

TEATR

ROK XX

Nr 10

16 — 31 maja 1965

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIACU

»KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?« W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

LEONIA JABŁONKÓWNA

Nie ma chyba potrzeby podejmowania raz jeszcze szczegółowej analizy sztuki Albee'go, która w krótkim przeciągu czasu doczekała się już wyjątkowo wielu streszczeń krytycznych, komentarzy i zestawień „wpływologicznych” w całej prasie i w radio, a w naszym piśmie została dokładnie omówiona z okazji polskiej prapremiery w Teatrze „Wybrzeże” (w artykule Andrzeja Krala). Pragnęłabym jednak zwrócić uwagę na pewną jej właściwość, którą ze szczególną wyrazistością uwydatnia przedstawienie warszawskie, i która, jak mi się zdaje, stanowi główną jej cechę wyróżniającą, wyznaczającą jej całkowicie odrębne miejsce wśród dzieł dramaturgii współczesnej. Ta właściwość, ten rys specyficzny, wyraża się w niezwykle intensywności samoistnego życia, jakim obdarzone są stworzone przez autora postacie, w czymś co dałoby się określić jako ich pełną autonomię, niezawisłość ich egzystencji.

Charakterystyczne jest z tego punktu widzenia wyznaczenie samego Albee'go na temat jego metod konstruowania fikcyjnej rzeczywistości i procesu transpozycji

artystycznej (w wywiadzie zamieszczonym w miesięczniku „Plays and Players”, przedrukowanym w roku ubiegłym w „Teatrze”). Albee kategorycznie odżegnuje się od wszelkiego „teoretyzowania” i od kierowania się jakąś „umysłową spekulacją” w pracy twórczej. „Jestem pisarzem świadomie spontanicznym. (...) Ilekroć pracując nad sztuką, przyłapuję się na tym, że interesuje mnie coś poza rzeczywistością, o której piszę (...) natychmiast przestaję pisać”.

To credo artysty wydaje mi się bardzo istotne, ponieważ, określając postawę twórcy w stosunku do swego dzieła, pozwala zrozumieć przyczynę, odnaleźć źródło owego tajemniczego strumienia życia. Oczywiście posiadanie tej tajemnicy nie jest wyłącznym przywilejem Albee'go: kryje ją w sobie każdy prawdziwie wielki dramat, każdy, który rodzi się z pewnej wizji rzeczywistości i posłuszny jest jej prawom; natomiast nie zdobędzie jej nigdy sztuka, w której wizja rzeczywistości staje się pochodną sztucznie spreparowanej konstrukcji myślowej i jej zostaje podporządkowana.

Antonina Gordon-Górecka (Marta), Jan Kreczmar (George), Barbara Wrzesińska (Honey), Andrzej Antkowiak (Nick). Reżyseria: Jerzy Kreczmar, scenografia: Otto Axer



NA OKŁADCE:

Antonina Gordon-Górecka (Marta) i Jan Kreczmar (George) w sztuce Albee'go „Kto się boi Virginii Woolf?” na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie (fot. E. Hartwig)

W NUMERZE:

NOWE PRZEDSTAWIENIA

	str.
Leonía Jabłónkówna — «Kto się boi Virginii Woolf?» w Teatrze Współczesnym	3
Wojciech Natanson — Zagadka sarmacka	5
Irena Sławińska — Komediodrama Norwida na scenie lubelskiej	7
Maria Czanerle — Najstarszy ale wciąż młody	9

FELIETONY

List z widowni: Skandynawia à la minute	10
List ze sceny: Realia i abstrakcje	14

ZA GRANICĄ

Cezary Lutecki — Kafka i cyrk (Korespondencja własna z Paryża)	12
Kronika: We Francji, Z dyskusji o współczesnym bohaterze, W Wiedniu o polskim teatrze, Jan Perz reżyseruje w NRD, Po raz 1000 «Anna Karenina»	13—14

KRONIKA KRAJOWA

Zjazd SPATiF — ZASP, M. Kasperowicz — Bielawski odgrzewany, A. W. — XI Maraton tarnowski, W. N. Mazowiecki «Fantazy», Jerzy Macierakowski — «Tosca» w Operze Objazdowej	15—17
Na scenach	17

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

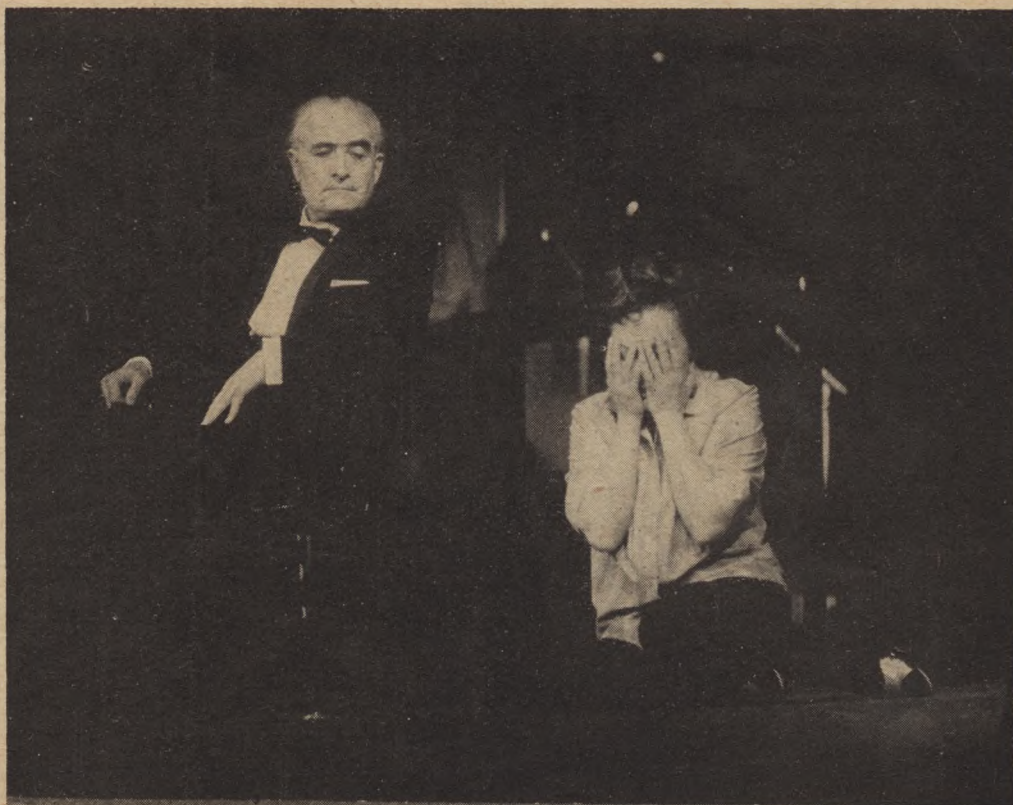
Edward Csató (red. naczelny), Maria Czanerle (zast. red. nacz.), Leonia Jabłónkówna, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral, Jerzy Macierakowski, Wojciech Natanson (sekr. redakcji), Mieczysław Radomski, Andrzej Wróblewski



Nie grają tu roli takie czy inne poglądy autora i jego stosunek do realnego świata. Bo przecież owe „gry towarzyskie”, które w pewien sobotni wieczór „dla umilenia przyjęcia” organizują z tak przerażającą precyzją Marta i George, przekazują w zasadzie tę samą prawdę o człowieku współczesnym, co dziesiątki innych sztuk amerykańskich czy francuskich. A jednak występuje tu zasadnicza różnica, różnica polegająca nie tyle na randze talentu autorów, ile właśnie na odmiennym ich stosunku do tworzywa, którym operują, do kreowanej przez nich fikcji. Najlepiej może uwydatni się to, jeśli zestawimy *Virginie Woolf* ze sztuką, z którą zdaje się ją łączyć najbliższe pokrewieństwo: z *Huit clos* Sartre'a. Dewiza, dla której Sartre skazał trójkę swoich bohaterów na wieczne tortury „przy drzwiach zamkniętych”, mogłaby także posłużyć jako wyznacznik owej „Nocy Walpurgii” święconej w czterech ścianach mieszkania przeciętnej pary inteligentkiej z amerykańskiej prowincji:

musiałaby tylko zostać odwrotnie sformułowana. U Sartre'a brzmi ona: „Piekło to Inni”; u wniścia do infernum Albee'go można sobie wyobrazić ognisty napis: „Inni, to piekło”. Ta odwrotność jest tu właśnie sprawą zasadniczą. Sartre wychodzi od pewnej wyabstrahowanej konstrukcji myślowej, ubiera ją w przejrzystą alegorię „piekła” i do niej dopasowuje swoje figury; ich reakcje, ich „sposób bycia”, ich rozumowanie uzależnione są od mechanizmu owej konstrukcji. Albee odwrotnie: najpierw powołuje do istnienia żywe postacie, obdarza je bytem niezawisłym, pozwala im żyć, działać, kochać się i nienawidzić, ranić się i znęcać wzajemnie nad sobą, cierpieć i tęsknić — według praw, nad którymi sam zrzeka się władzy, które narzuca im własna ich natura, własny ich charakter i dyspozycje psychiczne, taki a nie inny porządek otaczającego ich świata. Oni nie zostają przeniesieni do specjalnie spreparowanego piekła: piekło wyrasta w ich własnym domu.

Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Antonina Gordon-Górecka (Marta) i Andrzej Antkowiak (Nick); 2. Andrzej Antkowiak (Nick) i Jan Kreczmar (George); 3. Antonina Gordon-Górecka (Marta), Andrzej Antkowiak (Nick), Jan Kreczmar (George); 4. Jan Kreczmar (George) i Barbara Wrześcińska (Honey); 5. Antonina Gordon-Górecka (Marta) i Jan Kreczmar (George); 6. Barbara Wrześcińska (Honey); 7. Jan Kreczmar (George) i Antonina Gordon-Górecka (Marta)



Metaforyczny obraz, który się w ten sposób wytwarza, nie jest ograniczony i wtłoczony w ciasne ramy określonego schematu alegorii; ma w sobie zmienność i płynność, otwiera ciągle nowe perspektywy, jest ciągle niejako in statu nascendi — jak samo życie. Cokolwiek zdradza o sobie, o swych najszybszych, najbardziej wstydliwych, zakamarkach osoby tego dramatu, nie będzie to ostateczne; zawsze pozostanie jakaś niedopowiedziana reszta, możliwość jakiejś niespodzianki w ich reakcjach, postępkach, w ich wzajemnym stosunku. Ich życie nie zamyka się w granicach trzech godzin widowiska, nie kończy się wraz z zapadnięciem kurtyny i ruszeniem widzów do szatni; aktorzy dawno już starli szminkę i wyszli z garderoby, ale wcielone przez nich postacie wiodą dalej swój żywot, gdzieś tam, w jakimś niedocieczonym wymiarze, prowadzą dalej swą opętańczą grę, ścierają się ze sobą, padają trupem w tym niekończącym się teatrze okrucieństwa, i znów powstają z martwych, i może nawet — kto wie? — doznają łaski oczyszczenia, łaski katharsis.

Oczywiście, ta siła magiczna, ta sugestia trwającego życia, nie przejawia się automatycznie w scenicznej transpozycji; wymaga różdżki czarnoksiężskiej, która ją wyzwoli. Nakłada specjalne obowiązki realizatorom i wykonawcom. Wymaga czegoś więcej poza teoretycznym zrozumieniem, poza zwykłymi umiejętnościami zawodowymi, i nawet poza talentem: wymaga określonych cech osobowości, owej „siły fatalnej”, siły imaginacji, która nie tylko odtwarza, ale i tworzy.

Przedstawienie w Teatrze Współczesnym spełnia te warunki w stopniu wyjątkowym. Jerzy Kreczmar jako reżyser nie wykroczył ani na jotę poza ściśle odmierzony plan rzeczywistości widzialnej, zamykającej się w konkretnym wnętrzu living roomu podrzędnego profesorka; ani przez chwilę nie usiłuje dać do zrozumienia, że ma ono symbolizować coś więcej, wyobrażać „świat jako taki”, albo reprezentować inną, podobnie nadrzędną ideę. Wręcz odwrotnie: prowadzi spektakl z ostentacyjną dbałością o realistyczne prawdopodobieństwo każdego detalu, z wyraźnym staraniem o dosłowność, o rzeczowość, o brak jakiegokolwiek aluzji do „symbolu”. Precyzyjność tego rysunku scenicznego ma w sobie coś z faktury obrazów surrealistycznych, gdzie każdy szczegół jest „supernaturalistyczny” — i tym większej wymowy nabierają nieoczekiwane zestawienia tych elementów... Podobnie działa „nad-realizm” Kreczmarowskiej realizacji: daje poczucie jakichś nieprzeczuwanych możliwości, uchyla drzwi — w nieznane.

Gra całego kwartetu zasługuje na najwyższe uznanie. Dotyczy to również Honey w wykonaniu Barbary Wrzesińskiej — jeszcze świeżej, jeszcze elastycznej w swojej głupiutkiej młodości, ale już ukazującej groźny obraz potencjalnej Dulskiej w amerykańskim wydaniu; i Nicka — Andrzeja Antkowiaka — bardzo interesującego w swoim drapieżnym, zimnym zarysie wizerunku naukowca-rekina. Nie można jednak oczywiście zestawiać ze sobą obydwóch par; partie George'a i Marty muszą górować nieskończenie nad pozostałą dwójką, już choćby z racji swych nieporównanie ważniejszych funkcji w całości partytury widowiska. W tym wypadku zresztą wirtuozeria obojga wykonawców — Antoniny Góreckiej i Jana Kreczmara — osiągnęła stopień doskonałości rzadko spotykanej. Trzeba jednak stwierdzić, że ich interpretacja, choć równa w klasie, opiera się na różnych zasadach aktorskiego przetwarzania.

Marta w wykonaniu Góreckiej jest bardziej jednorodna, bardziej spontaniczna i impulsywna w swoich reakcjach i odruchach; mniej zaskakuje niespo-

dziankami niż Kreczmar. Oczywiście płynie to także z uwarunkowań samej roli; ale wydaje się, że Górecka w ogóle nie jest w stanie sprzeniewierzyć się całkowicie swym danym naturalnym: miękkości kobiecej, ciepłu, nawet elementom „dobrego wychowania”, prześwitującym poprzez największą nawet brutalność, „rozpasanie” i ordynarność tej przeżartej alkoholem dziewczki, którą w gruncie rzeczy stała się Marta w tej fazie swojego życia. Widziałam *Virginie Woolf* — bardzo dobrze zresztą zagraną — w Belgradzie; tam Marta była zjadliwą jedzą. Martę Góreckiej należałoby raczej określić jako czarownicę. Ród czarownic jest, jak wiadomo, bardzo rozgałęziony; ta należy do odmiany „dziwożon”. Jest to dziwożona bardzo nieszczęśliwa i pełna jeszcze niewygasłych uroków; dziwożona, wtrącona w odmęt nędznego ludzkiego bytowania, która mimo całej swej gorzkiej wiedzy, rozczarowań, startych na miazgę iluzji, mimo swych chorobliwych fobii i zapiekłej nienawiści, i wszystkich swych najbardziej odrażających i wulgarnych wyskoków, zachowała coś z dawnej młodzieńczej świeżości.

Kreczmar w roli George'a jest zadziwiający. On właśnie najpełniej w tym przedstawieniu wyraża ową elastyczność życia, ową wielowarstwowość i wieloznaczność ludzkiej natury. Nie chodzi tu oczywiście o jego możliwości „przemiany” w sensie zewnętrznym, w zakresie tzw. kariery życiowej; od początku wiadomo, że ten słaby, wyzbyty woli, rozhisteryzowany introwertyk, fantasta, mitoman,

nigdy nie wyrwie się z zakłętą kręgu swoich obsesji, swojego kompleksu niższości, swojej zranionej dumy męskiej, swojej bezpłodności — zarówno cielesnej, jak intelektualnej. A jednak odczuwamy w nim ciągle jakieś nieoczekiwane możliwości, jakieś nieuzupełnione złoża psychiczne. „Uważasz, że człowiek ma złamany kręgosłup, dlatego, że zachowuje się jak błazen i chodzi zgięty, tak? Naprawdę wiesz tylko tyle?” — pyta Marta sztywnego, skorego do łatwych klasyfikacji Nicka. I właśnie Kreczmar w swojej interpretacji rzuca nam bez przerwy to drwiące wyzwanie. Wiemy o nim „tylko tyle”, a to znaczy, że jest w nim nieskończenie więcej. To jest największe osiągnięcie — umiejętność zasugerowania, że nasza wiedza o człowieku tak obnażonym, tak, zdawałoby się, do samego rdzenia, do samego „szpiku” spreparowanym, to jeszcze nie wszystko, to ciągle tylko zewnętrzna powłoka. Jak w owocu, z którego zdzieramy łupiny jedną po drugiej i ciągle nie możemy dotrzeć do samego miąższu, do tajemniczej substancji, kryjącej się na jakimś nieosiągalnym dnie... Myślę, że ta rola, to nie tylko szczytowe osiągnięcie w całej dotychczasowej pracy scenicznej Kreczmara, lecz że to jeden z kilku najznakomitszych, najbardziej przejmujących przejawów sztuki aktorskiej u nas w ciągu ostatnich lat. Podobnie zresztą da się określić ten spektakl jako całość: teatr okrucieństwa, ale także i teatr cudów.

LEONIA JABŁONKOWNA

ZAGADKA SARMACKA

WOJCIECH NATANSON

Předstawiciele dwóch „światów” ścierają się w rozmowie: zacofany sarmata Guronos, pieniacz, ignorant pełen zabobonów, oraz światły były „trybunałczyk” (a więc człowiek, mający poczucie praworządności) Skarbimir. Tak się rozpoczyna spektakl *Sarmatyzmu*, zawsze uważanego za jedno z najlepszych scenicznych dzieł naszego Oświecenia, a jednak od dziesięcioleci nie wystawianego. Jerzy Rakowiecki spróbował rozwiązać zagadkę tego niezrozumiałego pominięcia.

Myślę, że kluczem jest sprawa scenicznego ruchu i teatralnych sytuacji. Walaka na dwa fronty, jaką Zabłocki prowadził, zarówno przeciw zblazowaniu snobów, jak i zacofaniu „sarmatów”, nie była w teatrze stanisławowskim zjawiskiem odosobnionym. Wystarczy wspomnieć Niemcewicza i jego *Powrót pastera*. Ale Zabłocki nie tylko używał teatru do walki światopoglądowej; chciał i potrafił — teatrem żyć. Znamienne, że zaledwie Guronos rozpoczął ze Skarbimirem swą wielką — i bardzo aktualną w ówczesnych warunkach — dyskusję, autor przerywa ją niespodziewanym i zaskakującym epizodem: oto młody syn gajowego z należącej do Guronosa części wsi, Walenty, wpada na scenę, by opowiedzieć o swym konflikcie z chrestną córką Guronosa, panną Jagą. Roman Kłosowski, grający Walentego, od razu uderza w ton ostrego komizmu. Uzbromiony w ogromny wiecheć kwiatów, ciska go z pasją o ziemię. Tu teatr idzie odrobinię dalej, niż żądał tekst. Ale pomysł i jego realizacja wydają się słuszne. Skoro Walenty zerwał nielegalnie kwiatki w ogrodzie panny Jagi, by je

dostarczyć swej narzeczonej Agacie, i skoro za to oberwał kijem, prawo efektu teatralnego wymagało, by się z tymi kwiatami pokazał. Ciska je o ziemię, ponieważ jest gwałtownikiem i musi na czymś wyładować swą pasję; ale owe kwiaty przypominają mu narzeczoną, jej buzię „świeżą i czystą”, jej nóżki, jej „pulchniutkie rączki”; ten zmysłowy, mocno „rokokowy”, opis dziewczęcych uroków stanowi zarazem dodatkowy element scenicznego efektu. A przecież nie straciłmy okazji, by się równocześnie spoufalić z osobliwymi obyczajami sarmackiej prowincji, gdzie (jak woła Walenty), „zawsze sto batogów” i „co słowo, to chamię”. Oto cały Zabłocki, jego zmysł teatru, jego śmiałość polemiczna, która działa nie tyle słowem, co dobrze użytą sytuacją. Walenty wtrąca tu też potrafi kilka zapalczywych zdań, dotyczących równości ludzkiej („wszyscyśmy sobie równi po ojcu Adamie”), a nawet zapowie, że nie lekając się niczego, mógłby się porwać na szlachcica:

...że przy mnie kłonica
Nie szablą; niejednego gnatem nią szlachcica.

Czy to przechwałka? Zabłocki ciekawie ukazuje Walentego i daje interesujący, choć może trochę nieskoordynowany, materiał dla pracy aktora. W jednej z późniejszych scen dowiadujemy się mimochodem, że Walenty był czas jakiś terminatorem czy gońcem w warszawskiej drukarni; zapewne w którejś z tych oficyn, gdzie publikowano „niebezpieczne” książki pisarzy stanisławowskich. Dlaczego ów Waluś powrócił z Warszawy na głuchą wieś, do swego ojca ga-