

STRASZNA
RODZINA

ZYGMENT KAŁUŻYŃSKI

PRZEDSTAWIENIE „Kto się boi Wirginii Woolf?” Edwarda Albee, w Teatrze Współczesnym w Warszawie, uchodzi i słusznie, za jedno z najwybitniejszych ostatnio osiągnięć naszej sceny. Jest to popis wirtuozerii aktorów, zaś sama sztuka stanowi podobno najwybitniejszą pozycję dramaturgii amerykańskiej na przestrzeni lat. Dla nas ciekawa tu będzie polska specyfika: sposób, w jaki głosna sztuka została przyjęta na naszym terenie.

Przede wszystkim warto się zastanowić, jakie ma znaczenie wystawienie sztuki Albee'ego na tle naszego życia teatralnego. Jak łatwo zauważyć, już od lat repertuar naszych teatrów wykonuje dzikie skoki. Nie jest to przy tym eklektyzm, w tym znaczeniu, jaki widzimy np. na scenach paryskich, gdzie można zobaczyć jednocześnie różne rzeczy, reprezentujące przegląd światowego życia teatralnego. Nie, nasze sceny operują raczej „cyklami”: żyją jedną formułą póki się da. Tak więc mieliśmy serię Brechta i zaaplikowano nam komplet podrzędnych prób dramatycznych pisarza, jest ich niestety sporo. Potem otrzymaliśmy niespodziewanie serię klasyczną i to nie tylko Eurypidesa, ale także Racine'a. Wyciągnięto nawet takiego nieboszczyka jak „Ifigenie” Goethego. Przedstawienia te, zapewne w celu zbliżenia ich do dzisiejszego widza, operowały paradoksalną wobec tradycji klasycznej manierą surowego prymitywu, w stylu „afrykańskim”, upodabniającym je do dramatów barbarzyńskich, co wydaje się sprzeczne z samym charakterem klasyki, sztuki harmonijnej, dającej do równowagi wewnętrznej. Warszawskie „Ifigenie”, „Medee”, „Bereniki”, oglądaliśmy natomiast na tle monumentalnych czarnych ścian, wy-

palonych jakby po długotrwałych pożarach i w kostiumach przypominających stroje szamanów plemion Tanganiki. Ta fala mrocznego „klasycyzmu wykopaliskowego” nie wywołała reakcji publicznej i przeszła bez śladu przez nasze życie kulturalne.

Po czym pojawia się, równie nagle i bez uzasadnienia, seria amerykańska: „Harfa traw”, „Śniadanie u Tiffany'ego”, „Po upadku” Millera, wreszcie sztuka Albee'ego. Można było się spodziewać, że ta nowa moda naszych scen, mimo że równie mechaniczna jak poprzednie, przyniesie ożywienie, że względu na zainteresowanie, jakie warszawiaczy mają dla życia amerykańskiego. Bynajmniej. Mimo że publiczność chodzi (jak zresztą chodziła i na poprzednie „cykle”), to jednak patrzy na owe nowojorskie dramaty okiem suchym, i nie słycać wymiany zdań godnej uwagi. Nie wykluczone, że sztuki te, wyrosłe ze szczególnego klimatu wewnętrznego amerykańskiego, są obce naszemu życiu i dlatego również dla nas martwe, co afrykańska Ifigenia czy zapiski z dna szuflady Bertolta Brechta. Z jednym wyjątkiem: właśnie „Kto się boi Wirginii Woolf”. Od dawna już nie słyszało się rozmów tak zacietrzewionych, jak z okazji tej premiery. Ciekawa przy tym jest orientacja owych rozmów: z reguły roztrząsa się zagadnienie, kto (czy też co) winien jest straszliwego stanu ducha, w jakim znalazły się dwie pary małżeńskie pokazane w dramacie Albee'ego.

To nastawienie jest charakterystyczne. Zainteresowanie wywołuje tym razem nie ideologia (najczęstszy przedmiot dyskusji z okazji teatru), lecz problem odpowiedzialności, i to w owym życiu najzwyklejszym. Czy więc Albee poruszył temat uniwersalny, dręczący publiczność współczesną zarówno w Nowym Jorku jak nad Wisłą? Zdaje się, że tak. Jego sztuka wypełnia zapotrzebowanie, które od dawna już draży opinie: dramat na temat rodziny naszych czasów, w roku 1965.

Wydaje się, że jest to pomysł prosty, nienowyy, żadne odkrycie; nie tak bardzo. Rzeczywiście, teatr zajmował się kłopotami, które rozdzierają familie od środka, ale było to, no raz, ostatni, bodaj na początku naszego wieku: po czym po Ibsenie, Shawie, Hauptmannie, ta linia dramaturgii wyschła. Od pół wieku teatr ma inne problemy: kryzys, tragedia pokolenia, szokowa zmiana moralności społecznej. U nas zaś rewolucja. Na familie nie było czasu. Ale teraz temat powraca w życiu: słysząc o problemach współżycia, wychowania, ciężkich sporach rozdzielają-

cych najbliższych... Sztuka jednak „straciła rękę” do tych spraw, teatr milczał, powieść zresztą również, co dawało zjawiska „zastępcze” osobliwe — np. niezwykle powodzenie u nas dramatu kryminalnego filmowego „Kroki we mgle” (angielskiego), który interesował z tego względu, że pokazywał, marginalnie zresztą, niesnaski w rodzinie.

Temat więc wisiał w powietrzu naszych czasów. Podjął go wreszcie Albee, w nastroju odpowiadającym klimatowi życia współczesnego. Nie bez powodu jednak sztuka ta przychodzi do nas z Ameryki. Dramaturgia, podobna, dająca dysekcję rodziny, narastała tam od dawna. O'Neill, Tennessee Williams, Artur Miller, byli, każdy w swojej atmosferze, demaskatorami życia rodzinnego, jedynymi w czasie, gdy w Europie Giraudoux, Brecht, Dürrenmatt musieli się zająć szaleństwami społeczeństw. Skąd ta specjalność amerykańska? Komentatorzy twierdzą, że bierze się ona z wyjątkowo ważnej roli, jaką w życiu amerykańskim odgrywa rodzina: jest ona zdolna zaabsorbować całą energię moralną, jako że problemy społeczne nie były tam nigdy tak drastycznie narzucające się, jak w Europie. Słusznie zwrócono uwagę, że gdy pisarz Starego Kontynentu podejmuje wreszcie temat niesnasek rodzinnych, to jest on wzbogacony, spotęgowany, przez sprawy ideologii: jeśli syn z ojcem zraża się w Warszawie, to wypominają sobie przy okazji

udział w powstaniu. Amerykanie zaś mają, jako teren swego dramatu, nagą rodzinę i nic więcej.

Jednak rodzina Faulknera, O'Neill, Millera, nie jest już dzisiejsza. Głównym sporem był tam antagonizm między pokoleniami, w związku ze zmianą moralności, raptowną w ostatnich dziesięcioleciach. Temat cokolwiek przebrzmiał, należący jeszcze do epoki Shawa. Inaczej jest u Albee'ego. Oto wreszcie typ rodziny dzisiejszej, epoki stabilizacji, współlistnienia, neutralizmu ideologicznego. Tu się nie może zdarzyć nic fatalnego, jak w „Dzikich palmach” Faulknera, jak w „Elektrze” O'Neill, jak w „Śmierci komiwojażera” Millera. Tu można się co najwyżej urządzić, po jakim większym towarzyskim przyjęciu, i rzucić sobie w twarz parę najgorszych prawd, po czym zapewne wszystko wróci do regularności w owym higienicznym życiu limuzynowym, lodówkowym i telewizyjnym. I nawet furia, którą wydobywamy z siebie (bo gdzie indziej już jej nie ma, w wieku penicyliny i celofanu) przychodzi z trudem, trzeba nakręcać w sobie sprężynę nienawiści, zmuszać się do okropnej zabawy, postanowić sobie na siłę, że się powie wszystko, i nawet wtedy nie uniknie się sztuczności, i po wszystkim będziemy sami siebie zapytawali, czy to się naprawdę zdarzyło.

Dramat więc ma charakter mentalny, ale właśnie dzięki temu jest głęboki: odnajdujemy go w sobie za pomocą zacieklej analizy, trę-

pimy w zakątku serca, w cieniu spokojnego życia w pomyślnych czasach. Mimo że jest sztuczny — czy może dzięki temu — jest tym bardziej zaciekły, wciągający, piekło moralne wywołuje prawie hipnotyczne osłupienie, tak jest starannie przygotowane. Toteż Amerykanie traktują sztukę Albee'ego trochę jak wywoływanie duchów, seans psychoanalityczny, ryzykowną zabawę, z której potem nie można się wyzwolić, bo dostajemy się w tryby cierpienia i wciąż gają one wszystkich na widowni. Nieco inny jest odbiór polski. Przede wszystkim odmienna jest już sama „atmosfera alkoholu”, która odgrywa tu zasadniczą rolę. U nas pijaństwo przenosi z miejscy w stan albo bredzenia poetycko-ludzkiego à la Gałczyński, albo upadku, awantury i izby wytrzeźwień. W rodzinie amerykańskiej, towarzystwo schodzi się przyzwyczajenie ubrane, je na platerach, po czym następuje stopniowe rozprężenie wstydu pod wpływem whisky, ale poczucie „przyzwoitości” jest stale obecne; okropność „Kto się boi” polega na tym właśnie, że rozmówcy stale zdają sobie sprawę, że popełniają szalone niestosowności, gdy u nas przy trzecim kieliszku nikt by już o tym nie myślał. Tak więc „Kto się boi” jest prawdopodobnie bardziej przerażające dla publiczności amerykańskiej niż naszej; oni tam zobaczyli dno, w swoim rzekomo udanym życiu, dla nas to może być nawet komedia (co prawda posęp-

na). W dodatku, komedia heroiczna, czego Albee, zdaje się, zupełnie nie przewidywał. W polskim przedstawieniu brzęczy ton, nie uwierzyście, ale „Przepióreczki”: bowiem farsa znęcająca się, ma u nas tradycję bohaterką! W oryginale, jak się zdaje, role czterech uczestników są mniej więcej zrównoważone (z tym, że najstarszy George jest „prowadzącym grę”), zaś wszyscy jednakowo obrzydliwi: widz ma opuścić teatr jak po filmie Bunuela, bez krzty litości dla nikogo i ze wstrętem do siebie samego. Dlatego, prawdopodobnie, sztuka ta jest sukcesem w Ameryce: dzięki swej bezwzględności. W polskim przedstawieniu dominuje Kreczmar, i to nie tylko jako „ten, który zaczął”, ale też jako ten, który wie najwięcej, męczy się najwięcej, i nawet cokolwiek „chłostaczę”, oczywiście siebie również, bo jest to upadły anioł. W polskim przedstawieniu sztuka zmienia się więc w farsę cokolwiek bolesną, o wykołajeńcu, lecz wartościowym niegdyś, który zdaje sobie sprawę ze swej kleski. Zamiar Albee'ego był bardziej okrutny, niszczący, kompromitujący; ale na tym właśnie polega polska szczególność przedstawienia, jego nowe życie na zmienionym terenie („Hamlet” też jest inny w różnych krajach). W dodatku, Jan Kreczmar (i zresztą cały kwartet aktorski) daje tu popis wirtuozerii świadczący, że nasza sztuka teatralna stale jest żywa, w co ostatnio zaczęto tu i ówdzie powątpiewać.