nie spotyka się z Błaznem?) Pary książęce można śmiało polecić realizatorom cybergier, Kordelia i jej francuski małżonek nie opuszczają dalszego

planu, także Kent, Gloucester, Edmund i Edgar solidarnie nie wychodzą przed szereg. Za to zbiorowym wysiłkiem starają się dowieść, że dobra dykcja wymaga zdzierania głosu, a polska szkoła aktorstwa nie uwzględnia w programie Szekspira. Halina Łabonarska (Lear) jako jedyna spośród wykonawców mówi, a nie krzyczy. Ta rola nie jest jeszcze skończona, bez wątpienia ma szansę ułożyć się z upływem kolejnych wieczorów. Na drugim przedstawieniu aktorka wciąż szukała słów i formy dla Leara wszechwładnego, w bezbrzeżnej pysze biorącego pozor za fakty; o wiele pewniej, z czułością i przekonaniem zagrała Leara rozbitego przez schorowany mózg. Cóż stąd, Łabonarska – jak Robert Lewandowski w zespole Białe-Czerwone – nie miała z kim grać.

5.

Prawdę mówiąc, słabości realizacyjne tego widowiska kompletnie zniechęcają do dekodowania interpretacyjnych zamiarów reżysera, który najwyraźniej nie zaufał Szekspirowi. Okrucieństwo i sadyzm świata przedstawionego, pomimo wysiłków dosłowności, są tylko teatralnym efektem, pozostawiając widza bez uczucia lęku i trwogi. Podobnie jak finałowy grad ciał zwałanych na stos, zgodnie z obowiązującymi przepisami sanitarnymi zapakowanych w higieniczny plastik czarnych worków. ■

TEATR DRAMATYCZNY
M. ST. WARSZAWY

Król Lear
Williama Szekspira

tłumaczenie
Piotr Kamiński
reżyseria
Wawrzyniec
Kostrzewski
scenografia
Martyna Kander
kostiumy
Anna Adamek
reżyseria światła
Paulina Góral
muzyka
Piotr Łabonarski
choreografia, ruch
sceniczny
Jarosław Staniek,
Katarzyna Zielonka
projekcje
Franciszek Barciś

premiera
21 maja 2021

Scena zbiorowa



fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy