



**TEATR
KAMERALNY
W BYDGOSZCZY**

Edward Albee

**KTO SIĘ BOI
WIRGINII WOOLF?**

Dyrektor teatru:
JAN BLESZYŃSKI

Zastępca dyrektora:
LEON MURZYN

Kierownik literacki:
BOŻENA WINNICKA

Kierownik muzyczny:
GRZEGORZ KARDAŚ



Edward Albee



Kazimierz Plotowski

O AUTORZE

Edward Albee skończył w roku 1975 czterdzieści siedem lat. Należy — obok Arthura Millera, Tennessee Williamsa i Thorntona Wildera — do najbardziej znanych w świecie współczesnych amerykańskich pisarzy dramatycznych.

Nad trzema wielkimi rywalami ma jedną przewagę — jest znacznie młodszy i w pełni sił twórczych. Sędziwy Wilder (78 lat) niewątpliwie wyśpiewał już swoją pieśń. Williams (ur. 1914) i Miller (ur. 1915) są niemal rówieśnikami. Zdobyli sobie poważną pozycję we współczesnej dramaturgii, ale Williams od lat przeżywa ciężki kryzys twórczy, a Miller obraca się w określonym kręgu tematycznym i wypróbowanych środków wyrazu, co nie oznacza, by nie był i nie pozostał świetnym majstrem. Albee więc — także wśród młodszych amerykańskich pisarzy dramatycznych — jest, jak dotąd, gwiazdą pierwszej wielkości(...)

Zadebiutował na scenie przed 16 laty. Jego dotychczasowy dorobek obejmuje pięć sztuk pełnospektaklowych: *Kto się boi Wirginii Woolf?*, *Mała Alicja*, *Chwiejna równowaga*, *Box-Mao-Box* i *Już po wszystkim*, cztery jednoaktówki, z których najbardziej znane są: *Opowiadanie o Zoo* i *Śmierć Bessie Smith* oraz trzy adaptacje sceniczne — wśród nich *Wszystko w ogrodzie*(...).

NIEPSOKOJNA MŁODOŚĆ

Albee urodził się 12 marca 1928 roku w Waszyngtonie. O jego rodzicach nic nie wiadomo. Miał dwa tygodnie, gdy został adoptowany przez Reeda i Frances Albee, ludzi bardzo bogatych. Przybrany ojciec Edwarda był synem rzutkiego byznesmana, który przed wojną zrobił wielką fortunę na przedsięwzięciach teatralnych. Warto się przyrzeć parze małżeńskiej, która Edwarda przygarnęła i usiłowała wychować, co prawda, nie osiągając zamierzonych rezultatów. Warto dlatego, że stosunki w domu Albee'ch odbiły się wielokrotnym echem w twórczości autora *Chwiejnej równowagi* i zarówno Reed jak i Frances posłużyli autorowi za modele postaci scenicznych.

W rezydencji Albee'ch (w Larchmont nad cieśniną Long Island, 20 mil od Nowego Jorku), gdzie Edward spędził dzieciństwo, panował ustrój matriarchalny. Reed był mężczyzną niedużego wzrostu, małomównym, ustępującym we wszystkim znacznie od niego młodszej żonie. Rządziła domem Frances, przystojna kobieta, posągowej postaci, elokwentna i nie znosząca sprzeciwu. Wielka amatorka konnej jazdy, jeździła na co dzień w stroju jeździeckim, meloniku i ze szpicrutą w rękę.

Chłopcu niczego nie brakowało. W domu roiło się od służby, na zimę wyjeżdżano na Florydę, lata spędzali na jachtach. W niedziele szofer w liberii woził małego panicza Rolls-Roycem na poranki teatralne do Nowego Jorku. Ale wszystko to wcale Edwarda nie bawiło. Czuł się samotny. Nieśmiały, małomówny, lubił czytać. Matka chciała go wychować na prawdziwego mężczyznę, przymuszała do jazdy konnej — nie było w nim ani trochę sportowego ducha.

Wychowawczym zakusom matki stawiał bierny opór. Gdy skończył lat 11, rodzice wysłali go do szkoły z internatem. Nie na wiele się to zdało. Edward miał lat 6, kiedy postanowił zostać pisarzem. Jeszcze w domu zaczął pisać niesamowite opowiadania i wiersze. W szkole (w Lawrenceville, stan New Jersey) oddał się z zapalem temu zajęciu. Lekcje opuszczał, do nauki się nie przykładał, sprawował się źle, najwidoczniej chciał, żeby go wyrzucono, czego po półtora roku się doczekał. Matka była uparta. Oddała go do szkoły wojskowej w Valley Forge (stan Pensylwania). Czas spędzony tam, Edward wspominał potem jak koszmarne sen. W końcu rodzice zrezygnowali z edukacji wojskowej i przenieśli go do szkoły cywilnej (Choate Academy, stan Connecticut). Wprawdzie literackie próby Edwarda nie zrobiły wrażenia na jego nauczycielach, ale pisał bez wytchnienia, nieraz po 18 godzin na dobę. Powstała wtedy wielka rozmiarami powieść (538 stron), mnóstwo wierszy i opowiadań. Były to dzieła pełne goryczy, gniewu i — nienawiści do kobiet-potworów. Nic z tego nie zostało opublikowane.

O swych pierwszych wytrwałych literackich usiłowaniach Albee mówi z uśmiechem: „Kiedy miałem lat dwadzieścia sześć, moje wiersze — po dwudziestu latach praktyki — były lepsze od tych, które pisałem jako sześćioletni chłopiec. Ale niewiele. Miałem lat 15, kiedy napisałem pierwszą powieść, a lat 17, gdy spłodziłem drugą(...) Są to najprawdopodobniej najgorsze powieści, jakie napisano w Ameryce”.

Przez półtora roku Albee studiował w harfordzkim Trinity College. Dłużej nie wytrzymał. Wrócił do Larchmont. Rok spędzony w domu rodziców był bardzo burzliwy. Albee skumał się z miejscową cyganerią. Swobodny tryb życia młode-

go człowieka bardzo nie podobał się matce, na tym tle dochodziło między nimi do gwałtownych scen. Próbował jakoś się przystosować, nawet zaręczył się z miejscową panną na wydaniu, lecz szybko zerwał zaręczyny. Atmosfera w domu była tak napięta, że pewnego ranka roku 1948, po sprzeczce z matką, spakował książki i płyty i opuścił rezydencję przybranych rodziców na zawsze.

W Nowym Jorku wynajął pokój w pobliżu Greenwich Village i zamieszkał tam z przyjacielem z dzieciństwa. Dostawał 200 dolarów miesięcznie, zapisane mu przez babkę. Mógł pisać dowoli. Były to opowieści makabryczne. Ale gdy spadek się wyczerpał, trzeba było rozejrzeć się za pracą.

W tym mniej więcej czasie poznał Williama Flanagana, kompozytora i muzykologa. Przez następnych 9 lat mieszkali razem. Flanagan wprowadził go w świat artystyczny i literacki. Na życie zarabiał Albee na różne sposoby. Był między innymi sprzedawcą płyt, kelnerem, roznosicielem telegramów. Na pisanie niewiele zostało czasu. Wraz z Flaganem zmieniał często adres, za każdym razem był to nędzny pokoik, bynajmniej nie zachęcający do pracy w domu. Albee wieczorami dyskutował o literaturze w kawiarniach Greenwich Village, nocami włóczył się po uliczkach tej dzielnicy cyganerii, często z gromadą młodych poetów przygrywających na banjo. Po samotnych latach w domu i szkołach brakowało mu teraz towarzystwa. Szybko jednak i to otoczenie śmiertelnie go znudziło. Po całonocnej włóczędce, o świcie Albee pozbywał się towarzyszy w dość dziwny i okrutny sposób. Zabawa polegała na tym, że sądził ich za różne przewinienia, przy czym najcięższym oskarżeniem było, że są nudni. Na kogo zapadł wyrok śmierci, ten musiał się

wynosić. Pomysł szukania ofiary w najbliższym otoczeniu i dręczenia jej pod pozorem zabawy odezwał się później echem w sztuce *Kto się boi Wirginii Woolf?*

ZWYCIĘSKI DEBIUT

Był rok 1958. Albee wiódł życie rozpaczliwie smutne. Włóczył się bez celu, dużo pił, pisał niewiele. Wspominając te czasy, pisarz mówi: „Czułem się, jakby pod ogromną szklaną kopułą. Otaczała mnie straszliwa ciemność”.

Pewnej nocy Albee siedział w kuchni zgarbiony nad maszyna do pisania. Zaczął pisać sztukę o beznadziejnie samotnym człowieku w wielkim mrowisku ludzkim. Tak — w ciągu trzech tygodni — powstało *Opowiadanie o Zoo*. Albee pokazał je Flaganowi. Nowojorskim producentom wydało się jednak nazbyt śmiało, aby warto było ryzykować pieniądze. Dzięki znajomościom Flaganana sztuka dotarła do Berlina Zachodniego, gdzie spotkała się z entuzjastyczną oceną. Premierę wyznaczono na rok 1959.

To postawiło Albee'go na nogi. Kiedy w marcu 1958 roku skończył lat trzydzieści, otrzymał dość okazały spadek. Miał na jakiś czas zapewnioną egzystencję. Mógł pisać. Na okładce płyty z bluesowymi piosenkami słynnej murzyńskiej śpiewaczki z lat trzydziestych, Bessie Smith, przeczytał o jej śmierci. Bessie, ciężko ranna w wypadku samochodowym, zmarła z upływu krwi pod bramą szpitala, do którego jej nie przyjęto, bo była czarna. Wzmianka o śmierci murzyń-

skiej śpiewaczki natchnęła Albee'go myślą o napisaniu dramatu na temat niszczycielskiej siły przesądów rasowych. Sztuka nosi prosty, realistyczny tytuł: *Śmierć Bessie Smith*. Jak mówi autor, dramat w trakcie pisania rozwinął się w „ogłędziny innych jeszcze śmierci — śmierci idealizmu, ambicji i nadziei wśród ludzi w szpitalu dla białych”.

Światowa premiera *Śmierci Bessie Smith* odbyła się w Berlinie, krótko po wystawieniu tam *Opowiadania o Zoo*, które odniosło wielki sukces i triumfalnie obiegiło sceny europejskie. Sława młodego autora dotarła i do Stanów Zjednoczonych. Amerykańska premiera *Opowiadania o Zoo* odbyła się w styczniu 1960 roku. W ten sposób u progu lat sześćdziesiątych na scenie amerykańskiej pojawił się nowy autor, który niewątpliwie stał się w tych latach dominującą postacią współczesnego amerykańskiego dramatu.

Nie jest bez znaczenia, że *Opowiadanie o Zoo*, sztuka w jednym akcie, została wystawiona w Stanach wraz z *Ostatnią taśmą Krappa* Samuela Becketta. W ten sposób Albee został w swej ojczyźnie przedstawiony publiczności obok największego nazwiska europejskiej awangardy, autora *Czekając na Godot*, dziś już powszechnie uważanego za klasyka(...).

Opowiadanie o Zoo osiągnęło w Nowym Jorku rekordową ilość 582 przedstawień. Przyczynił się do tego fakt, że właśnie wtedy w Stanach, głównie w kołach awangardy i młodzieży uniwersyteckiej, wzbudził zainteresowanie „Teatr absurdu”.

I tą właśnie etykietą opatrzone sztukę młodego autora. Albee jednak oświadczył, że przed napisaniem tej sztuki nigdy nie słyszał o teatrze absurdu, a kiedy wreszcie ten termin obił mu się o uszy, myślał, że mowa jest o teatrze na Broadwayu (gdzie, jak wiadomo, wystawia się sporo bzdurnych i lichych produktów).

KTO SIE BOI WIRGINII WOOLF?

W roku 1960 Albee zaczął pisać swą pierwszą pełnospektaklową sztukę pod dość dziwnym, choć bardzo kasowym tytułem: *Kto się boi Wirginii Woolf?* Premiera tej sztuki w reżyserii Alana Schneidera, ze znakomitymi aktorami Arthurem Hillem i Utą Hagen w rolach głównych, odbyła się na Broadwayu w październiku 1962 roku.

Jej treść daleko odbiega od tego, co na ogół cieszy się wzięciem na Broadwayu. Rzecz dzieje się nad ranem w mieszkaniu profesora prowincjonalnego uniwersytetu amerykańskiego. Profesor i jego żona, na oczach pracownika naukowego uczelni i jego żony, którzy wstąpili do nich po oficjalnym przyjęciu, staczają ze sobą okrutny pojedynek i wzajemnie się niszczą, obnażając beznadziejną jałowość i pustkę swego życia i pozbawiając się ostatnich złudzeń.

Napisana z pasją, świetnym wyczuciem teatru i nie pozabawiona momentów komediowych, sztuka Albee'go odniosła ogromny sukces. Richard Watts, krytyk „New York Post” powiedział, że była to najbardziej wstrząsająca sztuka, jaką widział od czasu *Zmierzchu długiego dnia* O’Neilla. Za *Wirginię Woolf* Albee otrzymał nagrodę Koła Nowojorskich Krytyków Teatralnych. Sztuka obiegała cały świat, m. in. grana była z dużym powodzeniem przez kilka teatrów w Polsce. Dzięki niej Albee zdobył sobie pozycję w dramaturgii światowej. Amerykański Instytut Sztuk Pięknych i Literatury przyjął go w poczet swych członków. Wersja filmowa *Wirginii Woolf* z Richardem Burtonem i Elizabeth Taylor w rolach głównych, odniosła sukces nie mniejszy niż sama sztuka. Albee stał się bogatym człowiekiem. Sztuka przyniosła mu około miliona dolarów, nie licząc bardzo wysokich tantiem za film.



Edward Albee

O TEATRZE I DRAMACIE

Aktualną sytuację młodego dramatu amerykańskiego ukształtowały trzy czynniki, które pojawiły się w naszym życiu teatralnym przed mniej więcej dwunastu laty: 1) rozwój teatrów off-Broadway, 2) wystąpienie nowego pokolenia dramatopisarzy, 3) wpływ Becketta, Geneta i Ionesco.(...)

Teatry off-Broadway stworzyły moliwość przyciągające nowych pisarzy, stworzyły możliwości eksperymentu. Co trzeci pisarz amerykański uprawia dramat. Można więc mówić o prawdziwej eksplozji dramatopisarstwa w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej.(...)

Trudno dziś, po paru latach zaledwie, przewidzieć, w jakim kierunku pójdzie rozwój nowego dramatu, czy jego działanie równe będzie działaniu przełomu dokonanego w swoim czasie przez Czechowa. Pewne, że stare granice pękają. Początek dała tzw. awangarda francuska, którą — jak zazwyczaj — tworzą Irlandczycy, Rumuni i Hiszpanie. Francja potrafi tworzyć nowe rzeczy, ale nie potrafi ich uszanować. Warto przy tym pamiętać o początkowych niepowodzeniach Ionesco, kiedy na jego przedstawieniach bywało czterech, pięciu widzów. Jest jednak bezsporne, że

Beckett, Genet i Ionesco poszerzyli granice teatru. Ionesco chyba w mniejszym stopniu, i nie przypadkiem wyliczyłem go na końcu. Uważam go za pisarza utalentowanego, ale hołdującego zanadto intelektualnej błazenadzie. Moim zdaniem brak mu powagi, pozostaje więc tylko humor, podczas gdy np. u Becketta mamy i jedno, i drugie. Odnoszę wrażenie, że Ionesco nie angażuje się w to, co pisze. Może *Król umiera* stanowi wyjątek. Sztukę tę pisał Ionesco w czasie choroby, kiedy rozmyślał nad własną śmiercią. Toteż jest w tej sztuce serce, albo raczej szczególny rodzaj serca Ionesco, bowiem choroba, która go wówczas złożyła, była chorobą serca... Może nie powinienem go krytykować, bo w mojej sztuce *Amerykański ideał* świadomie poszedłem w jego ślady. Być może wreszcie, że znaczenie Ionesco okaże się później i przerośnie jego dzieło(...)

Jedno wydaje się pewne: rozwój dramaturgii w przyszłości pójdzie w kilku kierunkach. Pokolenie pisarzy czterdziesto-, pięćdziesięcioletnich będzie nadal pisało tak, jak dotychczas. Miller będzie Millerem, Williams — Williamsem, Lillian Hellman pozostanie przy realizmie społecznym (nie realizmie socjalistycznym!), S. N. Behrman nadal będzie pisał komedie, a William Inge sztuki o zachodzie słońca ze środkowego Zachodu. Elmer Rice prawdopodobnie nie będzie więcej pisał, bo jest zbyt rozgoryczony. Ale oprócz tego będziemy mieli nowe pokolenie — Gelberów, Kopittów, Weinsteinów, Kennedych — pokolenie pisarzy, którzy w sposób naturalny, a nie świadomy, podlegać będą wpływom nowego dramatu(...)

Nie dowierzam utartemu pojęciu *awangardy*. Bardzo mi przemawia do przekonania definicja, którą swego czasu

po jednym z koncertów poświęconych twórczości Erica Satie, dał Virgil Thompson, niezwykle inteligentny kompozytor i krytyk muzyczny: w sztuce awangarda nie stoi na czele, ale w stosunku do swojej epoki jest lekko odchyłona w bok. A zatem pisarze naprawdę współcześni nie zajmują pozycji na czele, lecz w samym centrum swoich czasów. Inni znajdują się o krok w tyle, publiczność zaś z reguły daje się wyprzedzić czasowi. Jeśli więc nazwiemy *awangardowym* teatr naprawdę współczesny — to wszakże jest w porządku. Wielu ludzi myli jednak te pojęcia(...)

Jeśli mowa o zaangażowaniu — nie uważam go za wartość absolutną, choć z drugiej strony sędzę, że każda dobra i wartościowa sztuka musi być zaangażowana. Tylko sztuka pisana w próżni mogłaby być nie zaangażowana. Nie sposób znaleźć dramat o trwałej wartości, który nie byłby zaangażowany — to po prostu niemożliwe. Nie można jednak zawężać pojęcia zaangażowania, jak to często działo się w przeszłości, ani oddzielać wartości literackiej utworu od sposobu, w jaki przekazana została jego treść. Weźmy przykład z Ibsenem. Ibsen napisał sztukę o syfilisie (w gruncie rzeczy nie idzie w niej wcale o syfilis, ale to inna sprawa) i ktoś inny też może napisać sztukę o syfilisie. Samo zaangażowanie społeczne nie gwarantuje przecież doskonałości i, na dobrą sprawę, większość sztuk tzw. zaangażowanych to piekielne nudziarstwo. W latach trzydziestych, w okresie wielkiego kryzysu gospodarczego, a nawet do wybuchu II wojny światowej wielu, bardzo wielu pisarzy amerykańskich tworzyło sztuki w owym czasie zaangażowane, politycznie lewi-

cowe. Sztuki te nie przetrwały, bowiem ich wartość literacka nie wychodziła poza treść polityczną.

Sprawa zaangażowania żywo jest dyskutowana w Wielkiej Brytanii. Zetknąłem się z tym podczas ostatniego festiwalu w Edynburgu, gdzie rozmawiałem z kilkoma dramaturgami angielskimi. Odniosłem wrażenie, że nie wiedzą oni, w co są zaangażowani. Można by powiedzieć, że są zaangażowani w zaangażowanie... Dramaturgowie angielscy dokonali przed dwunastu mniej więcej laty odkrycia, którego gdzie indziej dokonano przed 25 laty. Odkryli mianowicie istnienie tak zwanych niższych klas społecznych. Dobrze się zresztą stało, że nabrali nieco świadomości pod tym względem.(...)

Nie widzę większej różnicy między tą publicznością amerykańską, która nawykła już chodzić do teatru, a europejską. Tyle tylko, że dla europejskiego widza nawyk ten jest rzeczą bardziej naturalną, podobnie jak nawyk czytania. To już różnica tradycji. W niektórych krajach europejskich stwierdziłem brak takiego teatru eksperymentalnego, jaki istnieje w moim kraju. Podoba mi się jednak rozpowszechniony w Europie system teatru repertuarowego, który w Stanach Zjednoczonych znajduje się dopiero w stadium szukania rozwiązań. Nie zauważyłem natomiast różnicy w stosunku widzów do teatru, zwłaszcza teraz, gdy mamy w New Yorku teatry na Broadwayu i off-Broadway. Mam wrażenie, że i w Europie, i w Stanach Zjednoczonych tyleż samo ludzi chodzi do teatru po to, by uciec od siebie, jak i po to, by wejść w siebie.

Fragmenty wypowiedzi Edwarda Albee'go podczas spotkania w redakcji „Dialogu” w dn. 18.XII.1963 r. „Dialog” nr 3, 1964.

KTO SIĘ BOI WIRGINII WOOLF?

„Teatr absurdu w służbie psychoanalizy” — tak zatytułował swoją recenzję z prapremiery nowej sztuki Edwarda Albee specjalny wysłannik „Die Welt” (26.X.1962), Hans Sahl. Sztuka nosi tytuł *Who's Afraid of Virginia Woolf?* — i zanim jeszcze weszła na scenę Billy Rose Theatre, została uznana za najciekawszą pozycję bieżącego, dość bezbarwnego sezonu na Broadwayu. Przedstawienie potwierdziło te przewidywania. Odezwały się wprawdzie także głosy krytyczne, niemniej ilość miejsca, jaką prasa, nie tylko amerykańska, poświęca tej premierze, wskazuje, że była ona istotnie wydarzeniem.

Co do tytułu sztuki — prasa, jaką dysponujemy, wyjaśnia go w dwojaki sposób: krytyk Newsweek (29.X.1962) utrzymuje, że Albee odkrył napis tej treści na tablicy w jednym z barów w Greenwich Village. Natomiast wspomniany wyżej Hans Sahl twierdzi, że jest to ironiczna trawestacja amerykańskiej piosenki dla dzieci, zaczynającej się od słów: „Kto się boi wielkiego, złego wilka?”(...)

Ten pierwszy pełnospektaklowy utwór 34-letniego Albee'go składa się z trzech aktów, o następujących podtytułach: *Fun and Games (Gry towarzyskie)*, *Walpurgisnacht (Noc Walpurgi)*, *The Exorcism (Egzorcyzmy)*. Autor przestrzega w nim rygorystycznie jednoci miejsca i czasu i wprowadza na scenę tylko cztery postaci.(...)

Krytyk „Newsweek” pisze w związku z premierą: „Już w swoich jednoaktówkach Albee ujawnił niepospolity talent; potrafił z jakiejś banalnej sytuacji wydobyć efekty niemal surrealistyczne, potrafił szokować i bawić publiczność, ale nie zawsze ją wzruszał. W nowej swej sztuce, która trwa trzy razy dłużej niż każda z jego jednoaktówek, zachował ten sam styl, jednak rezultat jest nie tylko szokujący i zabawny, lecz także głęboko emocjonalny i nasuwa skojarzenia z *Długą podróżą do kresu dnia* O’Neilla”.

W „Time” (26.X.1962) czytamy, że nowa sztuka Albee’go jest krwawą rozgrywką, w której bronią się słowa: złośliwe, okrutne, upokarzające, śmieszne, unieczniewiające. W długiej i rozzdzierającej historii walk rodzinnych na scenie nie było dotąd niczego, co by w swojej niepokonanej dzikości dorównywało tej sztuce. Tu nie widać ludzkiego serca, ale widz wychodzi przeświadczony, że widział ludzkie wnętrza. A jednak walka płci nie jest naczelnym tematem utworu; jest nim bezpłodność przedstawiona na przykładzie małżeństwa, ale mająca swe symboliczne odniesienie do współczesnego życia w Ameryce.

Uderza u Albee’go brak współczucia dla ludzi. Jest to cechą wyróżniającą jego talentu, lecz zarazem wyznacza mu pewne granice. U Williama, na przykład, nawet najbardziej groteskowe postaci wykazują mimo wszystko pewne ludzkie cechy. Postaci Albee’go są mniej dziwaczne, lecz bardziej nieludzkie. U O’Neilla małżeństwo nie może się opędnąć od węzłów, ale węże są intruzami, pchającymi się do raju. Dla Albee’go małżeństwo jest piekłem bez wyjścia, a jego zażyłość opiera się na wspólnym potępieniu.

Who’s Afraid of Virginia Woolf ma swoje słabe strony. Ciągnie się zbyt długo, obfituje w powtórzenia, razi miej-

scami naiwnym pojmowaniem freudyizmu. Z niedowierzaniem przyjmuje widz mit o nie istniejącym dziecku, który to mit autor stara się podbudować, a raczej uprawdopodobnić dość blahymi szczegółami. Te rysy jednak nie są w stanie zaszkodzić sztuce.

Wiele pretensji pod adresem pisarza i sztuki zgłasza John McCarten, recenzent „The New Yorker” (20.X.1962). Przedstawienie jest dla niego o wiele za długie. Albee — powiada — pokusił się o przywilej gadatliwości; można go uszanować dajmy na to u O’Neilla, natomiast Albee nie ma zbyt wiele do powiedzenia. Jego dialog jest do tego stopnia obciążony zdawkowymi wykrzyknikami, że gdyby skreślić te wszystkie „Do licha”, „Jezu Chryste” i temu podobne, przedstawienie byłoby o połowę krótsze.

W całej tej wulgarnej płataninie — pisze McCarten — można tu i ówdzie dostrzec rzeczy wskazujące na to, że Albee ma pewien talent dramatyczny, choć w omawianym przypadku niewłaściwie go wykorzystał.

W. J. Weatherby („Manchester Guardian”, 18.X.1962) prezentuje Albee’go jako największą nadzieję dramaturgii amerykańskiej. Niemniej, delikatnie wypomina pisarzowi, że zlekceważył upodobania Amerykanów, którzy na trzy i półgodzinny spektakl godzą się tylko w wypadku O’Neilla. „Z tak antypatycznymi ludźmi obcować przez tyle czasu!” — zauważył podobno jeden z widzów, opuszczając teatr. Wydaje mi się — stwierdza krytyk — że Albee nie opanował jeszcze w pełni umiejętności „zmiany kroku” na dłuższym dystansie, co pozwoliłoby uniknąć pewnej monotonii. Godna natomiast podziwu jest jego znajomość ludzi i życia. Warto też zwrócić uwagę, że wprowadził on na scenę amerykań-

ską bardzo współczesny typ naukowca-karierowicza. Fakt, że jest nim biolog — przeciwstawiony niezaradnemu historykowi — ma swoją dodatkową wymowę.

Długą karierę wróży nowej sztuce Albee'go wspomniany już Hans Sahl, pisząc m. in.: „Zaskakujący jest przede wszystkim talent tego pisarza, jego trzyaktowa sztuka i występujące w niej cztery postaci długie godziny trzymają widza w napięciu. Przecinają się tu momenty tragiczne i komiczne, lecz nawet z najbardziej śmiałych i frywolnych scen wieje jakąś nieuchwytną grozą. Czuje się wyraźnie, że przy pomocy środków teatru naturalistycznego i innych autor przełożył świat Ibsena i Strindberga na język naszej rzeczywistości i przywrócił mu pewne prawa.

Sztuka jest niewypowiedzianie komiczna, a zarazem niewypowiedzianie smutna. Z pewnością zawiera znakomite role dla aktorów.(...) Amerykanie — kończy krytyk — są jednak najlepsi, gdy grają samych siebie. A tu właśnie grają siebie w Ameryce A. D. 1962, w Ameryce rozmów przy kieliszku („Have another drink”), nocnych spowiedzi sprowokowanych alkoholem, lęków przed samotnością. Taką Amerykę i takich ludzi ze smutkiem zaprawionym ironią maluje Albee. Ludzi, którzy mają wszystko to, co w myśl zapewnień agentów reklamowych powinno dać im szczęście, a którzy nie wiedzą, co począć z sobą i innymi”.

Dialog nr 12, 1962 r.



W repertuarze:

TEATR POLSKI

Zofia Nałkowska
GRANICA

Krystyna Wodnicka
CZARODZIEJSKIE KRZESIWO
(bajka dla dzieci)

John Ford
SZKODA, ŻE JEST NIERZADNICA
Marin Sorescu
ŹRÓDŁO

TEATR POLSKI I KAMERALNY

Adam Kreczmar
HYDE-PARK

TEATR KAMERALNY

Sławomir Mrożek
STRIP-TEASE, NA PEŁNYM MORZU, ZABAWA
SCENA 75

Jean Genet
POKOJÓWKI

Peter Handke
PUBLICZNOŚĆ ZWYMYŚLANA

W przygotowaniu

TEATR POLSKI

Konstanty Krumboltz, Leon Schiller
KRÓLOWA PRZEDMIEŚCIA

TEATR KAMERALNY

Athol Fugard
DZIEŃ DOBRY I DO WIDZENIA

Kierownik techniczny:
MIECZYŚLAW KRÓL

Brygadier sceny:
ANTONI KRÓLIK

Oświetlenie:
TEOFIL ŚWIĄTEK

Kierownicy pracowni
krawieckiej damskiej
MODESTA WRÓBLEWSKA

krawieckiej męskiej:
WIESŁAW KUBIAK

malarskiej:
WŁADYSŁAW GACKI

stolarskiej:
ANTONI TROJANOWSKI

fryzjerskiej:
HELENA GŁĘBOWSKA

Alkustyk:
ZBIGNIEW FAC

Rekwizytor:
HIERONIM GUZEK

Szewc:
RYSZARD DEBCZYŃSKI

Koordynator pracy artystycznej:
WOJCIECH SZYMBORSKI

Redakcja programu:
BOŻENA WINNICKA

Kasa Teatru Polskiego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 10—13 i 16—19, w soboty w godz. 11—13 i 16—19, w niedziele w godz. 16—19, tel. 225-98 i 226-47.

Kasa Teatru Kameralnego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 17—19.15, tel. 233-14.

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje dział organizacji wiodni, al. Mickiewicza 2, tel. 225-98 i 226-46.

Edward Albee

KTO SIĘ BOI WIRGINII WOOLF?

(Who's Afraid of Virginia Woolf?)

Przekład: **KRYSTYNA JURASZ-DĄMBSKA**

Osoby:

Marta	IRENA JUN (Aktorka Teatru Studio w Warszawie)
George	ANDRZEJ JUSZCZYK <i>Jan Bieszyński</i>
Żabcia	ANNA MOZOLANKA
Nick	ZBIGNIEW OLSZEWSKI

Reżyseria:

MAGDALENA BĄCZEWSKA

Scenografia:

ANNA MARIA RACHEL

Opracowanie muzyczne:
GRZEGORZ KARDAŚ

Asystent reżysera:
ZBIGNIEW OLSZEWSKI

Inspicjent:

GRAŻYNA JUSZCZYK

Kontrola tekstu:
JULIA BOMBOR

4.01.1976
Premiera ~~10~~ **grudnia 1975 r.**

Cena programu 5 zł