

»KTO SIĘ BOI WIRGINII WOOLF?«

„Kto się boi Wirginii Woolf?” Edwarda Albee to sztuka, która od dwu lat nie schodzi ze scen Ameryki i Europy. Werdyktem najpoważniejszych krytyków została uznana za najciekawszy ewenient teatralny lat ostatnich. Poza rozgłosem przyniosła autorowi także wydatne powiększenie konta bankowego. Za prawo jej sfilmowania zapłacono Albee’mu pół miliona dolarów.

Z polską prapremierą „Kto się boi Wirginii Woolf?” wystąpił w połowie lutego Teatr Wybrzeża na scenie kameralnej w Sopocie, a kilka tygodni później wprowadził ją do swego repertuaru warszawski Teatr Współczesny. Nierwsze, a jeszcze w większym stopniu drugie wrażenie utwierdza mnie w przekonaniu o świetności tej sztuki, o jej niesłychanej teatralności, urodzie języka, precyzyjnym psychologicznym rysunku postaci.

Akcja „Kto się boi Wirginii Woolf?” rozgrywa się współcześnie, w małej prowincjonalnej mieścinie, która ma swój uniwersytet. Nieważne, czy Nowa Kartagina istnieje na mapie Ameryki czy też stanowi wytwór abstrakcyjny. Istotne u Albee’go jest środowisko. Ono rozpala ambicje, łamie je i odrzuca, wyznacza charakter konfliktów, tworzy kodeks moralny. Wszystkie pretensje Marthy do męża mają swoje źródło w tym, że jest on niedołągłym życiowym, że nie zrobił błyskotliwej kariery, jaką otworzył przed nim ożenek z córką prezydenta uniwersytetu, że przegapił okazję, by zintegrować się ze środowiskiem, przyjął jego prawa i zwyczaje.

Czas sceniczny pokrywa się tu z czasem rzeczywistym. To trzy stacje bicowania, trwające pełne trzy godziny. Zaczyna się wszystko niewinnie od gier i zabaw. Kończy się na rozpaczliwym krzyku, czy raczej rozpaczliwym milczeniem, kiedy odkrywa się wokół siebie i w sobie próżnię, pustkę, rumowisko z potrząskanych drogocennych naczyń, których skorupki nie da się skleić, złożyć w kształt pierwotny.

Pierwszy akt, to towarzyskie gry. Martha, żona George’a zaprasza na nocne „drinki” Nicka, świeżo zaangażowanego przez jej ojca profesora biologii i jego żonę Honey. Przy dużej ilości whisky toczą się nocne rozmowy. W pijackim zamroczeniu nie trudno o zwierzenia. Nick i Honey, młoda para małżeńska, grająca rolę drugich skrzypiec, początkowo broni się przeciwko zabawie inscenizowanej

przez Marthę. Później wszyscy zaczynają w niej smakować. Prześcigają się w wymyślaniu rozrywek. Opowiadają jakieś dawne historie, prawdziwe i zmyślone, niepokojące w swej wieloznaczności. Ta zabawa jest bardzo okrutna. W jej trakcie opadają wszystkie maski, resztki pozorów i złudzeń. Wyzwolone zostają wszystkie instynkty, cały obszar podświadomości. Spowiedź staje się bezlitosna, nie cofa się przed niczym. Po jej zakończeniu zostają tylko strzępy ludzkich istnień i prężenie pustki.

Zabawa rozwija się pod różnymi wezwaniami: upokorzyć pana domu, dosiść gościom, dobrać się do pani domu, zająć się dzieckiem. Słowa są tu okrutne, dzikie, unicestwiające. Któryś z krytyków amerykańskich bardzo trafnie powiedział, że widz po obejrzeniu „Kto się boi Wirginii Woolf?” opuszcza teatr w przeświadczeniu, że widział ludzkie wnętrze, choć nie zobaczył ludzkiego serca. Sztuka kończy się hymnem „Dies Irae”, hymnem wcale nie mechanicznie doczepionym do finału. Po Nocy Walpurgii, po rytuale egzorcyzmów, jest on logiczną konsekwencją.

„Kto się boi Wirginii Woolf?”, to przede wszystkim sztuka o miłości, jej daremności i „nienasyceń”, używając pojęć Witkacego. Nienawiść jest w niej tylko odwróconą postacią miłości, resentymentem, jaki rodzą wielkie uczucia — nieodwzajemnione, wzgardzone, czy niezauważone. Siła Albee’go zasadza się na ruchu, akcji, sile języka, na ustawicznej polaryzacji między biegunami fałszu i prawdy, złudzenia i rzeczywistości. Przy okazji omówienia „Wirginii Woolf” padały różne nazwiska wskazujące na zależność czy pokrewieństwo Albee’go. Mówiono o wpływie O’Neill’a, Williamsa, Pirandella, nawet Ibsena, Czechowa i Strindberga. Przeoczono jedno nazwisko — Genéta. Inspiracja „Parawanów” wydaje mi się oczywista w koncepcji teatru Albee’go: w strukturze gry pozorów i prawdy.

Inszenizacja gdańska i warszawska różnią się od siebie odmiennością za-

łożeń reżyserskich, interpretacji aktorskich, kształtem plastycznym. Jerzy Goliński tekst Albee’go trochę poprzecinał, stonował brutalności dialogu. Wyakcentował bardziej jego walor satyryczny. Jerzy Kreczmar sięga bardziej w sferę generalistów, jakby chciał dotrzeć do podstawowych prawd i podstawowych sytuacji losu ludzkiego. W jego ustawieniu „Kto się boi Wirginii Woolf?” jest utworem nie tylko o schorzeniach społeczeństwa amerykańskiego, ale dramatem bezpłodności całej współczesnej cywilizacji hodującej mity. Jerzy Kreczmar gra Albee’go bez skrótów, bez retetuz, w całej gwałtowności. Wyrazy, które w złym tekście brzmiałyby trywialnie, czy nawet wulgarnie, w autentycznym dziele sztuki wciągnięte zostają w wyższy porządek znaczeń.

Scenografia Franciszka Starowiejskiego do spektaklu gdańskiego bazuje na elementach brzydoty. Odróżnając wnętrze pokoju. Brzydka kanapa, standardowy stoliczek barowy. Ściany w kolorze indyjskiego różu, nadgryzione gwoździem. Na jednej ścianie surrealistyczno-groteskowe malowidło. U sufitu zamiast lampy duży hak. Widz czeka z napięciem, kiedy zawiśnie na nim jedna z postaci. Otto Axer buduje makietę salonu iluzjonistyczną, podobną do tych, jakie można oglądać w reklamowych magazynach firm amerykańskich. Salon sprawia wrażenie życiowego komfortu i dostatku właścicieli. Umieszczenie akcji sztuki w tych dekoracjach czyni ją naprawdę dramatyczną. Wskazuje na nicieś bogactwa, zamożności — jałowość egzystencji.

W gdańskim przedstawieniu najciekawsza kreacja należy do Jerzego Golińskiego, jego George jest drwiący i szydery, bardziej intelektualny niż żywiolowy. Martha Lucyny Legut jest hałaśliwą, wulgarną; gra krzykiem, historycznym śmiechem. Duet: Antonina Gordon-Górecka i Jan Kreczmar w warszawskiej realizacji sztuki prezentują wysokiej klasy aktorstwo. George Kreczmar jest żywiolowy, dynamiczny, gra nadmiarem gestu, ru-

chu, mimiki. Czasem zapada w milczenie. Słowa docierają do niego jakby przez sen, chwilę opóźnione. Trzeba je powtarzać. Srodki wyrazu Gordon-Góreckiej są zróżnicowane, bogate. W przeciwieństwie do Lucyny Legut nie nadużywa krzyku. Jeśli naciska forte, to tylko po to, by uwydatnić potęgę piano, siłę milczenia, tego „białego kwiatu” sięgając do słownika Norwidowskiego. W pierwszej odsłonie artystka bawi się słowami, gestami. Trzeba zapamiętać ten uśmiech rozbawionej kotki, kiedy w obu rękach trzyma szklankę z dżinem, wychylając ją powoli, wymyślając już „nową zabawę”. I scena ostatnia, kiedy związa się w bólu, nabrzmiała stłumionym płaczem. Ruchem głowy, ledwo dostrzegalnym dla widza, protestuje przeciwko temu wszystkiemu, co się stało. Otwiera się już tylko pustka. Ostatni mit o pięknym synu został pogrzebany. Czy potrafi się jeszcze podnieść po tym rozdzierającym rekiem? Nie ma żadnych podstaw, by uwierzyć w możliwość jej zmartwychwstania. W spektaklu gdańskim, w finale można się było doszukać jakiegoś promyka światła, nadziei na zmianę. Kiedy George powtarza refren piosenki „Kto się boi dużego wilka”, zbliża się do Marty, jakby ją chciał objąć. Do tego gestu nie dochodzi. W warszawskim przedstawieniu możliwość takiego gestu zostaje w ogóle odjęta. Wszystkie mosty porozumienia spalone. Konkluzja ta wydaje mi się bardziej celna dramatycznie, choć może bardziej obca odruchom ludzkiego serca. „Czymś logicznym — wyznał kiedyś Albee w jednym z wywiadów — byłoby dla mnie, gdyby widzowie wychodząc z teatru, byli przekonani, że się czegoś nauczyli. Ze widowiska teatralnego zmusiło ich bodaj do chwili zastanowienia. Jest to moje nieśmiałe marzenie, żeby kiedyś myśleli nie tylko o tym, jak złapać taksówkę, albo jak przypomnieć sobie, gdzie zaparkowali wóz przed spektaklem”. Myślę, że marzenie to stało się rzeczywistością.

BRONISŁAW MAMOŃ

Edward Albee: „Kto się boi Wirginii Woolf?”. Przekład: Krystyny Jurasz-Dąbskiej. Reżyseria: Jerzy Goliński. Scenografia: Franciszek Starowiejski. Teatr Wybrzeża. Scena Kameralna w Sopocie.

Edward Albee: „Kto się boi Wirginii Woolf?”. Reżyseria: Jerzy Kreczmar. Scenografia: Otto Axer. Teatr Współczesny w Warszawie.