



III/65

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Edward Albee

**KTO SIĘ BOI
WIRGINII WOOLF?**



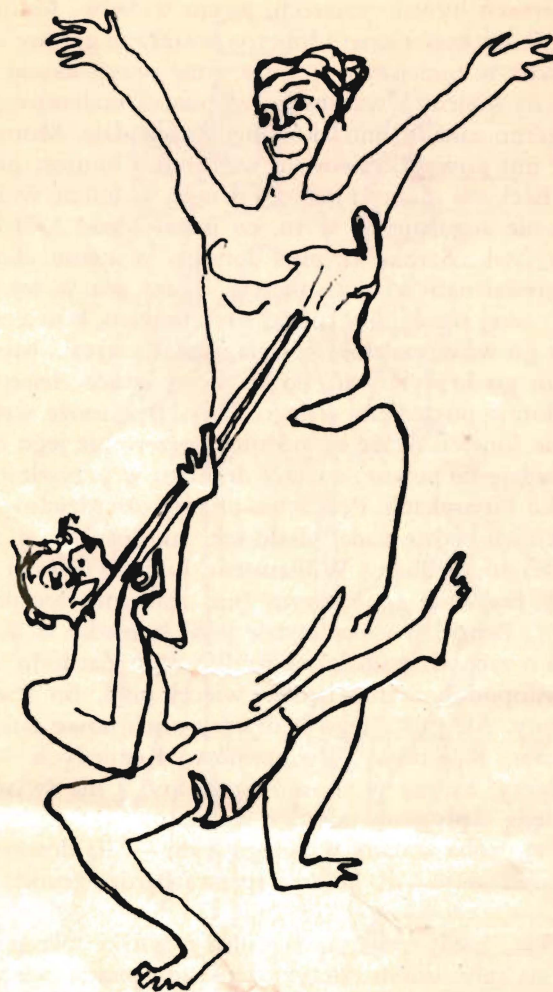
... i nie rozbieraj się, o ile to możliwe. Bo już chyba najobrzydliwszy ze wszystkiego jest twój widok po kilku kieliszkach z kiecką nad głową...



I właśnie George odwrócił się błyskawicznie no i dostał w samą szczękę, lup.



*potem co prawda okazało się, że
cała sprawa to taka trochę Lady
Chatterlay, na młodzieżowo. On
tam u panny Maff kosił trawniki,
taki prawie goły jeździł na wielkiej
parowej kosiarce po trawnikach.*



*I raz w tej bandzie był też
chłopak może piętnastoletni, który
parę lat przedtem zabił swoją
matkę śrutem przypadkowo, zupełnie
przypadkowo, bez najlżejszego
nawet podświadomego zamiaru.*



*Niedługo potem w czasie wakacji,
na wiejskiej drodze, mając
tymczasowe prawo jazdy w kieszeni,
a ojca obok na przednim siedzeniu,
skręcił gwałtownie w bok, żeby nie
przejechać jeża i wpakował się
prosto na drzewo.*



*Ojciec Myszki to był, widzicie,
święty człowiek i on miał coś
w rodzaju trupy wędrownej,
z nastawieniem trochę na Pana
Boga, a trochę na dziewczęta,
i nabierał wiernych.*

Z ROZMOWY W »DIALOGU«

Z początkiem bieżącego sezonu, wraz z dwoma przyjaciółmi-reżyserami, którzy inscenizowali wszystkie moje sztuki, objąłem dwa teatry off-Broadway. Oba mają po 199 miejsc na widowni, bo w myśl przepisów związków zawodowych od 200 miejsc obowiązuje zatrudnienie większej liczby personelu technicznego. Jeden z tych teatrów jest prowadzony na zasadach komercyjnych. Od września idzie tam z dużym powodzeniem sztuka Ugo Bettiego *Trąd w Pałacu Sprawiedliwości*. To dobra sztuka. W Stanach Zjednoczonych nie zalicza się jej do sztuk komercyjnych. Betti nie miał dotąd szczęścia w teatrach amerykańskich. Wiele jego sztuk wystawiono bez powodzenia. W naszym teatrze *Trąd* zejdzie z afisza przypuszczalnie w lutym 1964 r. Potem chcemy dać na tej scenie program składany: Beckett i Pinter.

Drugi nasz teatr ma charakter eksperymentalny i będzie pełnił inną funkcję. Jesienią zaprosiliśmy około 40 młodych pisarzy, aby skorzystali z dogodnych warunków warsztatowych i obejrzeni swoje utwory na scenie, zanim wystawią je na ostrzał krytyki w teatrach komercyjnych. Eksperyment jest pożyteczny i nie ma potrzeby uzasadniać jego korzyści dla narodzin nowej dramaturgii. Młodzi pisarze mają okazję po raz pierwszy w życiu pracować z aktorami i reżyserami, a także spotkać się z gronem zaproszonych widzów. Próby trwać będą 2—3 tygodnie; przedstawienia pójdą trzy lub cztery razy w tygodniu. Autorzy dostrzegą popelnione błędy i będą je mogli naprawić przed oddaniem sztuki do dalszej eksploatacji. Wobec faktu, że system prób w Stanach Zjednoczonych daje tylko cztery tygodnie czasu na przygotowanie spektaklu, możliwość taka nie istnieje. A przecież rzadko się zdarza, by początkujący pisarz przyniósł do teatru sztukę w pełni dojrzałą do scenicznej realizacji. Debiuty bywają czasem okropne, i gdyby je w tym kształcie puścić w normalnym teatrze, niejedyn autor straciłby ochotę do dalszego pisania. Tak więc druga nasza scena ma zadanie umożliwić praktyczną naukę teatru ludziom utalentowanym, a niezbyt zasobnym.

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 Ideal* świadomie poszedłem w jego ślady. Być może wreszcie, że znaczenie Ionesco okaże się później i przerośnie jego dzieło.

Jedno wydaje się pewne: rozwój dramatu 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 prócz tego będziemy mieli nowe pokolenie — Gelberów, Kopittów, Weinsteinów, Kennedych — pokolenie pisarzy, którzy w sposób naturalny, a nie świadomy, podlegać będą wpływowi nowego dramatu.

Świadoma próba zmiany własnego stylu — dla dotrzymania kroku czasowi — jest dla pisarza sprawą bardzo trudną i nie-naturalną.

Oczywiście, kiedy pojawia się nowy wielki talent, który oddziałuje na cały system estetyki, to każdy pisarz, bez względu na wiek, poddaje się jego wpływowi — chyba że świadomie zakłada odrzucanie wszelkich wpływów. Tylko pisarz cierpiący na kłopotliwy przerost świadomości nie ulega wpływom innych dobrych pisarzy. Byłbym wstrząśnięty i zażenowany, gdyby Miller zaczął pisać tak, jak Beckett, bo Beckett uprawia formę, jakiej nigdy nie próbował Miller. Uważam za rzecz niedobłą, jeśli pisarz świadomie robi coś takiego. Każdy pisarz wchłania wpływy wszystkich innych, z którymi się zetknął: od Sofoklesa do Brechta. W tym właśnie leży pożytek wpływów. Trzeba je przystosować, drogą selekcji, do własnej estetyki. Dzięki temu można lepiej zrozumieć własną sztukę. Zmiana własnego stylu nie może się dokonywać w sposób świadomy czy zgoła kłopotliwie świadomy. Nie jest też dla pisarza wskazane zastanawiać się nad tym wszystkim. Jeśli ktoś zacznie rozmyślać nad wpływami, którym uległ — może stanąć wobec konieczności zaniechania pisania w ogóle. Nawet rozważania nad własnym stylem lub myślenie o sobie w trzeciej osobie powoduje poważne kłopoty. Sztuka pisania jest nieświadoma.

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 odchylona 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 *awangardowy* teatr naprawdę *współczesny* — to wszystko w porządku. Wielu ludzi myli jednak te pojęcia.

Nie sądzę, by Williamsa można zaliczyć do pisarzy awangardowych. Williams to z pewnością pisarz oryginalny, jedyny w swoim rodzaju, podnoszący prozę do rangi poezji. Podziwiam jego dzieło, doceniam doskonałość jego pisarstwa, lecz nie mogę go pod żadnym względem traktować jako nowatora.

Po okresie powierzchownego entuzjazmu dla awangardy teatralnej daje się obecnie zauważyć u niektórych krytyków amerykańskich reakcję w przeciwnym kierunku. To naturalna kolej rzeczy i nie ma, lub prawie nie ma, wyjątków pod tym względem. Krytycy, z tytułu swojej funkcji, z natury niejako muszą być tradycjonalistami. Muszą bowiem odnosić swoje uwagi do publiczności, a publiczność — jak to już stwierdziłem — nie dotrzymuje kroku czasowi. Gdyby krytycy uprawiali inny rodzaj twórczości, doścignęliby pisarzy. Nie można przywiązywać zbyt wielkiego znaczenia do zdania krytyków, nawet najlepszych, nawet do Mary McCarthy. Mary McCarthy jest bardzo dobrym krytykiem, ale tylko wtedy, gdy coś atakuje, jest naprawdę interesująca. Podobnie rzecz się ma z większością krytyków. Próbują oni rozwinąć swój własny styl i w imię rzekomego obiektywizmu nadziewają pisarza na rożen i obracają go nad ogniem.

Jeśli mowa o zaangażowaniu — nie uważam go za wartość absolutną, choć z drugiej strony sądzę, 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. 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 lewicowe. Sztuki te nie przetrwały, bowiem ich wartość literacka nie wychodziła poza treść polityczną.

Sprawa zaangażowania żywo jest obecnie dyskutowana w Wielkiej Brytanii. Zetknąłem się z tym podczas ostatniego festiwalu w Edynburgu, gdzie rozmawiałem z kilkoma dramatopisarzami angielskimi. Odniosłem wrażenie, że nie wiedzą oni, w co są zaangażowani. Można by powiedzieć, że są zaangażowani w zaangażowanie... Dramatopisarze 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. Najlepszym z młodych dramatopisarzy angielskich jest bez wątpienia Harold Pinter. Johna Osborne'a trudno dziś uważać za społecznie zaangażowanego; odniósł sukces i porósł w piórka. Arnold Wesker to interesujący i bardzo utalentowany młody człowiek, zajmujący się obecnie sprawami, które w oczach wielu uchodzą za naiwne. Ma on, moim zdaniem, raczej mgliste i naiwne wyczucie polityczne tego, co się dzieje. Nie wykluczone jednak, że Brytyjczycy sami stworzyli niezwykłą sytuację, w której mogą sobie pozwolić na to, żeby być niepraktycznymi teoretykami.

Trudno powiedzieć, dlaczego Dürrenmatt jest mniej popularny w Stanach Zjednoczonych niż w Europie, choć jego *Wizyta starszej pani* grana była w New Yorku 550 razy. Statystyczne kryterium nie jest oczywiście miarodajne; wielkość miasta też gra swoją rolę. Nie sądzę, by słaba recepcja Dürrenmatta była wynikiem umysłowego lenistwa publiczności amerykańskiej. Stosunek do twórczości Dürrenmatta nie może być miernikiem kultury danego kraju. Być może, że jak niektóre wina, Dürrenmatt źle znosi podróż przez ocean. Beckett, Genet i Ionesco, niczym mocne wina, znoszą tę podróż lepiej. Wszystko to są tylko spekulacje, w których posługujemy się całą masą wartości niewymiernych.

Nie widzę większej różnicy między tą publicznością amerykańską, która nawykła już chodzić do teatru, a europejską. W niektórych krajach europejskich stwierdziłem brak takiego teatru eksperymentalnego, jaki istnieje w moim kraju. Podobna 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.

Edward Albee

KTO SIĘ BOI
WIRGINII WOOLF?

(Who's afraid of Virginia Woolf?)

Akt I — GRY I ZABAWY

Akt II — NOC WALPURGII

Akt III — EGZORCYZMY

PRZEKŁAD KRYSTYNY JURASZ-DĄMBSKIEJ

O S O B Y:

Marta ANTONINA GORDON-GÓRECKA
George JAN KRECZMAR
Honey BARBARA WRZESIŃSKA
Nick ANDRZEJ ANTKOWIAK

Scenografia: OTTO AXER

Reżyseria: JERZY KRECZMAR

Asystent scenografa:
DANUTA KUBIAKOWA

Asystent reżysera
WILHELM RYBICKI

Angielski tytuł sztuki *Who's afraid of Virginia Woolf?* jest tawestacją piosenki z przedwojennego filmu rysunkowego Walta Disney'a *Trzy świnki*. Powtarzają się tam kilkakrotnie słowa „*Who is afraid of the big, bad wolf?*” — zakończone przyspiewką „*tra la la la la!*”. W polskiej wersji brzmiało to: „*Kto by się tam wilka bał?*”

Komizm i absurdalność tytułu sztuki polega na skojarzeniu nazwiska znakomitej pisarki angielskiej Virginii Woolf (1882—1941) — autorki znanych również w Polsce powieści *Lato, Pani Dalloway, Do latarni morskiej* — z popularnymi słowami dziecinnej piosenki. Albee zresztą nie wymyślił tego tytułu. Zobaczył kiedyś w toalecie baru w Nowym Yorku napisane mydłem na lustrze słowa „*Who is afraid of Virginia Woolf?*” i postanowił nazwać tak swoją sztukę. Uparcie też żąda od wszystkich tłumaczy, by tytuł ten w przekładzie był zachowany.

DYREKTOR TEATRU:
ERWIN AXER

Rysunki w programie Ottona Axera