

**EDWARD ALBEE**

**amerykański  
ideał**

**TEATR  
WSPÓŁCZESNY  
IM. E. WIERCIŃSKIEGO**

Dyrektor i kierownik artystyczny  
**JÓZEF PARA**

Kierownik literacki  
**ANDRZEJ FALKIEWICZ**

V-Dyrektor  
**JANUSZ PŁAWIŃSKI**

**EDWARD ALBEE**

# **amerykański ideał**

(The American Dream)

przekład  
KRYSTYNA JURASZ-DĄMBSKA

Reżyseria  
LUDWIK RENÉ

Scenografia  
MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI

Plastyka ruchu  
WALDEMAR FOGIEL

Asystent reżysera  
JACEK WEKSLER

**19**  
premiera październik 1974 r.

## „Klasyk“ Edward Albee

Edward Franklin Albee urodził się w 1928 w Waszyngtonie. Jest dzieckiem nieznanym rodziców. Został adoptowany przez bogatego przedsiębiorcę teatralnego, R. A. Albee'ego. Studiował w Hartford (Connecticut), po niespełna dwóch latach przerwał naukę, mając się dorywczych zajęć. W 1952 wyjechał do Europy, gdzie we Włoszech podjął pierwsze próby literackie. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych i paroletniej pracy na poczcie debiutował jako pisarz teatralny jednoaktówką „Opowiadanie w ZOO” („The ZOO Story”, 1959), która wkrótce odbyła triumfalny pochód po scenach świata. Ta niezwykle sugestywna sztuka, będąca wyrazem niepokojów współczesnej młodzieży amerykańskiej, jej urazów i pretensji, była oskarżeniem kierowanym przeciw konformistycznemu społeczeństwu dorosłych w Stanach Zjednoczonych. Sztuka ta, operująca sytuacyjnym skrótem, wykorzystująca niektóre odkrycia surrealizmu i paryskiej awangardy teatralnej lat pięćdziesiątych, wносиła do dramaturgii amerykańskiej niebanalne i nie znane dotychczas rozwiązania formalne.

Dalszy rozwój teatralnego widzenia Edwarda Albee znaczą następujące utwory: „The Death of Bessie” („Śmierć Bessie”, 1960), „The Sandbox” („Piaskownica”, 1960), „Fam and Yam” („Fam i Yam”, 1960), „The American Dream” („Amerykański ideał”, 1961). W sztukach tych autor (przypomnijmy: dziecko nieznanym rodziców, a jednocześnie człowiek wychowany w pojęciach i w duchu ideałów górnej warstwy) precyzuje coraz bardziej swoje oskarżenie kierowane przeciw konformizmowi społeczeństwa Stanów Zjednoczonych.

Światowy rozgłos Albee'ego ugruntowały następne sztuki. Są to: „Who's Afraid of Virginia Woolf” („Kto się boi Virginii Woolf”, 1962), przejmujący dramatyzmem obraz pustki życiowej, w jakiej tkwi para małżeńska, pod wieloma względami typowa dla amerykańskiej inteligencji uniwersyteckiej; „Tiny



Alice" („Maleńka Alicja”, 1964), sztuka będąca rodzajem moralitetu, ukazującego wyobcowanie wrażliwej jednostki w okrutnym i zepsutym społeczeństwie; „A Delicate Balance” („Chwiejna równowaga”, 1966), sztuka psychologiczna o problemach i tematyce pokrewnej „Kto się boi Virginii Woolf”, wyróżniona nagrodą Pulitzera.

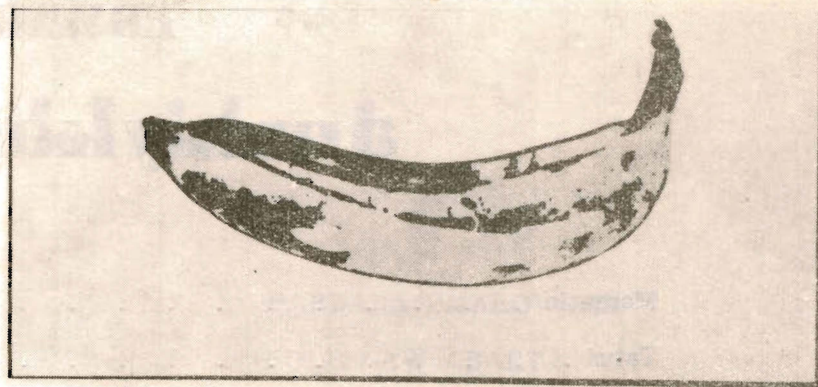
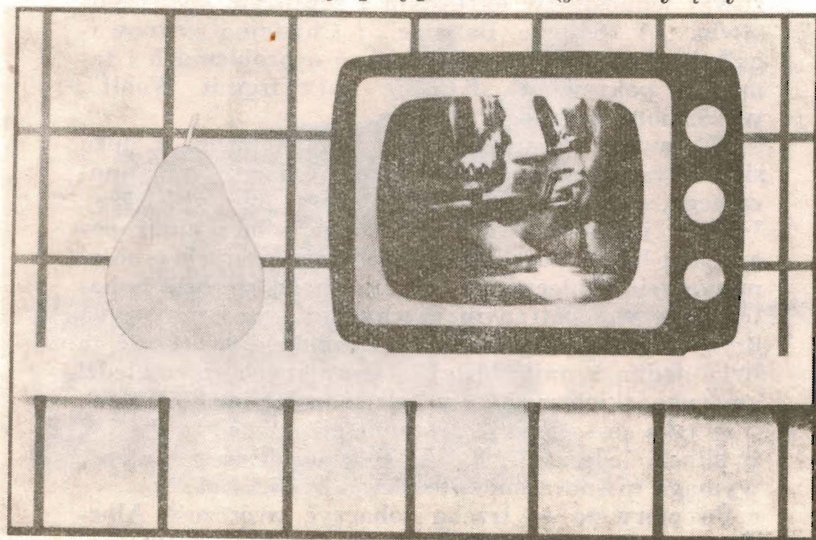
W swych utworach Albee uzewnętrzniał z dużą siłą artystyczną nastroje frustracji i rozdarcia moralnego, panujące wśród inteligencji amerykańskiej. Ukazał, jak wrażliwość etyczna w połączeniu z poczuciem bezradności wobec nie rozwiązanych problemów życia społecznego i politycznego pograża bohaterów w wewnętrznym rozchwianiu, jest przyczyną kryzysów duchowych. W tym aspekcie twórczość ta była jedną z najbardziej alarmujących zapowiedzi amerykańskich ruchów młodzieżowych lat 1966-1968.

A jaka jest pozycja dramaturgii Albee’ego dzisiaj, w latach siedemdziesiątych? Odpowiedź na to pytanie wymaga równocześnie dwóch spojrzeń.

Po pierwsze — trzeba zobaczyć twórczość Albee’ego na tle awangardowych tendencji w dramatur-

gii światowej (zwłaszcza francuskiej i angielskiej), z której odkryć Albee świadomie korzystał i chętnie korzysta nadal. Świadectwem niech będzie jeden z nowszych jego utworów „Box-Mao-Box” („Jak Mao z pudełka”, 1968), który swą budową przypomina dramaty Bonda i wczesnego Ionesco. W latach siedemdziesiątych jesteśmy jednak świadkami odpływu awangardowych tendencji w dramaturgii. Nie znaczy to, że odkrycia awangardy zostały unieważnione; wprost przeciwnie — stały się dobrem powszechnym, weszły na stałe do repertuaru środków „normalnej” dramaturgii i „normalnego” teatru. I to jest przyczyną, że coraz trudniej dostrzegamy różnice, a coraz wyraźniej widzimy te elementy, które łączą twórczość awangardowych dramaturgów z twórczością ich „nieawangardowych”, „normalnych” poprzedników.

Po drugie — trzeba zobaczyć twórczość Albee’ego na tle literatury amerykańskiej, na tle literatury, której rodowód jest naturalistyczny. Literatura Stanów Zjednoczonych, powstająca w wieku XIX i XX, nawiązywała przede wszystkim do europejskiego naturalizmu, obce są jej tradycje wcześniejsze, np. tradycja oświeceniowej przypowieści (jeśli wyłączyć



utwory w rodzaju „Ripa van Winkle” Washingtona Irvinga) czy barokowego konceptu. Dotyczy to w całej rozciągłości dramaturgii. Przykładem niech będzie realistyczna, „ibsenowska” z ducha, twórczość ojca amerykańskiego dramatu Eugene’a O’Neilla (znowu: wyłączając jego wczesne utwory w rodzaju „Kosmatej małpy” czy „Cesarza Jonesa”, kiedy terminował u ekspresjonistów); przykładem niech będzie dramaturgia Tennessee Williamsa, piewcy Freudowskiego seksualizmu, którą Albee chętnie przywołuje jako swego antenata; przykładem niech będzie wreszcie twórczość Arthura Millera.

Dramaturgia Albee’ego — dziś widzimy to jaśniej niż przed dziesięciu laty — jest prawym spadkobiercą tej tradycji: tradycji, która każe egzemplifikować swe diagnozy na reporterskich obserwacjach, na żywych polciach życia umieszczanych na scenie. Stąd, sądzę, niechęć Albee’ego do metafory, do „całościowej metafory scenicznej” (jaką były „Krzesła” Ionesco), do scenicznej „przypowieści”. Edward Albee — dziś widzimy to jaśniej — pozostał wierny naturalistycznej wizji i realistycznemu aktorstwu, opartemu na psychologicznej szkole Freudowskiej. Te cechy różnią go — i różniły go zawsze — od eksperymentalnej dramaturgii europejskiej.

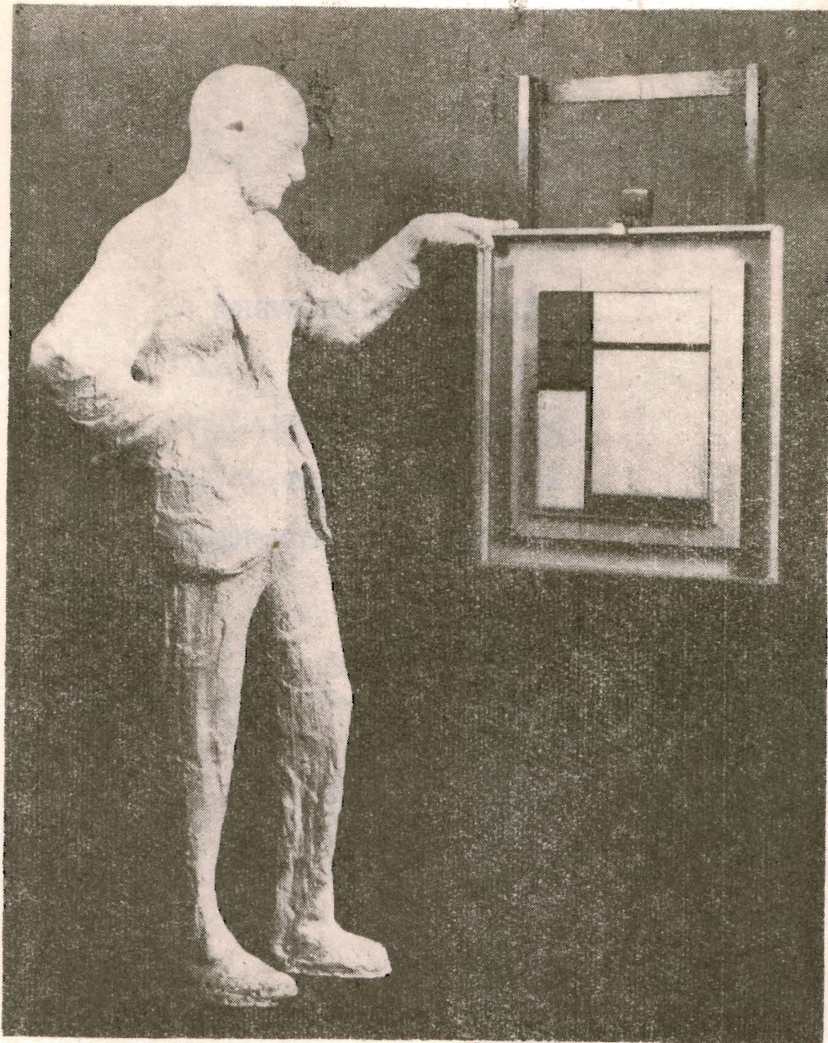
(Na podstawie „Słownika pisarzy amerykańskich”, Warszawa 1967 opracował A.F.)

**EDWARD ALBEE**

# **amerykański ideał**

Mamusia . . . . .	BARBARA PIJAROWSKA
Tatuś . . . . .	BOLESŁAW ABART
Babcia . . . . .	MARIA ZBYSZEWSKA
Pani Barker . . . . .	MARLENA MILWIW
Młodzieniec . . . . .	EUGENIUSZ KUJAWSKI





EDWARD ALBEE

## O sobie i amerykańskiej dramaturgii

Aktualną sytuację młodego dramatu amerykańskiego ukształtowały trzy czynniki, które pojawiły się w naszym życiu teatralnym przed mniej więcej dwunastu laty: 1) rozwój teatrów off-Broadway, 2) wystąpienie nowego pokolenia dramatopisarzy, 3) wpływ Becketta, Geneta i Ionesco.

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. Pewnie, 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 Ideał” świadomie poszedłem w jego ślady. Być może wreszcie, że znaczenie Ionesco okaże się później i przerośnie jego dzieło.

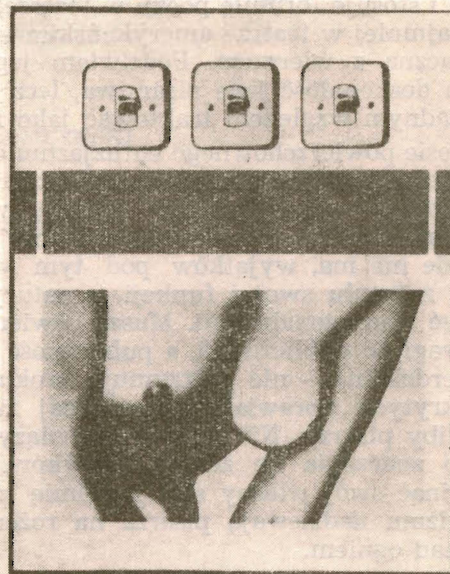
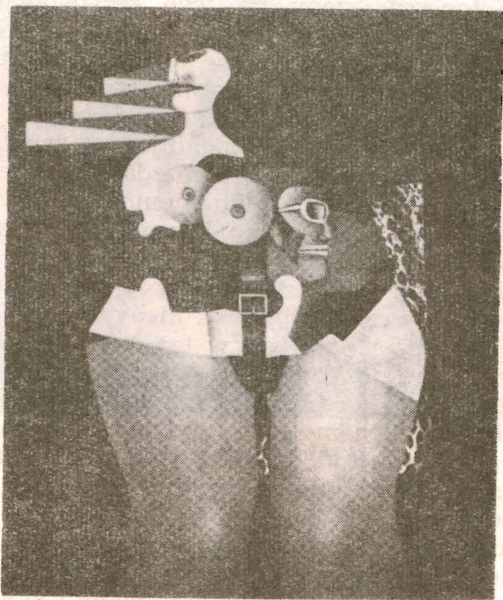
Tak czy inaczej, wyłom został dokonany. Zbyt wcześniej jednak mówić o tym, w jaki sposób nowe zdobycze zostaną spożytkowane w ogóle i w różnych

systemach kulturowych. Na przykład w Stanach Zjednoczonych tradycja teatralna jest mocno osadzona w naturalizmie. Pamiętam, że w jednym z artykułów w *The Nation* napisano mniej więcej tak: „trzeba pamiętać, że jakiegokolwiek będą nasze eksperymenty, nasz teatr — w przeciwieństwie do teatru francuskiego — zawsze będzie głęboko osadzony w tradycji Ibsena i Cechowa”.

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!).

Świadoma próba zmiany własnego stylu — dla dotrzymania kroku czasowi — jest dla pisarza sprawą bardzo trudną i nienaturalną. Wysiłki w tym kierunku bywają żenujące.

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.

Nie dowierzam utartemu pojęciu awangardy. Jeśli nazwiemy awangardowym teatr naprawdę współczesny — to wszystko w porządku. Wielu ludzi myli jednak te pojęcia.

Nie sądzę, by Williamsa można zaliczyć do pisarzy awangardowych. Jego sztuki są doskonałe, to poeta teatru w pełnym znaczeniu tego słowa. Wypra-



cował on i stosuje formułę poezji w teatrze, a poezja — przynajmniej w teatrze amerykańskim — nie jest równoznaczna z wierszem. 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. Próbuja 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 sędzę, że każda dobra i wartościowa sztuka musi być zaangażowana. Tylko sztuka pisana w próżni mogłaby nie być 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 go od wartości literackiej utworu. 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.

(Fragmenty wypowiedzi Edwarda Albee'ego podczas spotkania w redakcji Dialogu, Dial. 3/64)

Montaż dźwięku  
MACIEJ PROSEK

Inspicjent  
JERZY CHUDZYŃSKI

Sufler  
DANUTA KAJDA

Kierownik techniczny — WŁADYSŁAW DACH  
Kierownicy pracowni:  
Krawieckiej — MARIA CHUDECKA  
— JÓZEF PODOLSKI  
Stolarskiej — JÓZEF STEPEK  
Perukarskiej — GERTRUDA OLSZLEGIER  
Prace modelarskie — HUBERT ADAMIEC  
Prace tapicerskie — BOGUSŁAW URBANIAK  
Prace szewskie — FRANCISZEK MYŚLIŃSKI  
Akustyk — MACIEJ PROSEK  
Światło — JERZY KONIECZNY  
Brygadier sceny — STANISŁAW GRZELAK

Redaktor programu

ANDRZEJ FALKIEWICZ

Opracowanie graficzne

BARBARA GUTEKUNST

Autorzy reprodukowanych w programie dzieł: Allan Jones,  
Frank Gallo, Tom Wesselmann, Andy Warhol, George Segal,  
Richard Lindner, Peter Klasen

ZUP Swidnica 1975 2.000 10 74 P-9-988

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15

Dyrekcja i Administracja Teatru

Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

T e l e f o n :

Centrala	432-76
Dyrekcja	387-73
Org. Sprzedaży	437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 16. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 16.00—19.15. Przedsprzedaż w organizacji widowni godz. 9—16.

**Egzemplarz bezpłatny**