



STARY TEATR

KTO SIĘ BOI
VIRGINII WOOLF?

STARY



TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Edward Albee

KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?

(WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?)

Przekład: Krystyna Jurasz Dąbska

O S O B Y:

Marta	Zofia Niwińska
George	Kazimierz Witkiewicz
Honey	Romana Próchnicka
Nick	Marek Dąbrowski

REŻYSER:

Zygmunt Hübner

SCENOGRAF:

Urszula Gogulska

ASYSTENT REŻYSERA:

Romana Próchnicka

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

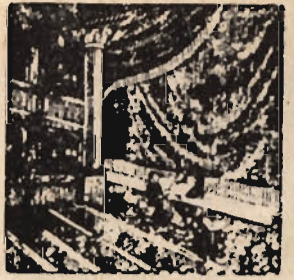
Inspicjent Józef Daniel
Suffler Maria Wnęk
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:
- prac. krawiecka damska Stefania Zaleszczuk
- prac. krawiecka męska Józef Kania
Dekoracje:
- pracownia stolarska Andrzej Skoś
- pracownia malarska Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie Franciszek Miękina

Peruki Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy Maria Sztuka
Obuwie Spółdzielnia Pracy
„Gromada” — Kraków
Kierownik pracowni scenograf. Jerzy Jeleński
Gł. elektryk Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny Stefan Kukuta
Kierownik techniczny Adam Burnatowicz

Premiera w Starym Teatrze dnia 16 października 1965 r.

AFISZ

TEATRALNY.



Cena 3 zł



dawni
DYREKTORZY
teatru
Starego

X. ADAM hr. SKORUPKA (1820—1872)

W r. 1865 po ustąpieniu Miłaszewskiego, teatr krakowski nie przedstawiał się pociągająco. Zaniedbany budynek, opustoszałe magazyny, rozbita zespół i zniechęcona publiczność nie nęciły kandydatów na opuszczony fotel dyrekcyjny. Grupa obywateli miasta zebrała jednak 15.000 zł reńskich i przeznaczyła tę kwotę na rozpoczęcie nowego przedsięwzięcia i podźwignięcie sceny z upadku. Kierownictwa podjął się hrabia Adam Franciszek Ksawery Józef Jan Nepomucen Władysław (siedmiu imion) Skorupka. Czterdziestopięcioletni dyrektor młodość swą spędził przeważnie w Paryżu. Teatrem interesował się od dłuższego już czasu — przerobił z francuskiego komedię „Mąż na pokucie” i napisał sam komedię „Wybory do Rady Miejskiej”. Swoje doświadczenia zebrał w teatrach paryskich, a — jak się zdaje — przede wszystkim w garderobach tamtejszych tancerek. Będąc dyrektorem naszego teatru z wyraźnym upodobaniem kontynuował te studia — co w małym mieście szybko nabrało rozgłosu. Poza tym był gwałtowny, złośliwy, rządzący się osobistymi sympatiami i animozjami — nie miał więc kwalifikacji na kierownika sceny. Z wszystkimi swoimi wadami Skorupka obejmując dyрекcję — jak świadczy Estreicher — oddał teatrowi znaczną przysługę: „Sam tytuł hrabiego, doczepiony do nazwiska, wiele dopomagał do pomyślności sceny, bo stosunki jakie miał z towarzystwem świata uznającego się za wyższy w hierarchii społeczeńskiej, zmusiły niejako to towarzystwo do wzięcia udziału w podniesieniu polskiej sceny”.

Rozpocząwszy dyрекcję 1 X 1865 Skorupka powierzył artystyczne kierownictwo rutynowanemu reżyserowi warszawskiemu, Janowi Jasińskiemu. Uzupełniono braki garderoby i dekoracji i zorganizowano nowy zespół, w którym obok doświadczonych aktorów było sporo młodych: Modrzejewska i Hoffmann, Rapacki, Benda i Ładnowski. Z początkiem stycznia 1866 Jasiński wrócił do Warszawy, a jego stanowisko objął Stanisław Koźmian. Teatr krakowski szybko odzyskiwał utraconą pozycję i stawał się ośrodkiem życia kulturalnego w mieście. Zdobył na nowo — i to coraz liczniejszą — publiczność i coraz częściej zwracał uwagę prasy zamiejscowej. Łańcuch sukcesów przerwał się z chwilą wycofania się Koźmiana w lecie 1868 r. Zabrakło rzeczywistego kierownika sceny i reżysera, którego nie mógł zastąpić zbyt mało jeszcze doświadczony Benda. Niebawem przeniosła się do Warszawy Modrzejewska, po niej Rapacki — krytyka przypisywała Skorupce wszystkie zawinione przezeń i niezawinione niepowodzenia. Bezradny wobec nagromadzonych kłopotów, zatargów i mnożących się porażek, w dodatku ciężko chory Skorupka zwrócił się do Koźmiana z prośbą o przejęcie teatru i 15 XI 1871 zakończył swoją dyрекcję. Chorował jeszcze przez rok i zmarł w Krynicy.

O KANDYDATURZE SKORUPKI na dyrektora teatru

W szeregu kandydatów ostatnimi czasy stanął jeszcze jeden, którego nazwisko jak słychać, ma być tylko firmą, poza którą stoją ludzie kapitału; byłaby to niejako rekojma, przynajmniej pod względem ma-

terialnym; moralny kierunek sceny zależałby od wyboru rzeczywistego dyrektora czy reżysera; firma bowiem owa sama przez się gwarantowałaby nam tylko zewnętrzne przymioty przyszłego personelu teatralnego płci żeńskiej, pod którym to względem nowemu pretendentowi przyznać trzeba głębokie znawstwo, długą praktykę nabyte.

G. Czernicki, Korespondencja z Krakowa, 16 VI 1865 do Tygodnika Ilustrowanego nr 301.

SKORUPKA I MODRZEJEWSKA

Pani Modrzejewska (...) wyjechała około Wielkiejnocy do Warszawy z wiedzą entreprenera teatru Adama Skorupki i dała u was trzy przedstawienia. Za powrotem otrzymała za to dymisję. Było to proste wyrachowanie entrepriży aby nie opłacać przez lato kosztownej artystki, skoro i bez niej teatr krakowski na prowincji sowity dochód przyniesie. Niepotrzebnie jednak pojawiły się ze strony dyrekcji w pismach poznańskich kłamliwe motywa dymisji, a co więcej, nieudolne dowodzenia, iż tę artystkę inne równej zdolności zastąpią (...) Danie dymisji artystce zaszkodziło powodzeniu na przyszłość entrepriży Skorupki, zwłaszcza, że nie poprzestając na tym, na kilka dni przed jej wyjazdem do Krynicy, pozwał ją o straty z powodu rozwiązania kontraktu.

K. Estreicher, Korespondencja z czerwca 1869 do Tygodnika Ilustrowanego nr 78.



w naszym teatrze
przed 100 laty

Kraków, 4 lipca 1865. Dowiadujemy się, że Prezydium Komisji Namiestniczej przychyliło się do podania hr. Adama Skorupki, udzieliwszy mu konsens na teatr polski w Krakowie, pod warunkami, na które tenże złożył ma zobowiązania. O ile wiemy, wielu obywateli tutejszych przyrzekło hr. Skorupce przyjść z pomocą materialną, aby teatr ten podnieść do stanu odpowiedniego wymaganiom publiczności i potrzebom sztuki dramatycznej. Należy się spodziewać, że za wspólnym usiłowaniem dojdzie Kraków z czasem do widowisk teatralnych przypominających świetne czasy przedsiębiorstwa Meclszewskiego.

Czas nr 150 z 5 VII 1865.

Kraków 14 sierpnia 1865. Hr. Adam Skorupka powrócił z Warszawy, gdzie bawił w sprawie teatru krakowskiego. Jak słyszeliśmy, znany kompozytor p. Duniecki przyrzekł usługi swoje dla tutejszego teatru.

Czas nr 185 z 15 VIII 1865.

Kraków 24 sierpnia 1865. Hr. Adam Skorupka wyjechał do Wiednia za ubiorami teatralnymi dla sceny polskiej w Krakowie.

Czas nr 193 z 25 VIII 1865.

Kraków 12 września 1865. Z dniem 1 października rozpocznie się nowy szereg przedstawień teatralnych pod przewodnictwem hr. Adama Skorupki, który objął na siebie scenę polską i wszelkich dokłada już dziś starań aby ją podźwignąć. Od r. 1846 teatr w Krakowie coraz bardziej chylił się do upadku, rzadko kiedy wśród tego światniejsza zabłysła dlań chwila, a ostatnimi laty zeszedł do stanu niemal jasełek. Nie mało przeto zachodu, pracy i kosztów potrzeba aby złożyć nowe grono dramatyczne i wyrobić z czasem jednolitą całość, rozwi-

nać a wogóle stworzyć coś więcej jeszcze, bo instytucję narodową i szkołę sztuki.

Czas nr 208 z 13 IX 1865.

Kraków 25 IX 1865. Otwarcie teatru rozpocznie się stosownym prologiem i „Zemstą” Fredry. Nie można inaczej uczcić dnia otwarcia teatru jak dziełem, które się starzeje i w swoim rodzaju do klasycznych utworów należy, które malując namiętności ogólnie ludzkie, jest mimo tego na wskroś polskim. Będzie to zrazem holdem oddanym sędziwemu autorowi i próbą popisową nowego teatru. Oświecenie sali teatralnej, różne w niej ulepszenia, na jakie miejsce pozwala, wszystkie ubiory proste z igły zasługują także na wzmiankę, jako dowodzące staranności dyrekcji.

Czas nr 219 z 26 IX 1865.

Kraków 30 września 1865. Jutro w niedzielę pierwsze przedstawienie teatralne pod nową dyрекcją. Rozpocznie się ono uwerturą i prologiem, w którym wystąpi całe niemal grono dramatyczne. Wszystko, co tylko dało się zrobić w ciągu tak krótkiego czasu, zrobiono: nowy dyrektor, nowy reżyser, nowy dyrygent muzyki, nowe grono artystów, odświeżenie sali teatralnej, ograniczenie jej, zapatrzenie się w repertuar znacznie zubożony, a teraz pozostają jeszcze tylko względy Publiczności. Nie do pobażania ją zachęcamy, ale życzymy nowej Dyrekcji, aby nie miała do walczenia z uprzedzeniem z góry powziętym, a co gorsza — z obojętnością. Jutrzejsze przedstawienie nie będzie decydowało o losie teatru, ale o tym, czy publiczność nasza ocenia teatr jako przybytek sztuki i języka, lub też przekłada nadeń arenę popisów dla skoczków, małp i psów uczonych.

Czas 224 z 1 X 1865.

opr. Jerzy Got

KRONIKA Starego Teatru

Wzorem lat ubiegłych Stary Teatr również i w tym roku wziął udział w Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych, wystawiając w dniu 14 czerwca „Don Alvaresa” S. H. Lubomirskiego. Przedstawienie zostało bardzo gorąco przyjęte przez publiczność Rzeszowa, która szczerze wypełniła salę, a przez prasę zostało uznane za jedno z ciekawszych wydarzeń tegorocznych Spotkań.

Stary Teatr nawiązał stałą współpracę z Teatrem Powszechnym w Warszawie. W dniach od 18 do 21 czerwca gościliśmy na naszej scenie Teatr Powszechny z przedstawieniami „Przedwiośnia” oraz „Zbrodni i kary”. W tych samych dniach nasz teatr wystąpił w Warszawie z „Matką” i „Ardehem z Feversham”. Tak rozpoczęta współpraca chcemy kontynuować w latach przyszłych. Następne obustronne wizyty planujemy wiosną 1966 roku.

Stary Teatr nawiązał również współpracę z Teatrem Dramatycznym w Zagrzebiu (Jugosławia). W maju odwiedziła Kraków delegacja zagrzebskiego teatru z kierownikiem artystycznym Božidarem Viočićem na czele, do Zagrzebia zaś wyjechali z naszej strony dyrektor Zygmunt Hübner i reżyser Jerzy Jarocki.

W bieżącym sezonie zespół Starego Teatru wzbogacił się o następujących aktorów: Ewę Miękus-Kamas (z Bydgoszczy), Henryka Błażejczyka (z Teatru im. Słowackiego w Krakowie), Aleksandra Bednarza i Jerzego Bińczyckiego (z Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach), Euzebiusza Lubradzkiego (z Tarnowa) i Kazimierza Kaczora, absolwenta z krakowskiej PWST.

Reżyser Starego Teatru, Konrad Świnarski wyjeżdża po premierze „Nieboskiej komedii” zagranicę, aby reżyserować „Burzę” Szekspira w berlińskim Schillertheater, a następnie „Hamleta” w Tel-Awivie. Jego najbliższą pracą w Starym Teatrze będzie „Wozzeck” Georga Büchnera, którego premiera odbędzie się w końcu kwietnia 1966 roku.



Najbliższe premiery:

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

★

LEON SCHILLER

PASTORAŁKI

Zygmunt Kałużyński

STRASZNA RODZINA



Od dawna już nie słyszało się rozmów tak zaciekrzewionych jak z okazji tej premiery. Ciekawa przy tym jest orientacja owych rozmów: z reguły roztrząsa się zagadnienie, kto (czy też co) winien jest strasznego stanu ducha, w jakim znalazły się dwie pary małżeńskie pokazane w dramacie Albee'go.

To nastawienie jest charakterystyczne. Zainteresowanie wywołuje tym razem nie ideologia (najczystszy przedmiot dyskusji z okazji teatru), lecz problem odpowiedzialności, i to w owym życiu najzwyczajniejszym. Czy więc Albee poruszył temat uniwersalny, dreczący publiczność współczesną zarówno w Nowym Jorku jak nad Wisłą? Zdaje się, że tak. Jego sztuka wypełnia zapotrzebowanie, które od dawna już draży opinię: dramat na temat rodziny naszych czasów, w roku 1965.

Wydaje się, że jest to pomysł prosty, nienowowy, żadne odkrycie; nie tak bardzo. Rzeczywiście, teatr zajmował się kłopotami, które rozdzierają familie od środka, ale było to, po raz ostatni, bodaj na początku naszego wieku: po czym po Ibsenie, Shawie, Hauptmannie, ta linia dramaturgii wyschła. Od pół wieku teatr ma inne problemy: kryzys, tragedia pokolenia, szokowa zmiana moralności społecznej. U nas zaś rewolucja. Na familie nie było czasu. Ale teraz temat powraca w życiu: słychać o problemach współżycia, wychowania, ciężkich sporach rozdziałających najbliższych... Sztuka jednak „straciła rękę” do tych spraw, teatr milczał, powieść zresztą również, co dawało zjawiska „zastępcze” osobliwe — np. niezwykle powodzenie u nas dramatu kryminalnego filmowego „Kroki we mgle” (angielskiego), który interesował z tego względu, że pokazywał, marginalnie zresztą, niesnaski w rodzinie.

Temat więc wisiał w powietrzu naszych czasów. Podjął go wreszcie Albee, w nastroju odpowiadającym klimatowi życia współczesnego. Nie bez powodu jednak sztuka ta przychodzi do nas z Ameryki. Dramaturgia, podobna, dająca dysekcję rodziny, narastała tam od dawna, O'Neill, Tennessee Williams, Artur Miller, byli, każdy w swojej atmosferze, demaskatorami życia rodzinnego, jedynymi w czasie, gdy w Europie Giraudoux, Brecht, Dürrenmatt musieli się zająć szaleństwami społeczeństw. Skąd ta specjalność amerykańska? Komentatorzy twierdzą, że bierze się ona z wyjątkowo ważnej roli, jaką w życiu amerykańskim odgrywa rodzina: jest ona zdolna zaabsorbować całą energię moralną, jako że problemy społeczne nie były tam nigdy tak drastycznie narzucające się, jak w Europie. Słusznie zwrócono uwagę, że gdy pisarz Stare-

go Kontynentu podejmuje wreszcie temat niesnasek rodzinnych, to jest on wzbogacony, spotęgowany przez sprawy ideologii: jeśli syn z ojcem żrą się w Warszawie, to wypominają sobie przy okazji udział w powstaniu. Amerykanie zaś mają, jako teren swego dramatu, nagą rodzinę i nic więcej.

Jednak rodzina Faulknera, O'Neill, Millera, nie jest już dzisiejsza. Głównym sporem był tam antagonizm między pokoleniami, w związku ze zmianą moralności, raportową w ostatnich dziesięcioleciach. Temat cokolwiek przebrzmiały, należący jeszcze do epoki Shawa. Inaczej jest u Albee'ego. Oto wreszcie typ rodziny dzisiejszej, epoki stabilizacji, współistnienia, neutralizmu ideologicznego. Tu się nie może zdarzyć nic fatalnego, jak w „Dzikich palmach” Faulknera, jak w „Elektrze” O'Neill, jak w „Śmierci komiwojażera” Millera. Tu można się co najwyżej urznąć, na jakim większym towarzyskim przyjęciu, i rzucić sobie w twarz parę najgorszych prawd, po czym zapewne wszystko wróci do regularności w owym higienicznym życiu limuzynowym, lodówkowym i telewizyjnym. I nawet furia, którą wydobywamy z siebie (bo gdzie indziej już jej nie ma, w wieku penicyliny i celofanu) przychodzi z trudem, trzeba nakręcać w sobie sprężynę nienawiści, zmuszać się do okropnej zabawy, postanowić sobie na siłę, że się powie wszystko, i nawet wtedy nie uniknie się sztuczności, i po wszystkim będziemy sami siebie zapytywali, czy to się naprawdę zdarzyło. Dramat więc ma charakter mentalny, ale właśnie dzięki temu jest głęboki: odnajdujemy go w sobie za pomocą zacieklej analizy, tropimy w zakątku serca, w cieniu spokojnego życia w pomyślnych czasach. Mimo, że jest sztuczny — czy może dzięki temu — jest tym bardziej zacieklej, wciągający, piekło moralne wywołuje prawie hipnotyczne osłupienie, tak jest starannie przygotowane. Toteż Amerykanie traktują sztukę Albee'ego trochę jak wywoływanie duchów, seans psychoanalityczny, ryzykowną zabawę, z której potem nie można się wyzwolić, bo dostajemy się w tryby cierpienia i wciągają one wszystkich na widowni. Nicco inny jest odbiór polski. Przede wszystkim odmienna jest już sama „atmosfera alkoholu”, która odgrywa tu zasadniczą rolę. U nas pijaństwo przenosi z miejsca w stan albo bredzenia poetycko-ludzkiego à la Gałczyński, albo upadku, awantury i izby wytrzeźwień. W rodzinie amerykańskiej, towarzystwo schodzi się przyzwyczajone ubrane, je na platerach, po czym następuje stopniowe rozprzeżenie wstydu pod wpływem whisky, ale poczucie „przyzwoitości” jest stale obecne; okropność „Kto się boi” polega na tym właśnie, że rozmówcy stale zdają sobie sprawę, że popełniają szalone niestosowności, gdy u nas przy trzecim kieliszku nikt by już o tym nie myślał. Tak więc „Kto się boi” jest prawdopodobnie bardziej przerażające dla publiczności amerykańskiej niż naszej: oni tam zobaczyli dno, w swoim niestosownym życiu, dla nas to może być nawet komedia (co prawda pośepna). W dodatku, komedia heroiczna, czego Albee, zdaje się, zupełnie nie przewidywał... bowiem farsa zniżająca się, ma u nas tradycję bohaterską! W oryginale,

jak się zdaje, role czterech uczestników są mniej więcej zrównoważone (z tym, że najstarszy George jest „prowadzącym grę”), zaś wszyscy jednakowo obrzydliwi: widz ma opuścić teatr jak po filmie Bunuela, bez krzty litości dla nikogo i ze wstrętem do siebie samego. Dlatego, prawdopodobnie, sztuka ta jest sukcesem w Ameryce: dzięki swej bezwzględności...

(*Polityka* r. 1965)

edward albee

Pisanie sztuk teatralnych musi sprawiać mi radość, skoro je piszę; staram się nie robić niczego, co nie sprawia mi przyjemności. Być dramaturgiem to rzecz bardzo miła, z wyjątkiem sześciu tygodni od dnia pierwszej próby do dnia po premierze, najgorszego okresu w świecie. Samo pisanie jako takie cieszy, absorbuje, wciąga. Nie wyobrażam sobie, że mógłbym robić cokolwiek innego.

Jak odbywa się ten proces? Zazwyczaj nagle odkrywam, że zaczął nurtować we mnie jakiś pomysł, który, wiem, zmieni się w sztukę. Proces ten może trwać od sześciu miesięcy do dwu i pół lat, w ciągu tego okresu nie myślę o sztuce zbyt intensywnie, ale od czasu do czasu uświadamiam sobie, że myśl o niej nurtuje we mnie, a gdy przyszłe postacie owej sztuki przyoblekają się w konkretny kształt, zaczynam nim operować w improwizacji.

Wybieram jakąś sytuację, nieprzewidzianą w projektowanej sztuce i poddaję moje postacie próbie, by zobaczyć, jak się w tych warunkach zachowują, jak postępują, co chcą sobie nawzajem powiedzieć. I jeżeli postępując samodzielnie, niezależnione ode mnie, wydają się całkiem naturalne i wiarygodne w jakiejś zaimprovizowanej sytuacji, uważam, że nadszedł czas, by przystąpić do pisania sztuki.

Staram się zostawić jak najszersze pole działania podświadomości, sądzą bowiem, że jest to najefektywniejsza częśćka mego ja. Właściwe pisanie zajmuje mi zwykle niewiele czasu — krótsze sztuki i jednoaktówki mniej więcej od jednego do trzech tygodni. Dwie dłuższe pisałem około trzech tygodni czy miesiąc jeden akt. Ale to daje dużo radości: musi dawać...

EDWARD ALBEE o innych i o sobie

W przeddzień londyńskiej premiery sztuki „Who's afraid of Virginia Woolf?*) jej autor, Edward Albee, powszechnie już uznany za najwybitniejszego przedstawiciela młodej dramaturgii amerykańskiej, udzielił w New Yorku wywiadu korespondentowi angielskiego miesięcznika „Plays and Players”.

— Mówi się, że język pańskiej sztuki jest nieprzyzwoity.

— O, nie. Moralność publiczności teatralnej jest dziwną rzeczą, której nigdy nie mogłem zrozumieć. Sądzę, że ludzie chodzą do teatru po to, aby doznać tam innych wrażeń niż te, których doświadczają w życiu. A jednak uważam za zbrodniczą hipokryzję, jeżeli publiczność odrzuca w teatrze język, którym posługuje się w domu.

Albee zwrócił uwagę, że język jego sztuki nie jest naturalistyczny, że jest to język formalny, rytualny. I jeżeli profesorzy uniwersytetu i ich żony używają w „Virginii Woolf” mocnych słów, należy to do rytuału i charakteryzuje postaci sztuki. Autorowi nie chodziło wcale o ekscytowanie albo o zgorszenie publiczności.

Zapytany, co sądzi o teatrze rytualistycznym, Albee odparł:

— Nie myślę, zbyt wiele o tych rzeczach. Jestem pisarzem dramatycznym.

— Nie myśli pan o formie sztuki, którą pan pisze?

— Niech mnie Bóg broni. Za nic w świecie nie chciałbym o tym myśleć. Uważam, że bardzo szkodzi pisarzowi — jeżeli nie jest autorem świadomie dydaktycznym, jak Brecht lub Shaw — zaprzatanie sobie głowy w trakcie pisania teatralnymi teoriami albo tym, jakiego rodzaju sztukę pisze.

Zdaniem Albee'ego u obu tych wybitnych pisarzy wszystko jest wyrozumowane. Podobnie u Ionesco, którego Albee uważa za podrzędnego pisarza. „Ionesco to nic więcej, tylko worek z intelektualnymi sztuczkami. W całej jego twórczości nie sposób dopatrzeć się prawdziwego uczucia, z wyjątkiem jednej może sztuki — „Król umiera”, którą, jak słyszałem, Ionesco napisał, kiedy po ataku serca zaczął myśleć o własnej śmierci”.

* Tytuł sztuki („Who's afraid of Virginia Woolf?”) stanowi aluzję do nazwiska znanej angielskiej pisarki, a równocześnie jest parafrazą popularnej dziecięcej piosenki, której refren w dosłownym przekładzie brzmi: „Kto się boi dużego złego wilka?” („Who's Afraid Big, Bad Wolf?”).

W odróżnieniu od intelektualistów piszących sztuki teatralne Albee uważa się, jak powiada, za zwykłego dramatopisarza. „Bynajmniej nie uważam się za intelektualistę. Moje myślenie jest procesem w przeważającej mierze nieświadomym”.

Zalicza się Albee do pisarzy spontanicznych. Dlatego bliski mu jest Czechow i Williams, obcy — Ibsen i Artur Miller, których dzieło opiera się na „umysłowej spekulacji”.

— Jestem pisarzem świadomie spontanicznym. Organizowanie materiału przez nieświadomość, to już inna sprawa.

— Czy jednak, aby osiągnąć spontaniczność, nie musi pan podjąć świadomego wysiłku?

— To jest sztuczka, której można się nauczyć. Na drodze intuicji. Tak mi się zdaje. Ilekroć, pracując nad sztuką, przyłapię się na tym, że interesuje mnie coś poza rzeczywistością, o której piszę, że zwracam uwagę na metodę mej pracy, natychmiast przestaję pisać.

Albee wyjaśnia, że pisze w stanie jakby transu — wprowadza się w ten stan autohipnozą.

Wspominając zeszłoroczną dyskusję na festiwalu edynburskim na temat sztuki zaangażowanej, Albee nie szczędziłośliwości naiwnym, jego zdaniem, Brytyjczykom, z Tynanem na czele, którego wyraźnie nie lubi. Ma im do zarzucenia, że mówiąć wiele o zaangażowaniu, nie wiedzą, z jakimi politycznymi i społecznymi siłami faktycznie działającymi w Anglii chcieliby się połączyć. Uważa to wszystko za niedorzeczną gadaninę. „Sam akt pisania już jest zaangażowaniem” — stwierdza autor „Amerykańskiego ideału”.

Z wielkim jednak uznaniem mówi Albee o trzech angielskich dramatopisarzach: Ardenie, Weskerze i Pinterze. Co ciekawe, pierwsi dwaj reprezentują radykalne społecznie skrzydło angielskiej dramaturgii.

Na pytanie o młodych amerykańskich pisarzy dramatycznych, Albee ogranicza się do bilansu ilościowego:

— Jack Gelber napisał tylko dwie rzeczy, Arthur Kopit widział na scenie tylko jedną swą sztukę, Jack Richardson — trzy, ja — sześć.

W dalszym ciągu wywiadu Albee, wśród współczesnych pisarzy, których szczególnie lubi lub którzy mieli na niego wpływ, na pierwszym miejscu wymienia Becketta. „To wielki, naprawdę wielki pisarz dramatyczny”. Poza tym robił na nim wrażenie niekiedy Brecht, z uznaniem mówi o „Zakładniku” Behana, zdarzyło mu się znaleźć coś u Anouilha i Williama (wymienia dwie jego sztuki: „Nagle zeszłego lata” i „Orfeusz zstępującego”). Niczego nie dopatrzyl się u Artura Millera. „To pisarz dramatyczny, którego w ogóle nie rozumiem” — dodał..

(„Teatr” nr 10 z 16-31 5 1964)

ALBEE: niezwykle człowiek wszedł na Broadway

Pewnego razu, podczas przyjęcia w Białym Domu, Ethel Kennedy zwróciła się do Albeego i zagadnęła go szorstko: „Po co też pan pisze takie obrzydliwe, przynębiające utwory sceniczne? Nigdy nie pójde na żadną pańską sztukę”.

Albee ani nie drgnął. „Dobry wieczór, pani”, rzeki grzecznie. „Ja też nigdy nie pójde na żadną pani sztukę”.

Niedawno w pewnej galerii obrazów w Nowym Yorku, artystka dramatyczna Jane Fonda zauważywszy Albeego podbiegła doń i zaczęła się rozpyliwać w komplementach: „Zachwycona byłam pańską sztuką. Uważam, że jest taka potężna, taka przykuwająca, taka przytłaczająca. A co pan o niej sądzi?”

„No cóż”, odparł Albee. „Ja także sądzę, że jest zabawna”.

EKSPLOZJA

Potępiany przez jednych, a uwielbiany przez innych, Edward Albee jest zdecydowanie najciekawszym amerykańskim dramaturgiem, jaki nagle pojawił się na scenie Broadwayu po długiej przerwie od czasów Tennessee Williams'a i Arthura Millera, którzy zabłysnęli tam w połowie lat czterdziestych. W ciągu więcej niż dziesięciolecia Williams i Miller, a może jeszcze William Inge i Paddy Chayefsky, byli jedynymi wielkimi amerykańskimi dramaturgami Broadwayu. Ostatnio już tylko Williams utrzymał się na placu. Obecnie typowy sezon Broadwayu prezentuje około tuzina błyskotliwych musicalów, parę błahych komedijek, garstkę szlagierów z Europy i w zasadzie co roku jedną nową sztukę Williamsa. Reguła jest całkiem racjonalna z punktu widzenia dyrektora teatru, ale pozostawia niewiele miejsca dla nowych form i nowych autorów.

Młodzi eksperymentatorzy zostali zmuszeni do wycofania się z Broadwayu — na odpowiednio przekształcone poddasza, do piwnic i starych kościołów. Od roku 1960 spoza Broadwayu wyłoniło się sporo rzetelnie utalentowanych młodych amerykańskich dramaturgów, wśród których znaleźli się: Jack Richardson, Jack Gelber, Arthur Kopit i, co najważniejsze, Albee.

Ci czterej byli uważani za członków tzw. „Teatru Absurdu”, przypadkowego ugrupowania skupiającego niemal wszystkich utalentowanych młodych dramaturgów świata. Sami oni jednak wypierają się owej przynależności. „Jeżeli łączy nas jakaś więź”, mówi Richardson, „jest to więź humoru”.

Ich literackimi wzorami są nie tyle Camus i Sartre — którzy traktowali Absurd z surową powagą — ile raczej Ring Lardner i James Thurber. Młodzi amerykańscy dramaturdzy posiadają to, co Albee podziwia u Thurbera: „poczucie śmieszności, świadomość, że połowa zdań, jakie ludzie wypowiadają, nie ma absolutnie nic wspólnego z tym, co ludzie myślą”. Obserwujemy u nich również Swiftowskie zacięcie w kierunku czarnej komedii. „W *Virginii Woolf*” — powiada Richardson — „Edward rzuca komedię na kolana i krępuje jej ręce na plecach. Odnajduje on humor w każdym temacie okrytym tajemnicą, odnajduje humor nawet w nienawiści”.

W swoim *Gallows Humor* Richardson odnajduje humor w egzekucji. Gelber, który całkiem poważnie rozprawiał się z narkomanią w *The Connection*, w *The Apple* śmieje się z bigoterii. Kopit w *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad*, śmieje się z ludzkożerczych matek. Oglądając większość tych sztuk — a jeśli chodzi o Albeego, wszystkie sztuki — człowiek się bawi, nagle przerywa śmiech w połowie, zadaje sobie pytanie „Czemu ja się z tego śmieję?”, po czym śmieje się dalej.

Po napisaniu *Virginii Woolf* Albee wysunął się na czoło swych rywali. On to przede wszystkim wprowadził na Broadway nowy typ pełnej trzyaktowej poważnej komedii. Nazywano go już drugim O'Neillem, młodym Strindbergiem i, oczywiście, północnym Williamsem. Sam Williams jest jego najgorętszym wielbicielem. „Edward Albee”, mówi bez zająknięcia, „jest jedynym wielkim dramaturgiem, jakiego kiedykolwiek mieliśmy w Ameryce”. Ale Albeego onieśmiałają tego rodzaju sądy i porównania. „Mam zaledwie cztery lata”, mówi. „Mam cztery lata, gdyż dopiero od czterech lat piszę sztuki teatralne”.

POCZĄTKI

Te cztery lata swego nowego życia rozpoczął od *Opowiadania w ZOO*, jednogodzinnego dialogu, w którym wędrowiec imieniem Jerry rozpaczliwie i bezlitośnie narzuca własną osobę i przeżycia człowiekowi samotnie siedzącemu na ławce. Potem ukazuje się *The Death of Bessie Smith*, najmniej osobista ze wszystkich sztuk Albeego. Podczas gdy Murzyn-pieśniarz wykrwawia się na śmierć na zewnątrz białego szpitala, pielęgniarka, lekarz i sanitariusz stoją z boku, obnażając i porównując własne życiowe zawody i rozczarowania. W *The Sandbox* Mamusia i Tatuś pozbywają się starzejącej się Babcia, ładując ją do skrzyni na piasek, by sama się pogrzebała. Ostatnia jednoaktówka Albeego, *The American Dream* — to amerykański koszmar: Mamusia szczeka, Tatuś potulnie jej

słucha, Babcie wyholowuje się, a dziecko zostaje rozdziawiane przez rodziców. Czynnikiem, który pozbawia te utwory charakteru czystej makabry i czyni z nich dzieła sztuki, jest nie tylko humor Albeego, lecz jego liryzm i niesłychanie cięty dialog. „On jest królem dialogu”, twierdzi dramaturg Marcel Achard. „Co trzeci wiersz — strzał!”

Virginia Woolf posiada wszystkie cechy jednoaktówek Albeego plus druzgocącą siłą napięcia. Na wielu spośród widzów oddziałuje jak grecka katharsis. Melinda Dillon, która występuje w wieczornych przedstawieniach tej sztuki (czterosegodniowy, trwający trzy i pół godziny dramat jest tak wyczerpujący emocjonalnie i fizycznie, że w spektaklach popołudniowych gra inny zespół), mówi, że po zobaczeniu *Virginii Woolf* przez jej matkę rozmawiała do czwartej rano przez trzy noce z rzędu. Po raz pierwszy w życiu matka mówiła z nią o swym rozwodzie i drugim małżeństwie.

W tej wstrząsającej sztuce występują załędwie cztery osoby: George i Martha, profesor w średnim wieku i starsza od niego żona, oraz ich zaproszeni na bardzo późną godzinę goście — młody lektor z college'u i jego dziewczynna. Prezentując wirtuozowski popis okrucieństwa, wydzierają sobie nawzajem tajemnice, pastwią się nad sobą i odzierają ze złudzeń, zdzierają złudzenia jak płaty skóry. W końcu jedynym elementem, który jakoś tłumaczy miłosno-nienawistne małżeństwo George'a i Marthy pozostaje syn, który niebawem ma przyjechać do domu.

Syn jest podporą, ale ostatecznie musi zginąć wraz z wszystkimi innymi złudzeniami. W momencie najwyższego napięcia George brutalnie egzorcyzmuje syna. Czy on i Martha mogą to przeżyć? „Nie wiem”, mówi Albee. „Nie daję ścisłych odpowiedzi”.

O ile sztuka ta ma w sobie coś z zagadki, sam Albee zdecydowanie jest zagadką. „Edward jest w chronicznej sprzeczności sam ze sobą”, mówi kompozytor William Flanagan, który przez siedem lat, aż do roku 1959, mieszkał z Albeem we wspólnym pokoju. To człowiek, który pisze zabawne rzeczy, ale sam mało kiedy się śmieje. Pisze z gniewną pasją, ale ogląda się wstecz z chłodną rezerwą. (Powiedział kiedyś, bez ogródek, że „George i Martha mogą reprezentować rodzinę Washingtonów, a cała sztuka może dotyczyć upadku Zachodu”). W swych utworach scenicznych czuje niemal mistyczną potrzebę burzenia wszelkich iluzji, ale w życiu osobistym woli okrywać się płaszczem tajemniczości. „Edward”, mówi Flanagan znacząco, „jest ogólnie znany jako typ mocno tajemniczy”.

Ten tajemniczy niezonały mężczyzna wciąż jeszcze wygląda raczej na ucznia szkoły średniej niż na wielkiego dramaturga. Podobnie jak wiele jego postaci scenicznych jest to dobrze zbudowany młody człowiek, wysoki na 5 stóp 11 cali, o miłym wyglądzie zewnętrznym, niezmiennie wierny sportowemu tweedowemu marynarkom. Jest brunetem o krótko przystrzyżonych włosach i mówi nienagannym językiem. Wygląda wręcz nieprzyzwoicie młodo.

Albee mieszka i pracuje w słonecznym pięciopokojowym luksusowym apartamencie w Greenwich Village, gdzie prócz niego, mieszka jeden człowiek (Terrence McNally, początkujący zdolny dramaturg), trzy koty (Conégonde, Boy i Muffin) i troje kocia (bezimiennych).

Jest też coś kociego w samym pań domu. Obserwuje w milczeniu. Kiedy powie coś zabawnego, w oczekiwaniu na reakcję kąpią jego ust leciutko się podnoszą, jakby kot poruszał wąsami, „ma w sobie jakąś swoistą rezerwę”, mówi Arthur Hill, który gra Gerge'a w *Virginii Woolf*, „ale jednocześnie oczy jego błyszczą. Usiłuje być komunikatywny”.

Obecnie Albee mieszka wygodnie; jako dziecko był otoczony zbytkiem. Urodzony w Waszyngtonie 12 marca 1928, jako dwutygodniowe niemowlę został adoptowany przez Reeda i Frances Albee. Przybrany ojciec jego był spadkobiercą milionowej fortuny koncernu teatralnego Keithy-Albee, matka — eksmodelką z firmy Bergdorfa. Z wyjątkiem zim spędzanych w Palm Beach i trzech lat przeżytych w apartamencie Park Lane Hotel w Manhattanie, mieszkali we troje w ponurej rezydencji wiejskiej w Larchmont. Reed Albee, który umarł w roku 1961, był człowiekiem potulnym i przyjacielem Edwarda pamiętają tylko jego łagodne gderanie i zrzedzenie. Stał się on prototypem Tatusia z *The American Dream*.

Frances Albee, mieszkająca obecnie w White Plains, jest wysoką, władczą damą z podmiejskiego klubu — „Formidable”, jak określają znajomi. To prototyp Mamusi z *American Dream*. Widuje się z synem rzadko, i Edward Albee nawet nie wie, czy matka oglądała którąkolwiek z jego sztuk.

Jako dziecko Edward miał wszystko z wyjątkiem zrozumienia. Był bez mała rozpieszczany. Miał nianie i korepetytorów. Miał tysiące kosztownych blaszanych żołnierzy, w takiej ilości, że kiedy urządził manewry, mógł zapewnić nimi trzy pokoje. Nosił smoking i bawił się w cesarza, a kiedy żołnierze jego ginęli w czasie walk, mógł natychmiast rzucić do boju nowe zastępy.

PIESZCZOCH DOMOWY

Teatralni przyjaciele Reeda Albee, wśród których byli Ed Wynn, Jimmy Durante i Walter Pidgeon, stale odwiedzali wiejską rezydencję w Larchmont. „Na całym świecie nie było dziecka bardziej rozpieszczanego”, wspomina Wynn. Kiedy miał lat pięć czy sześć, ojciec kupił mu największego bernarda, jakiego mógł znaleźć. „Chłopiec idący z nim wyglądał, jakby prowadził słonia”. Pewnego razu pies wpadł razem z malcem i jego sankami na drzewo i do dziś dnia na czole Edwarda można dostrzec bliznę.

Albee mówi, że jako dziecko był „szczęśliwy i nieszczęśliwy jednocześnie”, że nie czuł potrzeby urazy do rodziców przybranych, ale miał „głęboko zakorzeniony żal w stosunku do prawdziwych za to, że mnie porzucili”. Uczucie to przebija się w wielu jego utworach scenicznych. Jeden z krytyków interpretuje *Virginie Woolf*

jako sztukę o rodzicach zabijających własne dzieci i dzieciach mordujących własnych rodziców.

Zaczął pisać wiersze, kiedy miał lat sześć. W wieku lat 12-tu został przeniesiony z Rye Country Day School, gdzie był uczniem obojętnym, do Lawrenceville, gdzie stał się uczniem strasznym. Po dwu i pół latach usunięto go stamtąd „za nieuczestniczenie na lekcje” i karnie przeniesiono do Valley Forge Military Academy.

Albee nienawidził Valley Forge... Następnym etapem było Choate. Dyrektor przyjmujący go do tej szkoły, nie bacząc na opinię chłopca, przepowiedział: „Czuję, że on wybiję się w literaturze”.

W Choate Edward po raz pierwszy poczuł się w domu. „Pamiętam, jak siedziałem z nim całymi godzinami w moim gabinecie”, wspomina nauczyciel języka angielskiego Charles Rice, „czytając jego liczne, duże, wypełnione ręcznym pismem kartki. Pewnego wieczoru miałem ich przed sobą 50”. Z demoniczną pasją Albee zabazgrywał całe zeszyty wierszami, przeważnie „pełnymi strasliwego rozczulania się nad samym sobą”, przeważnie wtórnymi. Jeden z tych wierszy wydrukował w obecnie nie istniejącym już miesięczniku texaskim „Kaleidograph” i napisał powieść p.t. *The Flesh of Unbelievers*, komedię o opętanczo romantycznym młodym człowieku.

Jakkolwiek Albee niejednokrotnie oświadczał, że jego jedyną sztuką teatralną przed *Opowiadaniem o ZOO* było *Aliqueen* („trzyaktowa farsa erotyczna, którą napisał jako dwunastoletni chłopiec”), w Choate, mając lat siedemnaście, napisał długą jednoaktówkę p.t. *Schism*, która była drukowana w miejscowym magazynie literackim. „Przeszłość twoja nie istnieje”, mówi bohater Michael do bohaterki Mary, kiedy wyjeżdżają razem, „istnieje tylko złota przyszłość”. Złota przyszłość Albeego nastąpiła w dobre trzydzieści lat później: *Schism* była pełna banałów i melodramatyczna.

Po uzyskaniu dyplomu z Choate — w roczniku szkolnym figuruje jako „wyjątkowo uwrażliwiony na poezję i piękno, nieprzeciętny młody człowiek” — Albee wstąpił do Trinity College, gdzie próbował swych sił na scenie (w roli cesarza Franciszka Józefa w *The Masque of Kings* Maxwella Andersona) i opuszczał lekcje tak często, że po trzech semestrach został usunięty.

Babka ze strony ojca, umierając pozostawiła mu w spadku sto tysięcy dolarów, lecz nie mógł podjąć tej sumy w całości przed ukończeniem trzydziestu lat. Ale od dwudziestego pierwszego roku życia zaczął otrzymywać procenty — 50 dolarów tygodniowo. Opuścił dom rodzinny i przerwał studia, przeniósł się do Nowego Yorku. Tu widywał się regularnie z ładną dziewczyną z Larchmont, Delphine Weissinger, i towarzyszył jej, gdy szła na pierwszy bal. Jednakże mniej więcej po roku niemal stałego przebywania ze sobą, nastąpiło definitywne zerwanie.

Potem zaczął się okres rozmaitych dziwacznych zajęć, z jakimi spotykamy się nieuchronnie w życiorysie niemal każdego amerykańskiego pisarza. Albee pracował jako goniąc biurowy, sprzedawał płyty u Bloomingsdale'a i książki u Gimbelsa. (Znalazł się również w kręgu kompozyto-

rów i muzyków). Przez dwa lata, po ukończeniu 26-go roku życia, rozwoził depeche na zlecenie Western Union. Do obowiązków jego należało doręczanie depech opłacanych przez odbiorcę, a wysyłanych z miejskich szpitali z zawiadomieniem adresatów o śmierci krewnych. Zgawyczał mówił adresatom, że ma dla nich tego rodzaju depeche ze złymi wiadomościami, a następnie otwierał ją i dawał do przeczytania, po czym zaklejał i zwracał do urzędu jako „niedoręczalną”. „Nie miałem serca pobierać należności”, mówi.

Często spał do czwartej po południu. Kiedy pisał, pracował po pijanemu. Podsuwał swoje wiersze redaktorom „każdego poetyckiego magazynu” i gazety „The New Yorker”, ale zarówno każdy poetycki magazyn jak „The New Yorker” stale je odrzucały...

...W roku 1953 Albee i Thornton Wilder spotkali się w MacDowell Colony w Peterborough N.H. i siedząc razem nad whisky i wodą z sadzawki, omawiali prace młodego człowieka. „Wilder powiedział, że powinienem pisać sztuki teatralne” wspomina Albee. „Może miał na myśli, że powinienem zerwać z poezją”.

Ale w ciągu najbliższych pięciu lat Albee nie stworzył nic wartościowego, pisał tylko złe wiersze. „Marnował swoje rezerwy uczuciowe”, mówi Flanagan. „Uważał, że jeśli nie znajdzie czegoś od razu, nie znajdzie nic w ogóle”.

Na dwa miesiące przed dniem swych urodzin, kiedy kończył lat trzydzieści, znalazł coś wreszcie. Przygnębiony, zrozpaczony, usiadł do maszyny i na długich żółtawych arkuszach papieru wziętego z Western Union, wystukał w ciągu dwu tygodni *Opowiadanie o ZOO*. „Skończyłem mając dokładnie lat trzydzieści”, mówi. „To był mój prezent urodzinowy dla samego siebie”.

DROGA POZA BROADWAY

Kiedy kilku nowojorskich reżyserów nie okazało żadnego zainteresowania tą sztuką, Flanagan posłał *Opowiadanie o ZOO* kompozytorowi Dawidowi Diamondowi do Florencji. Sztuka przemknęła jak pośpieszny list łańcuchowy przez całą Europę i doczekała się światowej premiery 28 września 1959 w Berlinie Zachodnim. Albee był obecny na przedstawieniu, jakkolwiek nie rozumiał po niemiecku ani słowa.

Kiedy przebywał jeszcze w Berlinie, dyrektor teatru Richard Barr przeczytał *Opowiadanie o ZOO*, spodobało mu się i w styczniu 1960 wystawił je w New Yorku. Teraz Albee w błyskawicznym tempie napisał jedną pó po drugiej trzy inne jednoaktówki. Następnie, dwa lata temu zaczął myśleć o *Kto się boi Virginii Woolf*.

Niektórzy dramaturdzy przed przystąpieniem do pisania nowej sztuki poświęcają całe miesiące na studia i prace przygotowawcze. Albee natomiast idzie wyłącznie za głosem intuicji. Najpierw obmyśla pewną sytuację (w *Virginii Woolf* egzorcyzmowanie dziecka) i postacie. „Staram się wyłączyć wszystkie inne, skupiając się na realizmie

postaci scenicznych w ściśle określonej sytuacji", tłumaczył w ubiegłym tygodniu. „Pragnę wykluczyć wszelki symbolizm. Nie planuję nic naprzód”.

„Każę swym postaciom scenicznym improwizować dialog. Ustawiam je w jakiejś sytuacji poza sztuką. Wyobrażam sobie, że daję im całkowicie wolną rękę. Stosuję pewną dyscyplinę tylko o tyle, żeby zanadto się nie rozproszyły”. Około 6-ciu miesięcy Albee chodzi z głową pełną postaci scenicznych, obmyślając sztukę. „Kiedy siadam do maszyny, cała konstrukcja i postacie są ściśle określone i ustalone”. Sporządza tylko jeden brudnopis, potem przeprowadza korektę ołówkową i pisze tekst ostateczny.

Ubiegłego lata na Water Island, w oddalonej części nowojorskiej Fire Island, Albee przestał myśleć nad *Virginii Woolf* i zaczął ją widzieć: „Istnieje tylko jedna właściwa, prawidłowa, ściśle określona, idealna inscenizacja sztuki — to moja własna; widzę ją, kiedy piszę sztukę”. Wstawał o godzinie 7-mej rano, pracował około 4 i pół godziny dziennie, pisząc na maszynie na długich żółtych arkuszach, (nie z Western Union). Przyjmował niewiele osób. „Kiedy piszę sztukę”, mówi, „ludzie, o których piszę, są dla mnie ludźmi rzeczywistymi. Ludzie rzeczywiscy wydają mi się postaciami wyimaginowanymi”. Albee skończył *Virginie Woolf* w ciągu 2 i 1/2 miesięcy — w czasie, jaki zajęło mu pisanie wszystkich innych sztuk razem.

„W tej chwili jestem dramaturgem, którego sztuki są wystawiane i utrzymują się na scenie dość długo. Chciałbym, żeby tak było i w przyszłości. Przykre to, ale jednocześnie miłe. Czasem boli, ale daje mnóstwo uciechy. Taki już jestem. Nie chcę jednak kontynuować pracy nad *The Substitute Speaker*, zanim się nie zorientuję, jak publiczność przyjęła *Kto się boi Virginii Woolf*? Trudno jest coś skreślić, ale jeżeli się tego nie robi, spontaniczność ucieknie oknem. Ostatnią rzeczą, jakiej pragnę — to starać się pisać jak ja. Spójrzcie, co stało się z Hemingwayem, gdy zaczął myśleć o tym, że jest Hemingwayem. Kiedy piszę, chcę sam siebie zaskakiwać”.

(NEWSWEEK, 4. 2. 1963)

edward albee

Zasadniczy kryzys, jaki przeżywa obecnie teatr, polega na tym, że publiczność chce reafirmacji swych wartości, chce widzieć status quo, pragnie raczej rozgrywki niż wstrząsu, pragnie podniesienia na duchu i naprawdę nie szuka żadnego rodzaju przygody w teatrze, nie chce jej przynajmniej od żyjących dramaturgów — przyjmuje ją od zmarłych ze względu na kult dla tradycji literackich.

„KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?”

Dwa spojrzenia

HUGH LEONARD

„...„Kto się boi „Virginii Woolf?” to świetna zabawa jako krwawy pojedynek na śmierć i życie między mężem i żoną. Przestaje być zabawą, kiedy wyjawia się ostateczny cel Edwarda Albee; sztuka bowiem głosi tezę — przynajmniej w moim rozumieniu — że jeżeli mamy utrzymać się przy życiu, musimy zniszczyć wszystkie nasze złudzenia i możliwe jak najlepiej wykorzystywać rzeczywistość, taką jaka jest.

CHARLES MAROWITZ

„...Zasadniczym podłożem „Virginii Woolf” nie jest, jak utrzymują niektórzy, krytyka społeczna, lecz indywidualna fantazja, bliższa Maeterlinckowi niż Millerowi, to też nie ma tu jasnego, wyraźnego zerwania z przeszłością. Jakkolwiek sztuka ta oparta jest na obserwacji zewnętrznej, czerpie soki żywotne z tych samych osobistych złudzeń, do jakich przyznał się Ionesco i Adamov, pisząc jeden swego „Tueur sans gages”, drugi „Profesora Taranne”.

„...W świecie fantazji George'a i Marthy przyjmujemy bez zastrzeżeń ich wspólną potrzebę opiekuńczego samooszukiwania. (Umnieszanie przez George'a znaczenia nagród akademickich, których nie może zdobyć; rażąca uwodzicielskość Marthy, by dowieść siły własnego uroku kobiecego i udowodnić brak inicjatywy u George'a). Amerykanin z połowy XX wieku potrzebuje kłamstwa związanego z jego sytuacją społeczną, kłamstwa związanego ze sprawami seksualnymi i własnym „ja” w równej mierze, jak potrzebuje koks i nowego nawozu. Ale są to kłamstwa „socjalne”; istnieją po to, by życie uczynić możliwym do znieślenia w społeczeństwie, gdzie na wszystko musi się przedstawić dowody — nawet choćby to były fałszywe. Ów świat bujnie pleniącego się oszustwa Albee uchwycił ze zdumiewającą ścisłością.

Nie jest to nic nowego. W istocie to Wielki Temat Amerykański, który Biff Loman usiłuje wbić w głowę Willy'emu w ostatnim akcie „Śmierci komiwojażera”, kiedy krzyczy: „My w tym domu nie mówiliśmy nigdy prawdy, bodaj przez dziesięć minut!”, który Williams nazwał zakłamaniem w „Kotce na gorącym dachu”....

(WORLD THEATRE SEASON — kwiecień 1964)

Przekład tekstów Marii Traczeńskiej

Edward Albee

Zawsze myślałem, że
jednym z zasadniczych
obowiązków dramatur-
ga jest pokazywanie lu-
dziom jacy są oni sami
i jakie są czasy, w któ-
rych żyją – w nadziei, że
może zechcą je zmienić.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY



ZE ZBIORÓW

Andrzeja Kouskwa molta

Zdjęcia przedstawiają kolejne fragmenty przedstawień „Kto się boi Virginii Woolf” w teatrach

NOWY YORK:

Uta Hagen (Marta), Artur Hill (George), Richard Easton (Nick)

BERLIN:

Maria Becker (Marta), Heidemarie Theobald (Honey), Rolf Schult (Nick),
Erich Schellow (George)

WIEDEŃ:

Hans Holt (George), Elke Neidhardt (Honey), Erwin Strahl (Nick), Hilde Krahl (Marta)

PARYŻ:

Madeleine Robinson (Marta), Raymond Gerome (George)

WARSZAWA:

Antonina Gordon-Górecka (Marta), Jan Kreczmar (George), Barbara Wrzeńska (Honey),
Andrzej Antkowiak (Nick)

GDAŃSK:

Tadeusz Borowski (Nick), Jerzy Goliński (George), Lucyna Legut (Marta),
Jadwiga Polanowska (Honey)

KRAKÓW: (zjęcia z prób)

Zofia Niwińska (Marta), Kazimierz Witkiewicz (George)

Romana Próchnicka (Honey), Marek Dąbrowski (Nick)





