



TEATR WYBRZEŻE

EDWARD ALBEE

MALEŃKA ALICJA

ZE ZBIORÓW  
JERZEGO TIMOSZEWICZA  
WARSZAWA

PIĄTA PREMIERA 1971 ROKU

dnia 17 kwietnia

w Teatrze Kameralnym

w Sopocie

Dyrektor

ANTONI BILICZAK

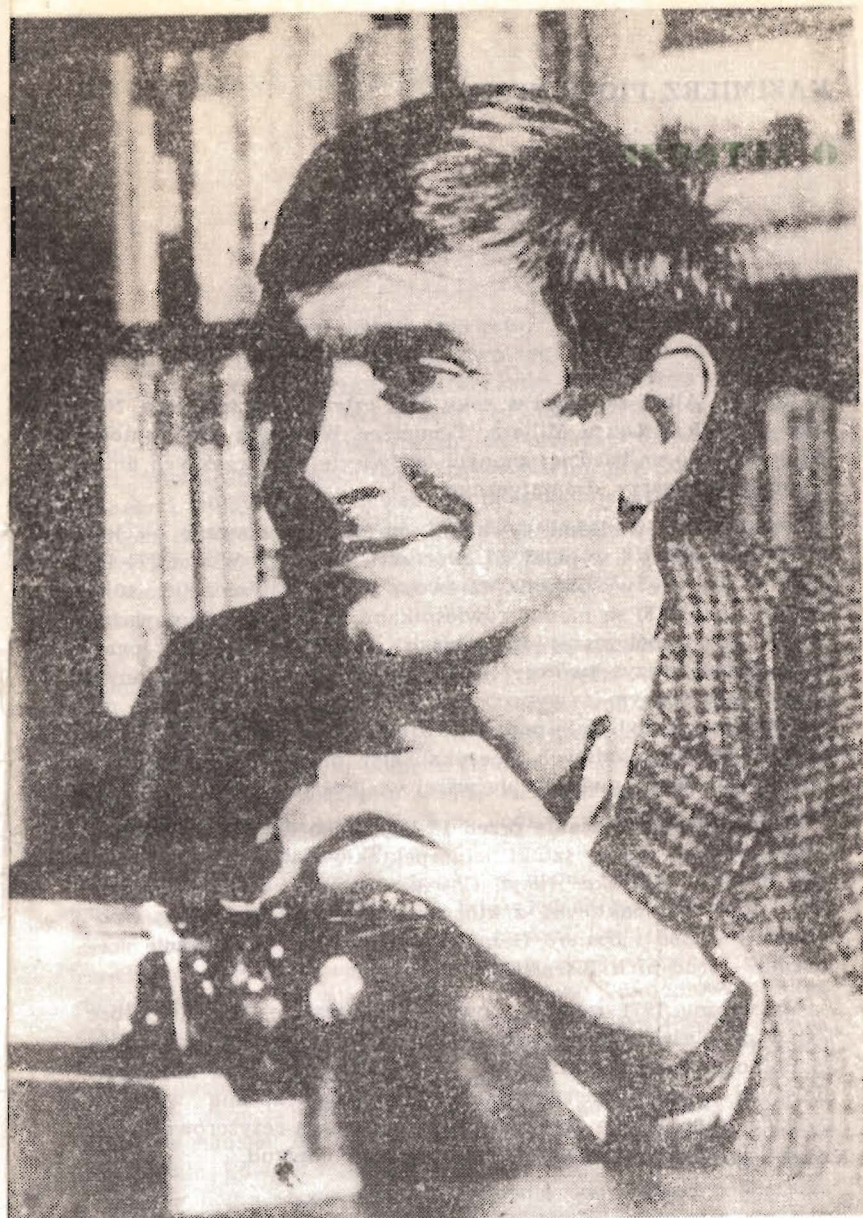
Kierownik artystyczny

MAREK OKOPIŃSKI

Kierownik literacki

STANISŁAW HEBANOWSKI

Opracowanie graficzne:  
ALEKSANDRA BALISZEWSKA-WALICKA



EDWARD ALBEE

Edward Albee skończył w roku 1971 czterdzieści trzy lata. 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 (74 lata) 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 12 laty. Jego dotychczasowy dorobek obejmuje cztery sztuki pełnospektaklowe: „*Kto się boi Wirginii Woolf?*”, *Mała Alicja*, *Chwiejna równowaga* i *Box-Mao-Box*, cztery jednoaktówki, z których najbardziej znane są: *Opowiadanie o Zoo* i *Śmierć Bessie Smith* oraz trzy adaptacje sceniczne — wśród nich *Wszystko w ogrodzie*.

Na wiosnę 1971 roku w nowojorskim teatrze, którego Albee jest współwłaścicielem (Theatre 71), odbędzie się prapremiera jego najnowszej sztuki, *All Over*. W głównej roli, obok najwybitniejszych aktorek amerykańskich i angielskich, ma wystąpić gwiazda francuskiego ekranu, Jeanne Moreau, a reżyserował sztukę będzie znakomity aktor angielski, John Gielgud.

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 przyjrzeć parze małżeńskiej, która Edwarda przysparzyła 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 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, małowównym, ustępującym we wszystkim znacznie od niego młodszej żonie. Rządziła domem Frances, przystojna kobieta, posągowej postaci, elokwentna i nie znośząca sprzeciwu. Wielka amatorka konnej jazdy, jeździła na codzien 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 p-ranki teatralne do Nowego Jorku. Ale wszystko to wcale Edwarda nie bawiło. Czuł się samotny. Nieśmiały, małowówny, 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, w nadziei, że tam zrobią z niego człowieka. 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 zapałem temu zajęciu. Lekcje opuszczał, do nauki się nie przykładał, sprawował się źle, najwidoczniej chciał, żeby go wyrzucano, 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 koszmar. 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 sześciolatek. Ale niewiele. Miałem lat 15, kiedy napisałem pierwszą powieść, a lat 17, gdy spodziłem 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 młodego człowieka bardzo nie podobał się matce, na tym tle dochodziło między nimi do gwałtownych scen. Próbowal 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. Przez rok wszystko szło jak najlepiej. Dostawał 200 dolarów miesięcznie, zapisane mu przez babkę. Mógł pisać dowoli. Były to opowiesci makabryczne. Ale gdy spadek się wyczerpał, trzeba było rozejrzeć się za pracą.

W tym mniej więcej czasie poznał Williama Flanagan, 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 zmieniali często adres, za każdym razem był to nędzny pokój, 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 włóczędze, 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?*



„Mała Alicja” zdjęcie z prapremiery Nowy Jork, Broadway 1964. Reżyseria Alan Schneider. John Gielgud (Julian) Irene Worth (Alicja).

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 maszyną do pisania. Zaczął pisać sztukę o o beznadziejnie samotnym człowieku w wielkim mrowisku ludzkim. Tak — w ciągu trzech tygodni — powstało *Opowiadanie o Zoo*. Albee pokazał je Flanaganowi. Przyjaciel uznał, że warto sztuką zainteresować jakiś teatr. Nowojorskim producentom wydało się jednak nazbyt śmiałe, aby warte było ryzykować pieniądze. Dzięki znajomościom Flanagana 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 pokaźny 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 nie przyjęto jej, bo była czarna. Wzmianka o śmierci murzyńskiej 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 obiegło 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 Godota*, 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).



Zdjęcie z premiery w Londynie „Royal Shakespeare Company”

## AMERYKAŃSKI IDEAL

Organizatorzy głośnego festiwalu odbywającego się co roku we Włoszech w Spoleto, pod nazwą Festiwal Dwoch Światów zamówili u Albee'go sztukę. Rezultatem tego zamówienia jest jednoaktówka *The Sandbox (Skrzynia z piaskiem)*. Sztuka ta nie została jednak wystawiona w Spoleto. Jej premiera odbyła się w Nowym Jorku, a potem wystawiono ją w amerykańskiej telewizji. Stała się załączkiem innej sztuki Albee'go: *Amerykański ideał*. *Amerykański ideał* w czterech głównych postaciach — Mamy, Taty, Syna i Babci — jest karykaturą amerykańskiej rodziny, jej tradycyjnego, starannie wyretuszowanego portretu w literaturze, filmie i okrutną drwiną z głęboko zakorzenionych wyobrażeń przeciętnych obywateli Stanów o amerykańskim ideale. Kreśląc wizerunek Mamy, autor wziął przy tej sposobności odwet na przybranej matce, Frances Albee, za wszystkie zniewagi, jakich od niej doznał, zanim się wyrwał spod jej władzy. (...)

## KTO SIĘ 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 z 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 pozbawiona 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'Neill'a. Za *Wirginię Woolf* Albee otrzymał nagrodę Koła Nowojorskich Krytyków Teatralnych. Sztuka obiegła cały świat, m.in. była grana 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.

## MALEŃKA ALICJA

Miarą nowości zjawiska, jakim jest w teatrze Albee, miarą jego ambicji, a chyba i trudności na jakie napotykały próby jednoznacznej interpretacji jego utworów, są liczne kontrowersje wokół dramatów Albee'go. Nawet *Kto się boi Wirginii Woolf?* sztuka stosunkowo łatwa do zrozumienia, budziła różne wątpliwości. Zdaniem autora, amerykańska publiczność nie dostrzegła politycznej metafory, zawartej w tej sztuce. Uważa on, że tłem *Wirginii Woolf* jest upadek cywilizacji zachodniej.

Ale dopiero *Maleńka Alicja*, druga pełnospektaklowa sztuka Albee'go, której premiera odbyła się na Broadwayu w grudniu 1964 roku, wywołała prawdziwą burzę sprzecznych sądów.

Dezorientacja publiczności i krytyki sprawiła, że *Maleńka Alicja* — mimo, że główne role znakomicie zagrała para światnych aktorów, John Gielgud i Irene Worth — miała nieporównanie mniejsze powodzenie niż *Kto się boi Wirginii Woolf?*

Krytycy w zadziwiający sposób różnią się w ocenie wartości tego dramatu. Jedni nazywają go arcydziełem, „kamieniem miłym w długiej i burzliwej historii dramatu”, i uważają, że *Maleńka Alicja* zdobyła Albee'mu pozycję najwybitniejszego pisarza dramatycznego, jakiego wydała Ameryka, inni nie szczędzą autorowi takich epitetów, jak „rozwlekłe”, „rozmyślnie ciemne”, a nawet „szwindel intelektualny” itp. Wielu recenzentów przyznało się otwarcie, że nic nie zrozumieli, niektórzy doszukali się w *Maleńkiej Alicji* analogii z Biblią, *Parsifalem*, *Alicją w krainie czarów*, itd., itd.

Oto co pisze Howard Taubman (*New York Times*):

„W *Maleńkiej Alicji* Edward Albee wkroczył w trudną, tajemniczą i złudną sferę wiary. Albee jest pisarzem, który wie, że samo słowo może uzbroid dramatycznym napięciem, który ma dar wywoływania na scenie drgań subtelnych niedomówień.

*Maleńka Alicja* pozwala spędzić w teatrze ożywczy wieczór, wzbogacający umysł i wrażliwość.”

Richard Watts, junior, w *New York Post* składa taki hołd Albee'mu:

„W każdej swej nowej sztuce Edward Albee wdzierza się śmiało na nowy teren. *Maleńka Alicja* jest jego najbardziej pasjonującym i śmiałym dziełem. Pięknie napisana, bez przerwy fascynuje teatralnie i ani na chwilę nie osłabia ciekawości widza. Albee pisze jak anioł ciemności, a proza *Maleńkiej Alicji* odznacza się świetnością rzadko spotykaną nawet w najlepszych amerykańskich dramatach.”

Elliot Norton (*Boston Record American*) uważa *Maleńką Alicję* za sztukę „wielką i brutalną jak elżbietańska tragedia, złowieszczą jak czarna msza”.

Projekt scenografii Mariana Kołodzieja

Zdaniem Normana Nadela (*New York World — Telegram and Sun*): „*Maleńka Alicja* to potężny teatr. Sztuka sięga szczytów dzięki dialogowi wysokiego literackiego lotu, dzięki przerażającej głębi ukazanych tajemnic i wstrząsającej śmiałości założeń. Mimo że zasięg dramatu jest rozległy, autor niczego nie upraszcza. Żaden szczegół, żaden niuans nie został zaniedbany. To ma istotne znaczenie, bo trzeba uważnie wniknąć w *Maleńką Alicję*, aby zacząć zdawać sobie sprawę z jej wielkości. Edward Albee obudził nas z uśpienia i dowiódł, jaką przygodą może być teatr...”

Kevin Kelly (*Boston Globe*) nie posiada się z zachwytu: „*Maleńka Alicja* to sztuka śmiała, pełna treści, płodna intelektualnie, a Edward Albee jest najwybitniejszym pisarzem dramatycznym, jakiego dotąd wydała Ameryka”.

Ale co miał autor do powiedzenia? Na próbach i w wywiadach raczej uchylał się od interpretacji własnego dzieła.

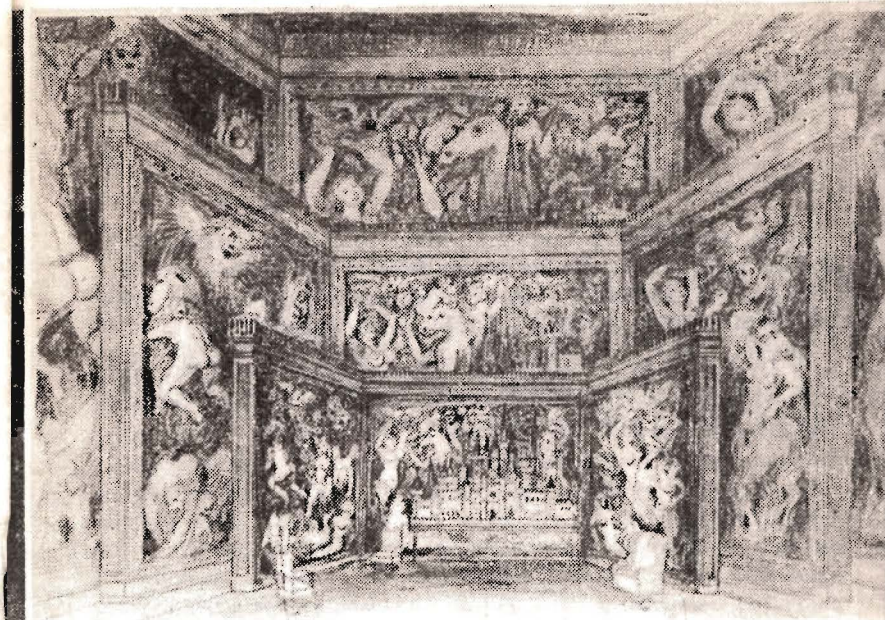
Wprawdzie po przeczytaniu recenzji oświadczył, że sam nie wszystko rozumie w swej sztuce, ale w lakonicznej przedmowie do jej książkowego wydania, stwierdził, że nie będzie wyjaśniał ciemnych miejsc w *Maleńkiej Alicji*, jak sobie tego życzyli niektórzy, podziela bowiem — po jeszcze jednej lekturze sztuki — opinię licznej grupy widzów, że *Maleńka Alicja* jest całkiem jasna. Przy innej okazji Albee zaprzeczył, aby *Maleńka Alicja* była atakiem na Kościół, wyjaśniając, że zła dopatruje się tylko w sposobie, w jaki ludzie posługują się rzeczami i zorganizowaną władzą.

Bezradność, a co najmniej ostrożność krytyki w interpretacji treści sztuki Albee'go i zamieszanie wśród publiczności, skłoniły tygodnik *Saturday Review* do zasięgnięcia opinii u znanego nowojorskiego psychiatry, dra A. N. Franzblaua. Trzeba przyznać, że ten praktykujący freudysta powiedział parę bardzo interesujących uwag o sztuce Albee'go.

„Bohater sztuki, brat Julian, przebywa drogę od niemal niczym nie zmałowanej równowagi — jaką osiągnął dzięki temu, że całe życie był oddany religii — do żalosego, beznadziejnego czepiania się w chwili śmierci resztek rozbitego dogmatu, który w gruncie rzeczy stanowił cały jego system wartości i ideałów. Julian kona nie rozumiejąc czym sobie zasłużył na śmierć i dlatego umiera opuszczony przez ludzi. W scenie tej odzywa się echem pytanie postawione przez Freuda: czy wszelkie dogmaty religijne nie wypływają z tego, że człowiek nie chce się pogodzić z myślą o śmierci, uznać drapieżnego okrucieństwa przyrody lub wyrzec się zaspokojenia swych pożądań w zamian za pomoc, jakiej potrzebuje ze strony bliźnich.

Albee — mówi dalej Franzblau — nie odpowiada na te pytania. Demaskuje absurdalne strony życia, jego niesprawiedliwość i niegodziwość, reakcję pozostawiając widzowi. Usiłuje zerwać maski z życia i śmierci, seksu, miłości i małżeństwa. Boga, wiary, zorganizowanej religii, chciwości, bogactwa, dobroczynności, a nawet celibatu.”

Na pewno bogata i niejednoznaczna przypowieść sceniczna Albee'go o losie ludzkim czeka na dalsze próby oświetlenia jej mrocznego wnętrza. (...)



Projekt scenografii Mariana Kołodzieja



Albee jest również autorem kilku przeróbek scenicznych. W roku 1963 wystawiona została na Broadwayu *Ballada o Smutnej Kawiarni*, adaptacja powieści pod tym samym tytułem pióra Carson McCullers, wybitnej pisarki amerykańskiej.

W roku 1966 na Broadwayu odbyła się premiera sztuki *Malcolm*, napisanej przez Albee'go wedle powieści Jamesa Purdy'ego. *Malcolm* zszedł z afisza po kilku przedstawieniach.

## CHWIEJNA RÓWNOWAGA

Sezon 1966/67 otwiera na Broadwayu (12 września 1966 roku) nowa sztuka Albee'go — *Chwiejna równowaga*. Reżyserował, jak zwykle, stały reżyser Albee'go, Alan Schneider, w obsadzie znalazły się trzy gwiazdy teatralne pierwszej wielkości: Jessica Tandy (Agnieszka), Hume Cronyn (Tobiasz) i Rosemary Murphy (Klara). Temat podobny do tematu *Wirginii Woolf*, potraktował autor znacznie łagodniej, bardziej komediowo i nie bez sentymentu dla bohaterów. Sztuka spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności, była grana na wielu scenach w Stanach i przez liczne teatry za granicą. Między innymi wystawił ją w paryskim Théâtre de France Jean-Louis Barrault. Główne role zagrali: Madeleine Renaud (Agnieszka), Edvige Feuillère (Klara) i Claude Dauphin (Tobiasz). Za *Chwiejną równowagę* Albee otrzymał największą amerykańską nagrodę literacką: nagrodę Pulitzera.

Po zamieszeniu, jakie w szeregach amerykańskiej krytyki wywołała *Małenka Alicja*, nowa sztuka Albee'go na ogół pogodziła krytyków w ocenie jej sensu i wartości. (...)

Na ten zgodny chór pochwał niewątpliwie wpływ miały dwie rzeczy: koncert gry aktorskiej i, co tu ukrywać, ulga, jakiej doznali ci spośród krytyków, których Albee dotychczas niepokoił i drażnił. *Chwiejna równowaga* nie jest bowiem sztuką tak brutalną, jak *Kto się boi Wirginii Woolf*, ani też drapieżną jak *Małenka Alicja*.

W roku 1968 Albee ukończył lat 40. Po sukcesie *Chwiejnej równowagi*, nie pozbawionej nuty autorskiego współczucia dla żalonych, obijających się w pustce dostatniego życia, bohaterów sztuki, wydawać się mogło, że autor *Wirginii Woolf*, wszedł w wiek męski nie tylko uzbrojony w świetny warsztat, ale i z właściwą dojrzałemu wiekowi skłonnością do ustępstw. A może i z wyciągniętą ręką do zgody z ofiarami jego dotychczasowych zaciekłych ataków, niewolników dolara. Na niebie i ziemi ukazały się istotnie znaki, które by na to mogły wskazywać. Kiedy rozeszła się wieść, że we własnym — założonym przez Albee'go wspólnie z dwoma przyjaciółmi, producentami, Richardem Barrem i Clintonem Wilderem — teatrze pod nazwą Theatre 1968 autor przygotowuje sztukę pod tytułem *Wszystko w ogrodzie*, kojarzącą się z miłym zapachem kwiatów, publiczność Broadwayu, rekrutująca się z ściśle określonych sfer sytego mieszczaństwa, mogła spodziewać się tego rodzaju zabawy, jakiej nie szczędzi jej, za ciężkie pieniądze największy w świecie ośrodek teatralnygo byznesu. Po raz pierwszy sztukę reżyserował nie Alan Schneider, który dotąd był współtwórcą wszystkich scenicznych sukcesów Albee'go, lecz Peter Glenville, bliski współpracownik największego rekina Broadwayu, Davida Marricka. W rolach głównych obsadzono gwiazdy Broadwayu: Barbarę Bel Geddes (Jenny) i Barry Nelsona (Richard), parę świetnych aktorów, ulubieńców publiczności, świecących triumfy w lekkostrawnych, równie niewinnych jak letnich komediach, na przykład w sztuce *Mary, Mary*, która odniosła olbrzymi sukces kasowy i przez parę lat nie schodziła z afisza.

Rzeczywiście sztuka zaczyna się tak, że publiczność poprawia się wygodnie w krzesłach. Ależ to miła, pogodna komedia i jakże podobna do *Mary, Mary* — szeptały panie na widowni. Nie знаły oczywiście sztuki pod tym samym tytułem napisanej przez niedawno zmarłego pisarza angielskiego, Gilesa Coopera, którą Albee zaadaptował i przeniósł na grunt amerykański. (...) Czy trzeba dodawać, jeśli się zna całą twórczość Albee'go, że autor srodcie zawiódł panie i ich mężów, z którymi przyszły na premierę? Można gwoli ścisłości, dodać tylko, że na pierwszej czytanej próbie, Albee udzielił aktorom jednej cennej wskazówki: „Grajcie tak, żeby się publiczności zdawało, że oglądają *Mary, Mary*.”

Oto jeszcze jeden dowód jego karygodnej perfidii. Bo sztuka jest o trzęsieniu ziemi — właśnie w takim szacownym „milieu”, w którym zdarzyła się wspomniana, trzeba przyznać, że wcale nie pachnąca kwiatami w ogrodzie, historia. (...)

Przeciw czemu jest skierowane ostre pióro Albee'go — nie trzeba wyjaśniać. Wystarczy jedno zdanie: oto filary społeczeństwa. Określenie to kojarzy się z Ibsenem i Shawem. Na te parantele zwrócili uwagę niektórzy amerykańscy krytycy.

Autor opowiada nam, co się wydarzyło w dobrym amerykańskim towarzystwie, nie tylko dlatego, że historia jest ciekawa i mimo wszystko, uciechająca. Paraboliczna wymowa sztuki jest oczywista. Tuż pod pozłotą życia na wysokiej stopie kryją się bardzo brzydkie sprawy, do zbrodni włącznie. Głównym oskarżonym jest dolar, jako miara wszelkich wartości. (...)

Sens komedii Albee'go jest jasny, jak słońce, które świeci tym wzorowym żonom, matkom i ich mężom.

Autor z nikim się nie pogodził. Po prostu, nie wyszedł ze swej skóry. Widoki na to, by czas i pieniądz stępiły mu pazury, są nikłe.

**EDWARD ALBEE**

# **MALEŃKA ALICJA**

(TINY ALICE)

Sztuka w trzech aktach

PRZEKŁAD: KAZIMIERZ PIOTROWSKI

obsada:

ADWOKAT . . . . .	<b>HENRYK BISTA</b>
KARDYNAŁ . . . . .	<b>STANISŁAW IGAR</b>
JULIAN . . . . .	<b>KRZYSZTOF GORDON</b>
LOKAY . . . . .	<b>HENRYK ABBE</b>
ALICJA . . . . .	<b>HALINA WINIARSKA</b>

**Reżyseria:** **STANISŁAW HEBANOWSKI**

**Sceografia** **MARIAN KOŁODZIEJ**

**Asystent reżysera** **HENRYK ABBE**

**Akustyka:** **EDMUND ORENT**

aktualna obsada na tablicy w hallu

Z ROZMOWY ALBEE'GO Z JOHNEM GIELGUEM o „Maleńkiej Alicji”

Krótko po nowojorskiej premierze *Maleńkiej Alicji* w mieszkaniu Albee'go odbyła się rozmowa autora ze znakomitym wykonawcą roli Juliana, Johnem Gielgudem.

Rozmowie tej przysłuchiwał się R.S. Stewart, który zdał z niej relację w *The Atlantic Monthly*. Oto fragment tego dialogu. a

#### GIELGUD

(...) To była rzecz wyjątkowa: chciałeś, żebym zagrał, a ja cieszyłem się, że będę mógł wypróbować swoje siły na nowym terenie. Owszem, obawiałem się roli w *Maleńkiej Alicji* i dlatego, pamiętasz, z miejsca zapytałem w liście: „W jakim wieku jest twój bohater?”. Odpisałeś mi taktownie: „Wyobrażam sobie, że wszystkie osoby w tej sztuce mają około pięćdziesiątki”. To mnie trochę pocieszyło i przyjęcie roli lekkomyślnego człowieka, który w dwóch wielkich scenach daje się uwieść i umiera z powodu miłości, wydało mi się mniejszym zuchwalstwem, chociaż uważam, że przekroczyłem już granicę wieku dla tego rodzaju ról.

#### ALBEE

Niebardzo pamiętam, czy rzeczywiście wyobrażałem sobie, że wszystkie postacie w mojej sztuce mają około 50 lat; kiedy ją pisałem, nie zastanawiałem się, nad wiekiem osób. Styl i treść wzajemnie oddziałują na siebie. Charakter bohatera, sposób wyrażania się, wiek — wszystkie te czynniki są współzależne. Pisząc poprzednie sztuki często myślałem, że dana postać powinna być w tym a nie innym wieku, lecz tym razem nie zwracałem na to specjalnej uwagi. Nie określiłem ani kraju, ani miejsca, ani wieku postaci. Za rzecz najważniejszą uważałem dobór aktorów (...)

#### GIELGUD

Wybór ogromnie mi pochlebia. Żaden z angielskich pisarzy awangardowych nie pomyślał o napisaniu roli dla mnie. (...) Trochę to dziwne, że *Maleńka Alicja* wymaga aktorów mających doświadczenie klasyczne, chociaż jest sztuką bardzo nowoczesną. Okazuje się, że obydwa rodzaje teatru są znacznie bliżej spokrewnione, niż można by z pozoru sądzić.

#### ALBEE

(kiwa głową potakująco) Myślę, że istnieje wyraźny związek między tak zwaną awangardową a sztuką klasyczną. A jednocześnie zawsze usiłowałem wytłumaczyć ludziom uskarżającym się na niezrozumiałość sztuk Becketta, że moim zdaniem jego utwory są na wskroś naturalistyczne, choć nie w sensie zwykłym, lecz takim, jaki się przyjął po Czechowie...

#### GIELGUD

(...) Shaw powiedział kiedyś, że fabuła dobrej sztuki powinna się zmieścić na pocztówce. Nie wyobrażam sobie, żebyś potrafił zmieścić się w tych ramach.

#### ALBEE

A czy daloby się to zrobić na przykład z *Hamletem*? Na czym polega fabuła w *Hamlecie*? (...) Dziwię się, że Shaw coś takiego powiedział. Sam przecież pisywał przedmowy tylko o połowę krótsze od sztuk, a mimo to nie wyjaśniające ich nawet w połowie...

#### GIELGUD

Sądzę, że Shaw chciał przez to powiedzieć, iż istotna treść sztuki powinna się nadawać do jasnego i krótkiego streszczenia. Zasadniczo jednak zgadzam się z tobą. Nie wydaje mi się, by można było w ten sposób streścić Szekspira, ani nawet klasyków greckich.

#### ALBEE

Bardzo wątpię. Sztuka, którą można streścić w paru zdaniach, powinna zawierać tylko tych parę zdań. Pewien autor zapytany o treść jednej z jego książek wziął do ręki egzemplarz i zaczął czytać. „Przeczytam ci — powiedział — od początku do końca i w ten sposób dowiesz się o co chodzi”. Zapewne Shaw żartował — może po prostu zakpił z samego siebie.

#### GIELGUD

(śmieje się) Nie zapominajmy również, że bardzo lubił wysyłać pocztówki. (...) *Maleńka Alicja* nie jest na pewno sztuką łatwą. Wiele jest w niej rzeczy zbijających z tropu, ale sądzę, że zrobiłeś to umyślnie. Jako widzowi zdarzało mi się już nieraz, że gubiłem wątek. Jedno obejrzenie sztuki nie pozwala jeszcze objąć wszystkich szczegółów. Wiele osób powiedziało mi, że chcą jeszcze raz pójść na *Maleńką Alicję*. Jestem pewny, że mnóstwo ludzi zechce ją również przeczytać.

#### ALBEE

Racja. Jak można mówić, że lubi się sztukę i nie pójść na nią po raz drugi i trzeci? (przez chwilę się namyśla) Czy niejasności w *Maleńkiej Alicji* są zamierzone? Sam nie wiem, czy rzeczywiście tego chciałem. Może chodziło mi nie o niejasności, lecz raczej o coś trochę innego — o sprowokowanie widza do myślenia.

## GIELGUD

(...) Sama treść sztuki, jej metafizyka i podbudowa nastęrczają w kilku miejscach trudności. Dyskutowaliśmy o tym podczas prób i niektóre szczegóły zmienileś, poprawileś lub usunąłeś. Myślę, że przydałoby się jeszcze parę zmian, ale skoro tak sztukę napisałeś i potem uznałeś ją za skończoną, więc prawdopodobnie zawierasz wszystko, co chciałeś powiedzieć.

## ALBEE

Zadna moja sztuka nie wyraża tego, co chciałem powiedzieć. Zawsze pragnąłbym powiedzieć pewne rzeczy lepiej. Najciekawsze jest jednak to, że zahamowania, jakich doznajesz, są zahamowaniami, które musi odczuwać Julian.

*Opracował K. P.*

Przedstawienie prowadzi:  
Barbara Dąbrowska

Sufler:  
Nina Górna

Brygadier sceny:  
Ryszard Szczapa

Światło:  
Bronisław Gruca

Rekwizytor:  
Miroslawa Zdunek

Kierownik techniczny:  
Stanisław Matysik

Główny elektryk:  
Tadeusz Kubacki

Kierownik pracowni krawieckiej:  
Olga Ludmerowa  
Tomasz Sz wajkowski

Kierownik pracowni szewskiej:  
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:  
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:  
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:  
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:  
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:  
Stanisław Parfimeczyk

Modelator:  
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:  
Stefania Kujawska

Kierownicy administracji scen:  
Stanisława Staszak (Gdańsk)  
Halina Zemio (Sopot)

Egz. bezpłatny

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo