

Jak ptaki przed burzą

„**Mając osiemdziesiąt lat, wiem, że starzenie się to jest tracenie pewności siebie.** Dlatego starcy tak głośno krzyczą, że mają rację, i są nieznośni – żeby się nie wydało. A szczególnie ci, którzy mają jakieś stanowiska, autorytet, i nie potrafią sobie poradzić sami ze sobą... Dlatego tak strasznie chciałem zagrać Leara” – mówi **Jan Englert** w rozmowie z Barbarą Osterloff.

BARBARA OSTERLOFF Zagrał Pan kilka ról szekspirowskich i o nich chciałabym porozmawiać. Ostatnia to król Lear w Teatrze Narodowym. Zaczniemy jednak od innej, przełomowej roli, czyli Ryszarda III.

JAN ENGLERT Rzeczywiście mam w życiorysie parę poważnych szekspirowskich przygód. Ale ja bym zaczął od *Hamleta* i od porażki mojej reżyserii. *Hamlet* otwierał Teatr Telewizji po bojkocie, bo zdecydowaliśmy, że po bojkocie trzeba ten teatr otworzyć czymś poważnym. Obiecali mi koledzy, że zagrają, potem nie zegrali, mówię o moich mistrzach (umówiliśmy się, że ja jako wiceprezes ZASP-u startuję jako reżyser i oni zagrają). Ten *Hamlet* nie miał dobrej opinii, a w każdym razie został zapomniany. Ja sam nie oglądałem go od tamtej pory.

OSTERLOFF Jednak właśnie ten *Hamlet* z 1985 roku otworzył listę Pana prac reżyserskich związanych z Szekspirem.

ENGLERT Poza *Hamletem* reżyserowałem tylko *Juliusza Cezara* w Teatrze Telewizji (2006) i *Sen nocy letniej* jako dyplom Wydziału Aktorskiego (2001). Lista moich ról szekspirowskich jest obszerniejsza. Pierwsze moje zetknięcie z Szekspirem to była *Miarka za miarkę* w reżyserii Aleksandra Bardinięgo w Teatrze Polskim w Warszawie, rok 1965. Oczywiście, epizod nieduży, ale pierwszy, który zwrócił na mnie uwagę reżyserów teatralnych, i Jerzego Kreczmara, który potem został dyrektorem i moim promotorem. Sporo zresztą Kreczmarowi zawdzięczam. Chwilę po *Miarce*... był *Troilus i Kresyda* w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego.

OSTERLOFF Reżyser był również autorem nowego przekładu. Grano tę tragedię w Teatrze Polskim pod zmienionym tytułem – *Sławna historia o Troilusie i Kresydzie*.

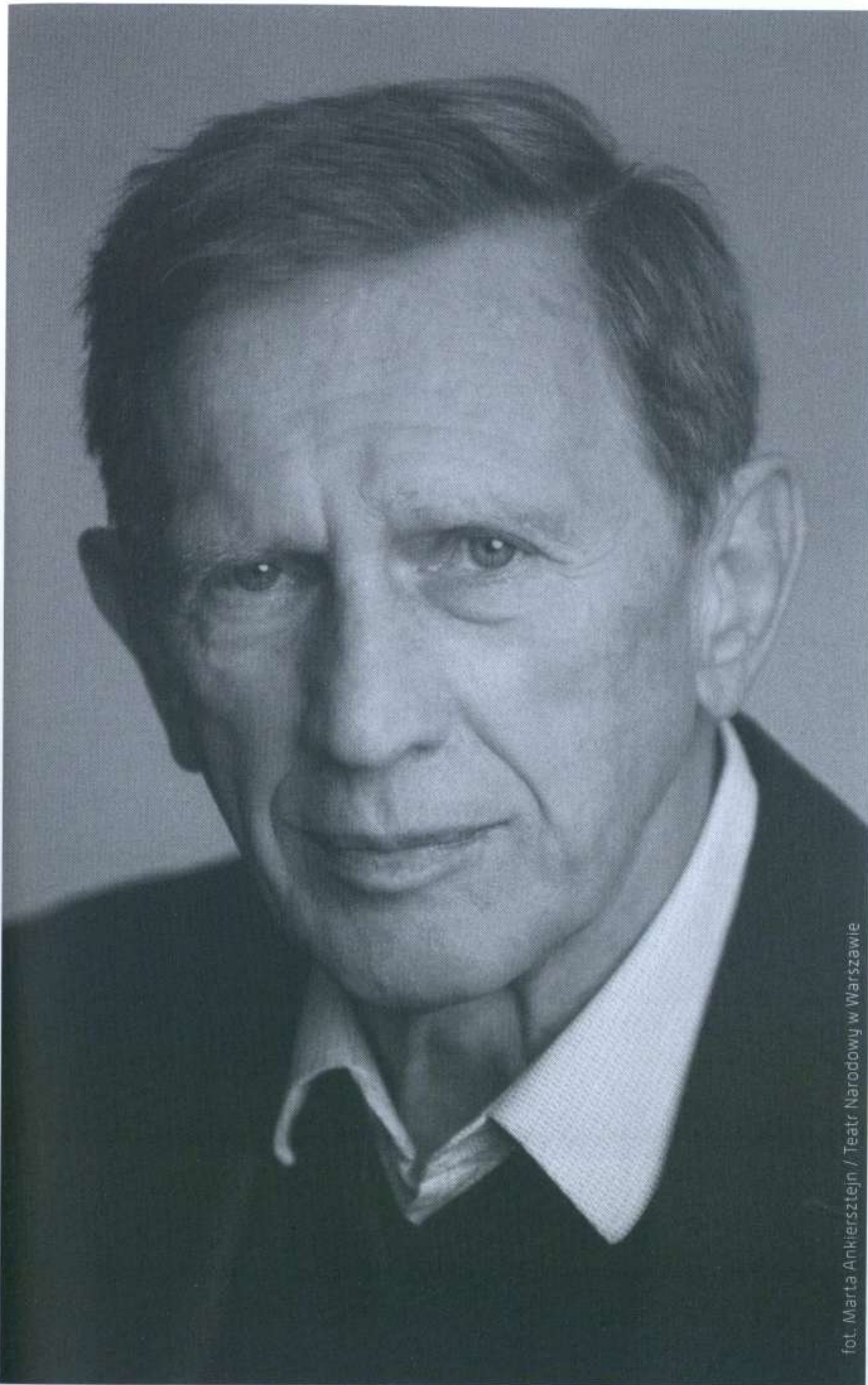
ENGLERT Ucieszyłem się, kiedy na liście obsady przeczytałem: Deifobus – Jan Englert. Po serii halabardników czy epizodów trzecioplanowych nareszcie rola! Poleciałem do biblioteki szkoły teatralnej, żeby sprawdzić, co to za postać. Czytam, nie ma w ogóle Deifobusa. Czytam

jeszcze raz... wreszcie znalazłem w didaskaliach: „Murami Troi przechodzą synowie Priama, wśród nich Deifobus”. Pamiętam to rozczarowanie. Przez całe przedstawienie się pętałem, pojedynkowałem, pamiętam, że ono było rozbuchane inscenizacyjnie, na scenie leżały trupy – kukły. *Miarka za miarkę* miała dobrą opinię, *Troilus i Kresyda* niekoniecznie. Ale jeśli łyknąłem kiedykolwiek bakcyli szekspirowskiego, a łyknąłem, to właśnie wtedy. *Miarka za miarkę*, nawet nie pamiętam imienia tej postaci...

OSTERLOFF ...podpowiadam, to był Piotr, mnich...

ENGLERT ...potem był wspomniany Deifobus, następnie Malcolm w telewizyjnej wersji *Makbeta* podpisanej przez Andrzeja Wajdę, w rzeczywistości realizowanej przez Tadeusza Łomnickiego (1969). *Hamlet* w telewizyjnym przedstawieniu Gustawa Holoubka (1974), wreszcie Ryszard III (1993), najwyżej oceniona i nagradzana moja rola teatralna. Marek Antoniusz w *Juliuszu Cezarze* w reżyserii Macieja Prusa (1996) z nagrodą Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku, rola tytułowa w *Juliuszu Cezarze* w mojej adaptacji i reżyserii w Teatrze Telewizji (2006), Grand Prix na festiwalu „Dwa Teatry”. Learem zajmujemy się później. Z tego krótkiego przypomnienia wynika, że Szekspir towarzyszył mi przez lata. Ryszard III, o którym Pani wspomniała, to już było ukoronowanie. Ja do dzisiaj uważam Ryszarda III, może niesłusznie, za swoją najlepszą rolę. Zresztą to nie ja miałem go grać. To Zbigniew Zapasiewicz zaczął próby, ale zrezygnował z roli i odszedł z teatru. Prus był ze mną skłócony, miał powód zresztą, ale to on przekonał Dejmka do mojej kandydatury. Była w każdym razie sensacja – dla mnie też – że dostaję Ryszarda III. Fascynująca łamigłówka, rola orkiestra, skomplikowana, wielowymiarowa postać. Zacząłem od pytania, co bym robił, gdybym miał niesprawną rękę i jedną nogę krótszą, po heine-medinie? A ten charakter, który ma Ryszard, i ta wiedza, umiejętności – co dla niego jest najważniejsze? Sprawność fizyczna. Zaczynało się przedstawienie od tego, że robiłem pompki na jednej ręce.

OSTERLOFF Pojawiła się też piłeczka, którą Pan ćwiczył rękę.



fot. Marta Ankersztajn / Teatr Narodowy w Warszawie

Jan Englert (1943)

aktor, reżyser, pedagog, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, od 2003 roku dyrektor artystyczny Teatru Narodowego.

ENGLERT Tak, i grałem nią z ludźmi. Rzucałem, patrzyłem, kto podnosi, a kto nie. Ale to był przecież pomysł nie reżyserski, tylko czysto aktorski. A drugi element konstruowania roli to absolutna wiarygodność każdego wcielenia Ryszarda – polityka rozjemcy i intryganta, a zwłaszcza kochanka. A na końcu, co mało kto zauważył, wadziłem się z Bogiem, z Bogiem jeszcze próbowałem pograć. Frajdę miałem z Ryszarda III nie tylko dlatego, że zagrałem, ale także dlatego, że miałem duży wpływ na kształt przedstawienia.

OSTERLOFF Ale przecież reżyserem spektaklu w Teatrze Polskim w Warszawie był Maciej Prus.

ENGLERT Zastąpiłem go, kiedy miał dłuższą przerwę w pracy. Przez trzy tygodnie prowadziłem próby. Wszyscy mi się podporządkowali, nie miałem żadnych kłopotów. Nawet Nina Andrycz, nawet Halina Łabonarska nie protestowały, a wręcz pomagały mi w realizowaniu

podwójnej roli: aktora i reżysera. Prus przyszedł dwa tygodnie przed premierą. Obejrzał próbę i zaakceptował ofertę. Myślę, że reżysersko dużo wtedy „łyknąłem”, bo reżyserując wspomnianego telewizyjnego *Hamleta*, jeszcze nie do końca byłem „szekspirowski”.

Podjmując się reżyserii, próbuję zdefiniować język, którym się posługuję. Zawsze – w ciągu sześćdziesięciu lat mojej pracy w teatrze – byłem wyczulony na zmiany konwencji. Wielu reżyserów gubi słuch i węch na widownię. Nie zmieniają instrumentów. Korzystają z autopożyczek. Mnie w teatrze zawsze najbardziej interesowała relacja z widzem – ta „fala zwrotna”. Nie to, co ja wysyłam, tylko to, co do mnie wraca z widowni. Dlatego *Hamleta*, jeśli mi starczy sił, jeszcze raz chciałbym zrobić, bo ja go teraz kompletnie inaczej czytam. Tu wróć do telewizyjnej realizacji w reżyserii Gustawa Holoubka, nie tylko dlatego, że mija pięćdziesiąta rocznica tego wydarzenia. Myślę, że zmierzenie się z tą genialną rolą było decydujące dla mojego wyboru teatru jako najciekawszej formy uprawiania zawodu aktora. To była taka ilość adrenaliny, że jej ślady towarzyszą mi do dzisiaj.

OSTERLOFF A jak to było z *Królem Learem*? Po raz pierwszy zagrał Pan tytułową rolę w spektaklu Macieja Prusa, w Teatrze Narodowym w roku 1998. Widziałam to przedstawienie, w przekładzie Zofii Siwickiej tytuł brzmiał *Król Lir*. Dzisiaj niewiele pamiętam, ale pewne obrazy do mnie wracają. Zwłaszcza jeden, bardzo ekspresyjny, szalejący Lir-Englert w potokach deszczu, podczas burzy.

ENGLERT Po *Lirze* Prusa wiedziałem, że coś jest złe. Na bankiecie popremierowym Jerzy Grzegorzewski, który nie za bardzo lubił nie swoje przedstawienia, powiedział po długiej pauzie: „Lira powinien grać aktor osiemdziesięcioletni”. Kiedy zorientował się po reakcji zebranych, że nie była to najlepsza recenzja, dodał: „Pod warunkiem, że pierwszy raz grał, jak miał lat pięćdziesiąt”. I miał rację. Mam „osiemdziesiąt lat z górą” i rozumiem Leara.

OSTERLOFF Chce Pan powiedzieć, że trzydzieści lat temu nie rozumiał Pan, o czym jest ta tragedia i kim jest jej bohater?

ENGLERT Nie rozumiałem. Wtedy mnie interesował temat traconej władzy. Byłem parę lat po Ryszardzie III i sięgałem podświadomie po pożyczki z tamtej roli. Nie wolno, nawet po paru latach, używać tych samych narzędzi do porozumienia z widownią. Byłem świadkiem umierania wielu talentów reżyserskich i aktorskich, choć „umieranie” to złe słowo.

OSTERLOFF Może lepiej „zamieranie”?

ENGLERT Może. Chodzi o to, że nagle nie mają sukcesów, nie rozumieją, co się stało. Mówię o dobrych aktorach i reżyserach, którzy odnieśli sukces poparty umiejętnościami. Teatr jako jedyna forma twórczości, która żyje wyłącznie w czasie teraźniejszym, musi bezustannie zmieniać język. Trzeba być czujnym na zmiany konwencji. Powtarzane środki, choć nadal dobre, już nie ciekawią i w rezultacie nie trafiają do widza. To samo dotyczy mojej telewizyjnej reżyserii *Hamleta*. Nie był udany – oparty na pomysle, który wynikał z czasu realizacji, a to był 1985 rok. *Hamlet* cały czas jest śledzony. Jest osaczony i manipulowany. Wydawało mi się to niezwykle odkrywcze, aktualne zaraz po stanie wojennym. Ten pomysł okazał się jednak zbyt prosty, zbyt dosłowny.



fot. Marta Ankiersztejn / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Król Lear, reż. Grzegorz Wiśniewski, Teatr Narodowy w Warszawie [2024]

Dlaczego Szekspir jest permanentnie współczesny już kilkaset lat? Bo zajmował się człowiekiem. Wraz z rozwojem nauki i zdobyczami cywilizacji świat wokół człowieka się zmienia, ale człowiek jako element natury, obdarowany zdolnością lub przekleństwem odróżniania dobra i zła, pozostaje biologicznie ten sam. Te same zmysły, te same ambicje, te same rozczarowania, te same nadzieje, te same uniesienia... i tak dalej.

Teatr, który używa sceny jako trybuny politycznej czy społecznej, w skali jeden do jednego dotyka rzeczywistości. Ludzie w teatrze niekoniecznie szukają tego, co mają na co dzień. Uważam w swoim zarozumialstwie, że jestem chyba jedynym, który zajmował się przez te sześćdziesiąt lat publicznością. Mogę w tej chwili wymienić i określić kilka wyraźnych zmian konwencji, wyłapanych przeze mnie w ciągu sześciu dekad pracy w teatrze, i powiedzieć, na czym one polegały. To samo tyczy się mojego aktorstwa. Próbowałem coś zmieniać, żeby było inaczej i nie zawsze trafiałem.

OSTERLOFF Przejdźmy do drugiego Lears. Od czego zaczynał Pan pracę nad rolą tym razem?

ENGLERT Zacząłem od tego, że kompletnie nie chcę posługiwać się sprawdzonymi środkami, rozwiązaniami których już używałem. Chciałem pogmerać w psychice Lears. Nie król, dowódca, silny facet, jakiś tam lider.

OSTERLOFF Czy pomazaniec boży, jak to było w spektaklu Prusa przed laty.

ENGLERT Nie, bo mając osiemdziesiąt lat, wiem, że starzenie się to jest trwanie pewności siebie. Dlatego starcy tak głośno krzyczą, że mają

rację, i są nieznosni – żeby się nie wydało. A szczególnie ci, którzy mają jakieś stanowiska, autorytet, i nie potrafią sobie poradzić sami ze sobą... Dlatego tak strasznie chciałem zagrać Lears. Namawiałem Eimuntasa Nekrošiusa, miałem u niego grać. Złożył mi tę propozycję na jesieni, ale dwa miesiące później zmarł.

OSTERLOFF A czy jakieś merytoryczne, wstępne rozmowy się odbyły?

ENGLERT Tak, zresztą w zabawny sposób. On, taki niedźwiedź litewski, jak zwykle nic nie mówił. To ja mówiłem, wspominając swoją porażkę przy *Lirze* u Prusa. W pewnym momencie Nekrošius powiedział, że jego największą klęską też jest *Lear*, więc minus i minus może dać plus. Ale żadnych wstępnych pomysłów nie było, tylko idziemy w ciemno, on ma zaufanie do mnie, a ja do niego i koniec. Na czym polegała klęska Nekrošiusa z *Learem*, dowiedziałem się później, podczas naszych występów gościnnych z jego *Dziadami* w Wilnie – zawiesił próby, poddał się na dwa tygodnie przed premierą, kiedy sprowadzono już nawet elementy scenografii, jakieś specjalne skały. Były duże kłopoty, bo spektakl został już sfinansowany przez różne festiwale i trzeba było pieniądze zwracać.

Myszę, że gdyby doszło do mojej pracy z Nekrošiusem, nie zadawałbym żadnych pytań. Robiłbym to, co każe. Ale – o czym powiedziałem w jednym z wywiadów – nie widziałem powodu, by w pracy z Grzegorzem Wiśniewskim nad *Królem Learem* zachowywać się inaczej. Owszem, parę razy zawańczyłem o coś. Ale pozwoliłem skreślić wielki monolog w scenie burzy!

OSTERLOFF Brak tego monologu był zaskoczeniem dla wielu widzów i krytyków. Mówimy o kwestii w scenie drugiej aktu trzeciego, w prze-



fot. Stefan Okołowicz / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Król Lir, reż. Maciej Prus, Teatr Narodowy w Warszawie [1998]

kładzie Stanisława Barańczaka: „Dmij wicherze, dmij, aż ci policzki pękną! / Szum, katarakto ulewy, zatapiaj / Najwyższe wieże i kurki na wieżach! / Szybsza niż myśl, siarczana błyskawico, / Forpoczto gromu, co dęby rozszczepia, / Osmal tę siwą głowę!...”.

ENGLERT Tak, tego wszystkiego w spektaklu nie ma. Pozwoliłem na skreślenie tekstu bardzo świadomie, z dwóch przyczyn. Po pierwsze dlatego, że to jest tak zwana popisowa scena Leara, a ja jestem teraz na etapie świadomego oddawania przestrzeni – Learowskiej. Nie trzymam się burty, powoli rozdaję i mam w tym niezwykłą frajdę. Druga rzecz wynikała z tego, że Błazen jest Kordelią, i odwrotnie: Kordelia jest Błaznem.

OSTERLOFF Powiedzmy, że gra tę podwójną rolę, wspaniale, Dominika Kluźniak.

ENGLERT W konwencji, w której pisał Szekspir, mieściło się to, że nikt nie poznaje Kenta, Edgara. Teraz to jest trudne do zrozumienia. Natomiast ja próbuję to wykorzystać, choć publiczność być może nawet tego nie wypłapuje.

Córkę wygoniłem, Kenta skazałem właściwie na śmierć – i nagle pojawiają się przy mnie, oferując usługi jako zupełnie nowe postaci. Czy Lear wie, kim są naprawdę? Czy zajęty sobą i własnymi wątpliwościami („czy Lear tak chodzi mówić”, „kto mi potrafi powiedzieć, kim jestem?”) świadomie wybiera zawieszenie ostatecznych decyzji? To do Błazna-Kordelii mówi: „Skrzywdziłem Kordelię”, a w monologu końcowym nad zwłokami Kordelii: „Błazna mojego powiesili”. Tam nie ma nic przypadkowego. Nad tym się nigdy nikt nie zastanawiał, bo rzadko Kordelia i Błazen to jedna postać.

Ale przecież to dotyczy również Edgara, że go nikt nie poznaje. „Sowa, córka piekarza”, więc go na białą zrobił Grzegorz Wiśniewski, a Kenta na czarno, ale przecież to jest umowność. Z tego nie należy się tłumaczyć i Wiśniewski się nie tłumaczy. Ale ja jako Lear musiałem sobie znaleźć swój sposób. To jest trochę tak jak w Wielkiej Improwizacji, gdy mówisz: „Ja chcę mieć władzę, jaką Ty posiadasz”. Można akcentować „j a chcę mieć”, można „j a c h c ę mieć”, albo „j a chcę m i e ć”, czy „w ł a d z ę”, i każdy z tych akcentów zmienia sens, znaczenie, daje inny kolor temu samemu tekstowi, co od lat tłumaczę studentom. Nie można mówić na białą, na szaro, musi istnieć coś, co jest dla ciebie najważniejsze, a nie wszystko równoważne, jak dzisiaj w Internecie.

Wracam do Szekspira. Fenomen tego autora, jak i Moliера, polegał na tym, że to byli ludzie teatru. Pisali dla teatru i jego publiczności. Pisali o ludziach i dla ludzi. Oni w odróżnieniu od wielu współczesnych nie starali się przejść do historii. No, przejść do historii można, ale wrócić?

Ja jestem teraz na etapie wracania, w moim wieku się wraca. Więc ten Lear mnie interesował jako człowiek, który wraca. Mało tego, wraca niekonsekwentnie, bo nie jest wcale skromny w tym powrocie – ja też jestem daleko od skromności. On ma plan. Na tym to polega, że on ma strasznie chytry plan. Jestem pewien, że dobrze interpretuję to, o co mu chodziło. On sobie wszystko fantastycznie wymyślił – wszyscy są przekonani, że ma królestwo podzielić na dwie części. A on przychodzi i mówi od razu, że na trzy części, i to jest sensacja. Dlaczego? Bo to znaczy, że podział dotyczy także Kordelii, której „czułe starania miały osłodzić moje późne lata” i która ma dostać „jeszcze bogatszy dział niż siostry”. Miał ją oddać władcy Francji lub Burgundii, tymczasem decyduje: przepraszam, dziękujemy bardzo, ja zostaję z córką na największej części. Tymczasem Kordelia zawala mu cały misterny plan. Wobec wszystkich odważa się przeciwstawić jego decyzjom.

OSTERLOFF Karkołomny jest początek tej tragedii, o czym wielokrotnie szekspirolodzy pisali. Podział królestwa, krasomówczy konkurs córek... Jak uprawdopodobnić kolejne decyzje Leara i tę jego popędliwość? Urażoną miłością ojcowską? Dlaczego on tak postępuje? Odtrąca najukochańszą córkę, oddała Kenta, wiernego przyjaciela. Pozbawiony władzy, pozostaje na łasce dwóch bezwzględnych, złych kobiet, Regany i Goneryli.

ENGLERT Powtarzam, to jest piekielnie konsekwentny plan, tylko kompletnie niekonsekwentna reakcja Leara na jego zawalenie się i skutki tej decyzji. Ale już przecież w drugiej scenie Leara, z udziałem Błazna, pada tekst: „Skrzywdziłem Kordelię”. A więc świadomość błędu ma od razu, ale już nie może się wycofać. Oddał właśnie boisko. Ale to nie chodzi o boisko władzy – tylko autorytetu władcy. Dla mnie Lear to jest autodestrukcyjna autorytetu. Z różnymi skutkami. Można to ciągnąć w szaleństwo. W tej postaci wszystko się może zmieścić.

Kiedys miałem pomysł na książkę. Napisałem pierwszą rzecz, która mi się udała, pokazałem ją Andrzejowi Wanatowi, on chciał to drukować. Chciałem napisać o moich mistrzach, obsadzając ich w rolach szekspirowskich, nie wprost. Nie mam na to talentu, bardzo żałuję. Kazimierza Dejmka napisałem jako Leara właśnie. Bo dla mnie Dejmek – oddawanie władzy w Teatrze Polskim, potem Ministerstwo Kultury – to był dokładnie Lear, któremu się nagle przewróciły instrumenty władzy i autorytetu, i próbował się ratować za pomocą podziału królestwa, którym kieruje zza pleców. Pamiętam, kiedy wszyscy zaczęli odchodzić od niego. Na moje odejście pozornie się zgodził, ale przy pożegnaniu powiedział nagle tak: „Panie Janie, a może zrobimy tak. Pan zostanie na etacie, a ja będę się stosował do pana próśb terminowych, bo pan mi został ostatni”. I rok zostałem. On też. Dlaczego to opowiadam? Powoli zaczynam otwierać różne szuflady. Ja naprawdę bardzo świadomie żyję w tym zawodzie.

Nasz Lear nie został źle odebrany, nawet przez nieżyczliwą krytykę, nawet przez tych, którzy niedawno pisali, że już pora zejść z boiska. Nie został do końca zrozumiany, ale został doceniony. Na dodatek ten spektakl ma jeden element, który jest dla mnie istotą teatru. Wiedziałem, że Lear nie może być benefisową rolą. Byłem pewny, że jak Nekrošius będzie reżyserował, to bez szans na popisy aktorskie. W pełni świadomie, od samego początku wiedziałem, że gdzie się da, trzeba być na drugim planie, to będzie pracowało na tę rolę. To nie jest pomysł reżysera. Grałem Leara wcześniej u Prusa, grałem kawałkami jako Sir w *Gardero-bianym* Ronalda Harwooda (2016), i myślę, że umiem to. Ale w narracji, którą robił Grzegorz Wiśniewski, ten popis jednostronny przeszkadzał.

Ja jestem teraz na etapie wracania, w moim wieku się wraca. Więc ten Lear mnie interesował jako człowiek, który wraca. Mało tego, wraca niekonsekwentnie, bo nie jest wcale skromny w tym powrocie – ja też jestem daleko od skromności.

Jan Englert

On prowadził wszystko przez Błazna-Kordelię, nie Leara. Ja nawet miałem taki pomysł wcześniej, żeby ten monolog w burzy zagrać nieoczekiwanie, to znaczy drwić; bardzo to było ciekawe, ale nie mieściło się w przebiegu zdarzeń. Kiedy zobaczyłem jeszcze, jak dublerzy Kordelii i Leara tańczą burzę, teatralnie efektowne rozwiązanie, pomyślałem: „Co ja po tym będę robił?”. Absolutnie nie ma sensu ta aria. Proszę wierzyć, nic mnie ta rezygnacja nie zabolala. Wręcz odwrotnie, pracowałem nad tym, co sobie ułożyłem – Lear jest odklejony od rzeczywistości.

Ja czytam to przedstawienie przez to, co płynie z widowni. A na widowni jest cisza, jakby nie było publiczności. I to jest nowy kolor konwencji. Widzowie siedzą jak na podniesieniu w kościele. Kompletna cisza. Jesteśmy w tej chwili w czasie, w którym powoływanie się na jakiegokolwiek formacje generacyjne, geograficzne, społeczne nie ma żadnego sensu. Ja w tej chwili mam podział tylko na publiczność wrażliwą i niewrażliwą. Niewrażliwa nie idzie do teatru, nie potrzebuje go.

Jest też część publiczności, która odkrywa teatr, uważa, że teraz powinna do niego chodzić, bo to jest w dobrym tonie. A druga rzecz, i o tym jest spektakl Wiśniewskiego, dotyczy tego, co i ja wyczuwam. Jesteśmy jak ptaki przed burzą. Grozi nam katastrofa, bardzo wyraźnie to wszyscy czują – nawet najgłupszy. Ludzie przychodzą do teatru po to, żeby być razem. A ponieważ nie mają proveniencji teatralnej – słuchają z nabożeństwem. Coś takiego wyczuwam teraz w teatrze. W realnym czasie teraźniejszym, w żywym planie, nieelektronicznej chmurze, ptaki się zbierają. I tak słuchany jest *Król Lear*. Ten straszny świat, który on odkrywa.

OSTERLOFF Świat absolutnego zła, naznaczony całkowitą amoralnością, gdzie dobro jest bezsilne. Świat totalnej katastrofy, jakiejś apokalipsy. Podkreśla to scenografia Mirka Kaczmarka, widzimy wielką czarną otchłań – przestrzeń, która nie daje widzowi odetchnąć.

ENGLERT Im więcej reżyser używał środków inscenizacyjnych, tym bardziej myślałem: nie wchodzić w to. Zresztą to nie moja estetyka. Jego naprawdę fascynowały trzy siostry, Kordelia, Regana i Goneryla. A ja musiałem i chciałem się podporządkować muzyce, choreografii, wszystkim reżyserskim pomysłom interpretacyjnym.

OSTERLOFF Takim jak scena z sobowtórem Leara, który rozbiera się do naga.

ENGLERT Najpierw mnie to niepokoiło i denerwowało. A jednak zmuszało do pokory. Mnie, ale Leara też. On dostaje ciężką lekcję, karę za pychę. Na dodatek zrozumianą. Bo od momentu choroby, kiedy pojawia się na wózku inwalidzkim, ma pełną świadomość własnej przegranej. „Grzeszyłem”. Wszystko to jest u Szekspira. Jak masz osiemdziesiąt lat, to to rozumiesz. Jak pięćdziesiąt, to tylko się buntujesz. A jak masz osiemdziesiąt i jeszcze jesteś sprawny...

OSTERLOFF ...czego dowodem jest Pana skok na stół w pierwszej części przedstawienia.

ENGLERT To nic takiego, więcej wysiłku wymaga ciągnięcie przez kilkadziesiąt metrów ciała Błazna-Kordelii. Powiem na koniec, że mój wybór, żeby nie traktować Leara jako roli benefisowej, nie wynika ze skromności, tylko z pychy. Ja jestem po prostu pyszny. ■