Arthur Miller

WIDOK z MOSTU

PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA ŻEROMSKIEGO KIELCE RADOM

Arthur Miller

„WIDOK z MOSTU"

(A VIEW FROM THE BRIDGE)

w przekładzie

WACŁAWY KOMARNICKIEJ
KRYSTYNY TARNOWSKIEJ

Sztuka w dwóch aktach

ALFIERI adwokat	—	JULIUSZ TERAJEWICZ
EDDIE, doker	—	JERZY WASIUCZYŃSKI
BEATRYCZE, jego żona	—	MARIA SZARLAT
KATARZYNA jej siostrzenica	—	ANNA MILEWSKA
MARCO	—	ZDZISŁAW NOWICKI
RODOLPHO	—	ANDRZEJ GŁOSKOWSKI, JAROSŁAW STRZEMIEŃ
TONY, doker	—	ANDRZEJ MORSTIN
I URZĘDNIK	—	JERZY BUCZACKI
II URZĘDNIK	—	ANDRZEJ GŁOSKOWSKI, JAROSŁAW STRZEMIEŃ
PAN LIPARI	—	BOGDAN BUDZISZEWSKI
PANI LIPARI	—	IRENA MALARCZYK
PANI DANDERO	—	JANINA BERNAS
DWAJ NIELEGALNI		

Reżyseria: JADWIGA MARSO

Scenografia: ANTONI TOSTA

Premiera 29 kwietnia 1960 roku.

Dyrektor: CZESŁAW JAGIELSKI

Kierownik artystyczny: HALINA GRYGLASZEWSKA

Kierownik literacki: KRYSTYNA ZBIJEWSKA

Dr Aleksandra Mianowska

Teatr amerykański

Początek amerykańskiej literatury dramatycznej wiąże się z nazwiskiem *Wiliama Dunlap*, który urodził się w tym samym 1766 roku, w którym trzynaście kolonii amerykańskich ogłosiło swą niezależność.

Nie znaczy to, by przedtem nie było na tych terenach ruchu teatralnego. Owszem był, ale mocno skrępowany (zwłaszcza w Bostonie), bo przecież koloniści angielscy byli potomkami tych samych sekciarzy, którzy w 1642 r. skazali w Londynie na zamknięcie teatry — jako miejsca grzesznej rozpusty. Niemniej pierwszy teatr zbudowano tu już w 1716 roku, a Nowy Orlean, gdzie działały wpływy hiszpańskie i meksykańskie, miał nie tylko teatr, ale i operę.

Sztuki Dunlapa, w liczbie ok. 60, były przeważnie przeróbkami sztuk europejskich, co było możliwe w tych czasach wobec braku ochrony własności literackiej. Tą samą drogą poszli jego następcy, jak *Richard Montgomery Bird* (w Polsce znany — zwłaszcza młodzieży — dzięki Anczycowskiej przeróbce „Ducha puszczy"), i *Dion Boucieault*, Irlandczyk z pochodzenia, niezmiernie ruchliwy autor 120 utworów — przeróbek, czy *William Clyde Fitsch*, lub zwany plantatorem teatru — *David Belasco*, autor, reżyser i właściciel teatru w jednej osobie.

W każdym razie teatr amerykański w okresie romantyzmu mógł się już pochlubić gwiazdami aktorskimi tej miary, co Edwin Forrest, równocześnie reżyser i businessman teatralny, zaś w drugiej połowie XIX wieku wszystkie znakomitości teatru europejskiego z naszą Modrzejewską, Sarą Bernhardt i Duse na czele zademonstrowały swoje talenty na tym kontynencie, co niewątpliwie miało swój wpływ na rozwój życia teatralnego, przyczyniając się jednak również do skomercjalizowania teatru.

Przeciw temu skomercjalizowaniu występuje na początku XX w. ruch teatralny — amatorski i powstałe dzięki ofiarności indywidualnej zrzeszenia o charakterze ideowym oraz małe scenki eksperymentalno-literackie.

Pierwszy taki teatrzyk tworzy w 1915 r. grupa pod nazwą Washington Square Players

rekrutująca się z cyganerii artystyczno-literackiej zamieszkującej Greenwich Village w Nowym Jorku. Po pierwszych sukcesach grupa ta przekształciła się w instytucję pod nazwą New Yrok Theatre Guild. W repertuarze tego teatru przeważały z konieczności europejskie sztuki modernistyczne. Jako reakcja — mająca na celu popieranie rodzimej twórczości, powstaje inna grupa, zwana od małego nadmorskiego letniska literatów i artystów The Provincetown Players. Równocześnie ruch teatralny, za przykładem Chicago, opanowuje miasta i miasteczka. Nie pozostają w tyle uniwersytety, które nie tylko mają swoje amatorskie teatry, ale prowadzą wykłady z teatrologii i kursa kompozycji dramatycznej, zgodnie z typowym dla psychiki amerykańskiej założeniem, że wszystkiego można się nauczyć.

Datę przełomową w dziejach teatru amerykańskiego stanowi rok 1915, kiedy to największy—jak dotąd, mimo ukazania się nowych gwiazd—dramaturg amerykański, *Eugene Gladstone O'Neill*, nawiązał współpracę z grupą Provincetown Players i do 1922 r. stał się dostawcą sztuk dla tego teatru.

Zmarły w 1953 r. Eugene O'Neill, z pochodzenia Irlandczyk, syn znanego aktora, pod wpływem Conradowskiego „Murzyna z załogi Narcyza" zaciągnął się na żaglowiec jako prosty marynarz. A potem podobnie jak Conrad, zaczyna pisać („Pragnienie" i inne jednoaktówki). Zdecydowawszy się na karierę literacką, kończy wspomniane wyżej kursa dramaturgiczne w Uniwersytecie Harwarda.

Zarówno w jednoaktówkach jak i sztukach pełnospektaklowych z tego pierwszego okresu przeważa tematyka morza i przeżyć z nim związanych — po to, by pod naturalistyczną czasem nawet warstwą ukazać tragizm ludzkiej doli. Sławnym w wymiarach Ameryki stał się od 1920 roku, uzyskując za dramat „Poza widnokręgiem" przyznawaną co roku najlepszemu dramaturgowi nagrodę Pulitzera.

Światową sławę O'Neilla zapoczątkowała „Anna Krystyna" (grana i w Polsce przed 1939 r.), a przypieczętował ją „Cesarz Jones" — niezrównane studium strachu ludzkiego (znakomita rola znanego śpiewaka i aktora murzyńskiego, Paul Robesona). Nieprawdopodobną pasję swego pióra ukazał w dramacie pt. „Żądzą pod wiązami", wydając swoich bohaterów w bezwzględną moc Erosa. Wreszcie zawładnąwszy niepodzielnie teatrem amerykańskim, a nawet światowym, zaczął mu stawiać coraz trudniejsze zadania i tak w „Wielkim bogu Brownie" każe aktorom wkładać maski, gdy mówią konwencjonalnym językiem, a zdejmować je, gdy dochodzą do głosu ich osobiste przekonania. W sztuce „Łazarz śmiał się" każe zmartwychwstałemu Łazarzowi przekonywać tłumy o możliwości pokonania strachu przed śmiercią (sztuka została wystawiona pod gołym niebem w Kalifornii z udziałem 300 osób!), wreszcie w 9-aktowym „Dziwnym interludium" ukazuje historię życia kobiety — dając aktorom skomplikowane zadanie prowadzenia podwójnego dialogu — słów i najgłębszych myśli.

Pomijając inne utwory znakomitego pisarza (w 1936 r. otrzymał nagrodę Nobla) niepodobna wprost nie wspomnieć o jego trylogii, pod każdym względem godnej stanąć obok największych arcydzieł antyku, choć akcja odbywa się w latach 1865 — 66. Mam na myśli sztukę pt. „Żałoba przystoi Elektrze", która sama wystarczyłaby, by zapewnić autorowi nieśmiertelność. Niepodobna też nie wspomnieć dramatu „Iceman cemeth" napisanego w 1939, a zagranego w 1946, czy święcącej tryumfy na scenach świata (Sztokholm prapremiera z woli autora — Festiwal w Edynburgu, obecnie w Paryżu z Gaby Merley w roli głównej), wstrząsającej tragedii, obciążonej momentami autobiograficznymi (dlatego nie wolno grać jej w Ameryce) pt. „Podróż po długim dniu kończy się nocą".

Aktywność dramaturgii amerykańskiej wzrosła wybitnie po drugiej wojnie światowej. Złożyło się na to wiele przyczyn; a więc powstanie teatrów w miastach poza Nowym Jorkiem niezależnych od Broadway'u, bardzo często zadowalających się sceną arenową tzw. arena theatres (np. znany teatr w Dalles prowadzony przez świetną reżyserkę, Margo Jones). Przyczyniła się także do tego rozwoju ANTA (Amerykański Narodowy Teatr i Akademia).

Na pierwsze miejsce w tym okresie pośród wielu interesujących nazwisk *(Saroyan, Wilder, Hellmann, Anderson, Jeffers, Sherwood Odets, Shaw, Kellelring)* nie mówiąc o innych wysu-

nął się i dotąd na nim pozostaje *Williams Tennessee*. Tomasz Lanier (Tennessee Williams ur. w 1914 r. w Columbus, Missisippi) pochodzi z rodziny o starych tradycjach kulturalnych, osiadłej w stanie Tennessee — stąd pseudonim. Po ukończeniu uniwersytetu w Iowa, zajmując się różnego rodzaju zajęć, miał okazję poznać dokładnie stany południowe. Po bardzo trudnych początkach (w 1940 r. uzyskał stypendium Teresy Helburn i Johna Gassnera dla obiecujących dramaturgów) zdobył sukces w 1945 r. „Szklaną menażerią", która zdobyła na Broadway'u nagrodę Krytyki.

Rokiem pełnego triumfu stał się 1947, kiedy ukazał się na Broadway'u w reżyserii słynnego Elii Kazan jego „Tramwaj zwany pożądaniem", zdobywając obie nagrody: Pulitzera i Krytyki. Niektórzy krytycy amerykańscy jeszcze wyżej od „Tramwaju" stawiają inną jego sztukę „Lato i dym", która w 1952 r. zdobyła Broadway. Ale to nie wszystko: za „Kotkę na miedzianym dachu" zdobył Tennessee Williams znowu obie nagrody amerykańskie — Pulitzera i Krytyków, a Paryż dla wyreżyserowania tej sztuki zaprosił z Londynu Peter Brooka (znanego nam z reżyserii granego w Polsce „Titusa Andronicusa" z Olivierem). Także jego inne sztuki grane są z wielkim powodzeniem na scenach całego świata: „Orfeusz schodzący", „Słodki ptak młodości", „Tatuowana róża", „Camino real" („Droga"). Jest nadzieja, że przybędzie ich jeszcze sporo — bo autor, choć wzrok jego jest zagrożony pracuje po 8 godzin dziennie.

Utwory Williamsa są typowe dla dramatu amerykańskiego. Siła ich leży nie w subtelnościach intelektualnych, ale w stronie emocjonalnej. Wbrew swej woli nawet widz zostaje wciągnięty w akcję i musi w niej brać udział tak, jakby chodziło o jego najbardziej osobiste sprawy — zwłaszcza, że autor jest doskonałym znawcą ludzkiej psychiki, w szczególności kobiecej. Pociągają go typy kobiet wrażliwych, zwłaszcza o mimozowatej psychice, srogo przez życie poturbowanych.

Drugą wielkością teatru amerykańskiego jest *Arthur Miller*, ale jemu, ze względu na premierę jego sztuki, należy się osobna karta.

Dr Aleksandra Mianowska

Arthur Miller

ARTHUR MILLER Z ŻONĄ — ZNANĄ AKTORKĄ FILMOWĄ, MARYLIN MONROE

Nieznany do niedawna naszej publiczności Arthur Miller — druga obok Williamsa Tennessee wielkość współczesnej dramaturgii amerykańskiej — urodził się w 1916 roku w Nowym Jorku i wychował na przedmieściu Brooklyn. Ukończył szkołę średnią, nie zanied-

bując równocześnie — co jest zupełnie naturalne w stosunkach amerykańskich — kariery sportowej. Następnie przez dwa i pół roku pracował w firmie z częściami samochodowymi (podobnie jak Williams — w fabryce obuwia), poczem zapisał się na uniwersytet w Michigan i tam w osobie profesora Kenneth E. Rowe'a, autora książki „Pisz sztukę", znalazł pełne zrozumienie i życzliwość. Pod jego wpływem zajął się tak gorliwie pisaniem utworów dramatycznych, że przez dwa kolejne lata otrzymał nagrodę uniwersytecką.

W 1937 roku otrzymał nieporównywalnie większy zastrzyk gotówki w postaci nagrody Biura Nowych Sztuk, założonego przez dyrektora Guild Theatre i znanego teatrologa, Teresę Helburn. Kiedy w 1938 roku opuszczał uniwersytet, otrzymał z miejsca pracę w tym właśnie biurze. A potem dość rychło okazało się, że ma talent w zakresie pisania słuchowisk radiowych, co pozwoliło mu zorganizować sobie życie oparte o pewne już finansowe podstawy, na Brooklynie.

Gdy wybuchła wojna 1939 r. Miller nie mógł wziąć udziału w służbie czynnej, bo w okresie kariery sportowej odniósł kontuzję w nogę, ale pracował w Brooklyńskich Dokach i równocześnie pisał patriotyczne jednoaktówki dla radia. W 1942 r. współpracował przy nakręcaniu sławnego filmu o tematyce patriotycznej „Historia G. I. Joe" i spędził wtedy sześć miesięcy przy oddziałach piechoty, biorąc udział w manewrach, celem zebrania materiału potrzebnego przy produkcji filmu.

Ponieważ prowadził w tym okresie dziennik swoich zajęć — opublikował go w 1944 roku w książce pt. „Sytuacja normalna". W 1945 r. ogłosił swoją drugą książkę o tematyce nienawiści rasowej pt. „Ognisko" („Focus"). Równocześnie nie zaniedbywał prób w zakresie dramatu, a jedna z jego sztuk pt. „Człowiek, który zdobył pełne szczęście" („The man who had all the buk"), przyniosła mu w 1944 roku pewne uznanie.

Wreszcie w 1947 roku, po 9-letnich zmaganiach z dramatem, osiągnął pierwszy sukces, kiedy jego sztuka pt. „All my sens" została dobrze przyjęta na Broadway'u, otrzymała nagrodę Koła Krytyków i została zakupiona przez film. Krytyka nie omieszkała dostrzec w niej wpływów od Sardou poprzez Ibsena, a na Lilian Helman skończywszy. Ale głównym atutem stała się jej wymowa społeczna — Stary Joe Keller, który robił interesy na wojnie, a nawet zbrodniczo dostarczył źle wykonane głowice do silników samolotowych, co spowodowało śmierć 21 pilotów, zrozumiał ostatecznie, że nie tylko syn Larry, pilot, który zginął, był jego dzieckiem, ale oni wszyscy byli jego synami. I sam wymierzył sobie sprawiedliwość, której przedtem w procesie sądowym udało mu się uniknąć — strzelił sobie w łeb.

W dwa lata później miał Miller u nóg cały Broadway za „Śmierć komiwojażera", którą wyreżyserował znany Elia Kazan. Otrzymał obie nagrody: Pulitzera i Krytyków — mniejszy entuzjazm wzbudziła sztuka u krytyków angielskich, choć przyznali autorowi dużą siłę wyrazu scenicznego, jaki osiągnął ukazując tragedię małego, nie mogącego dojść do ładu z sobą, człowieka Willy Lomana.

Z przekąsem napisał jeden z krytyków, że „po obu stronach Atlantyku pisze się obecnie „krzesłowe" tragedie, a nie „tronowe", teraz urzędnik, a nie król, jest natchnieniem dla tragików". W tym roku sztuka „Śmierć Komiwojażera". dotarła do Polski. Gra ją w tej chwili jeden z teatrów łódzkich, gra Poznań, wystawił ostatnio Teatr Stary w Krakowie. Film spopularyzował zarówno sztukę pt. „Wszyscy byli mymi synami" jak „Śmierć komiwojażera".

„Czarownice z Salem" (1953) stały się nie tylko sztuką o sekciarskim zacietrzewieniu i prześladowaniach w Nowej Anglii, ale sztuką — według własnych informacji Millera — o nowej rzeczywistości 1950 r. w Ameryce, kiedy to kampania polityczna prowadzona przez prawicę mogła spowodować nową subiektywną rzeczywistość, krępując swobodę myśli ludzkiej i łamiąc co słabsze ludzkie charaktery.

„Czarownice z Salem" podobnie jak „Widok z mostu" stały się sukcesem Paryża, docierając — także poprzez film — na cały świat. W tej chwili świetne przedstawienie „Proces w Salem" można oglądać w warszawskim Teatrze Dramatycznym.

A. M.

Miller o sobie

Zacząłem pisać w okresie, który mój przyjaciel Allan Seager nazywa jedną z największych katastrof narodowych, w okresie depresji gospodarczej lat trzydziestych. Jest rzeczą prawie niesmaczną mówić dzisiaj o depresji, niemniej właśnie wtedy zaczęło się we mnie krystalizować to, co zadecydowało o moim pisarstwie.

Okres ten obfituje w tysiąc interesujących szczegółów — jeden wszakże jest moim zdaniem znamienny. Aż do 1929 r. wierzyłem, że otaczająca mnie rzeczywistość jest solidna. Wierzyłem, jak większość Amerykanów, że ktoś gdzieś wziął troską o to na siebie. Nie bardzo wiedziałem kto — być może jakiś businessman-realista, zrównoważony, praktyczny, uczciwy. W 1929 r. ten człowiek wyskoczył przez okno. Banki zamykały kasy i odmawiały wypłat, a ja w jednym z nich miałem dwanaście dolarów. Na szczęście podjąłem je nieco wcześniej, aby kupić rower wyścigowy. Namówiłem mego przyjaciela, aby poszedł ze mną gapić się na ogonki przed bankami. Ludzie stojący w ogonkach nigdy nie odzyskali swoich pieniędzy. Co do mnie — miałem wrażenie, że mi się udało. Ale w tydzień później, kiedy wstąpiłem do baru na szklankę mleka, rower mój zniknął. Skradziono go. Stąd wyciągnąłem wniosek, że nikt nie potrafi ustrzec się konsekwencji krachu bankowego.

Niewiele czytałem w tym okresie. Znacznie później dopiero zdołałem uporządkować swoje doznania, wrażenia i uczucia. Wówczas prześladowała mnie jedna uporczywa myśl: chmara szarańczy pożerała pieniądze, zanim zdołały one dotrzeć do naszych rąk. Trzeba było tytułu doktora filozofii, aby dostać posadę sprzedawcy u Macy'ego...

Przed kryzysem wierzyłem, że słowo społeczeństwo jest synonimem ludzi bogatych. Potem „społeczeństwem" byli dla mnie ci wszyscy, nader liczni, nieszczęśliwcy, którzy pukali do naszych drzwi w poszukiwaniu jakiejkolwiek pracy i niejednokrotnie mdleli z głodu na progu. Działo się to w Brooklynie, w Nowym Jorku, w jasny dzień.

Zacząłem czytać mając siedemnaście lat. Nie wszystkie gatunki literackie jednakowo mnie interesowały. Nie mogłem już wtedy z dobrą wiarą przyjmować opisu przygód człowieka, w którym brakowało bliższych danych o świecie, otaczającym bohatera — o tym, jak on zarabia na życie, o jego pracy i odpoczynku. To samo niepokoiło mnie w czasie oglądania nielicznych przedstawień teatralnych...

Dlaczego dzieje się tak, a nie inaczej? Dlaczego świat może wpływać na zmianę osobowości człowieka? W jaki sposób człowiek może zmieniać świat? Oto pytania, które mnie natrętnie prześladowały. Na pierwszy rzut oka nie był to problem literacki ani dramatyczny. Było to raczej poszukiwanie jakiejś wiary, umożliwiającej wejście w życie.

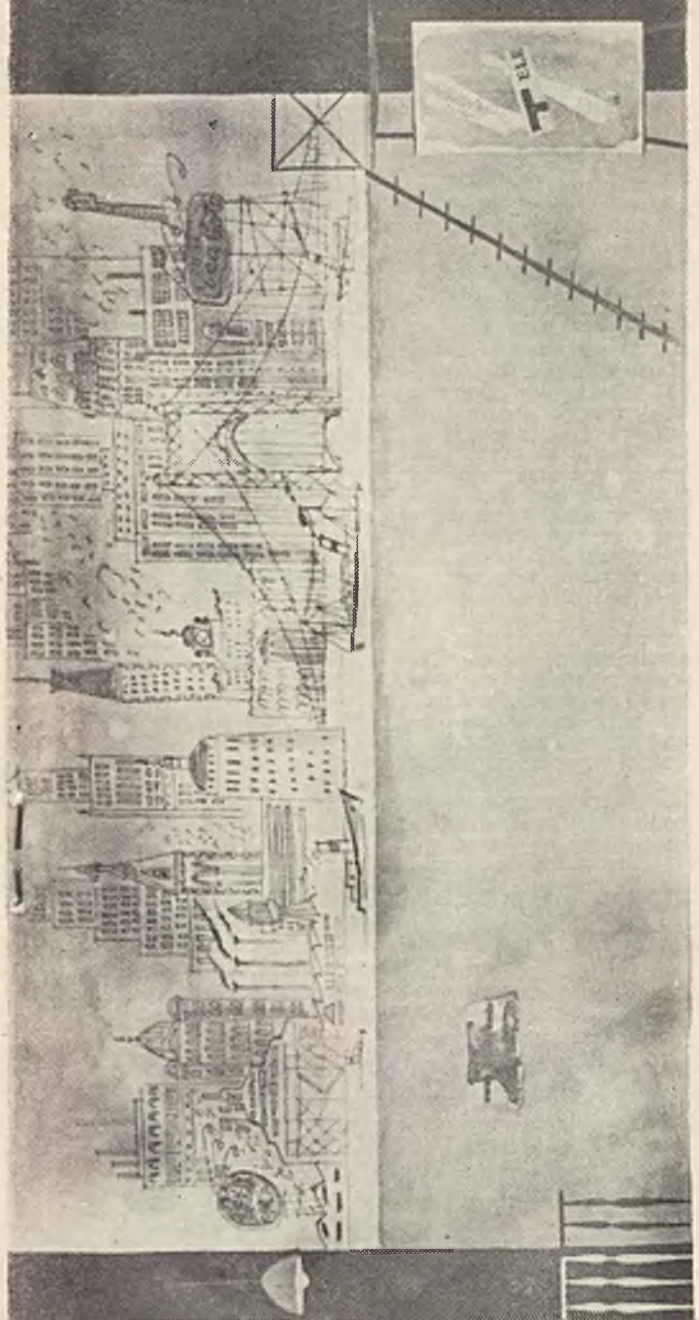
Młody człowiek czuje nieprzepartą potrzebę sprawiedliwości. Właśnie ta potrzeba nieustannie odmładza ludzkie oburzenie. Lecz jakże trudno było czuć się sprawiedliwym, a co dopiero myśleć sprawiedliwie. Niektórzy mówili, że przyczyną katastrofy były niskie płace robotników i że jedynym wyjściem jest socjalizm. Była to piękna myśl, niemniej doprowadzała mego dziadka do wściekłości. Aby ją wcielić w życie, należało wystąpić przeciw dziadkowi, przeciw ojcu, przeciw wszystkim, których kochałem...

Zabrałem się do studiowania nauk ekonomicznych i w ciągu roku studiów odkryłem, że moi profesorowie bronili przesądów równie mało wartych co moje. Mierzyli odciski stóp kolosa, nie mogąc nigdy spojrzeć mu w oczy.

Rok czasu poświęciłem także studiom historycznym i straciłem swoje złudzenia pewnego popołudnia o godzinie pół do drugiej. W czasie wykładu któryś ze studentów zapytał profesora, czy Hitler zajmie Austrię. Przez okrągły kwadrans ów profesor — bez wątpienia człowiek o liberalnych przekonaniach, ale kiepski historyk — dowodził, że Hitler nie może zająć Austrii. Na przeszkodzie stoją mu układy, przymierza, poufne gwarancje, uchwały sięgające czasów przed Kongresem Wiedeńskim. Kiedy wyszliśmy z wykładu, specjalne wydania gazet donosiły o zajęciu Austrii przez Hitlera...

(„Dialog" nr 11, 1958 r.)

PROJEKT KOSTIUMU PROJ. A. TOŚTA



PROJEKT DEKORACJI PROJ. A. TOŚTA

Miller o współczesnej dramaturgii amerykańskiej

Może się mylę, ale wydaje mi się, że wraz ze wzrostem doświadczenia i dojrzałości, dramatopisarze stają się zbyt trwożliwi; trwożliwi w lansowaniu idei etycznych i moralnych, trwożliwi w kompozycji dramaturgicznej i w posługiwaniu się środkami stylistycznymi. O młodszych pisarzach trudno na razie wydać jakiś sąd wiążący, gdyż nie byli prawie dotychczas grani. Ale po rozmowie z niektórymi z nich i po lekturze kilku nadesłanych mi rękopisów — byłem poniekąd speszony wielką wagą, jaką przypisują oni niefrasobliwości. Uważam ich po prostu za starców, którzy nigdy nie byli młodzi. Wzorem młodych urzędników wydają się być szczególnie dumni ze swego rozsądku; potulność nazywają praktycznym myśleniem. Nikt z nich nie ma już iluzji — iluzje uchodzą za bzdurę. Zresztą jakie iluzje. Przede wszystkim ta, że pisarz może ocalić świat. Pod tym względem panuje pogląd, że światu nie można już pomóc.

To tryumf praktycyzmu w sztuce. Rozwiązanie praktyczne jakiegoś zadania polega na tym, aby powtarzać wszystko, co kiedyś już zrobiono i wymyślono. A przecież kwintesencją naszej sztuki jest oryginalność i niepowtarzalność.

Cały ten powtarzający kierunek sztuki od dawna opanował Hollywood — praktyczność objęła tam komendę. Ta sama stępiająca maszyneria wkradła się już do teatru. Gdzież się podziali nasi buntownicy, których zamierzeniem było rzucić światu w twarz cały swój osobisty pogląd na życie? Czy może wszyscy ludzie są dziś szczęśliwi i zadowoleni? Czy można wierzyć, że problem życia został raz na zawsze rozwiązany? Z drugiej strony: gdzie są sztuki wstrząsające, pobudzające do działania, w których znajdują swe odbicie problemy, z jakimi każdy człowiek szamoce się dzień po dniu, na ulicy, w mieszkaniu i w metro?

(Fragment artykułu „Nasi dramatopisarze stali się potulni", drukowanego w zachodnio-niemieckim Tagesspiegel nr 3491.)

* * *

Każdej mojej sztuce towarzyszyła intencja odsłonięcia jakiejś prawdy, znanej już, lecz jeszcze nieprzyjętej. Publiczność teatralną pojmuję jako wspólnotę, której każdy członek ma swój zamknięty krąg lęków, nadziei i spraw osobistych, dzielący go od reszty ludzkości. Pod tym względem funkcją sztuki jest pomóc człowiekowi w poznaniu samego siebie — po to, by mógł się z kolei zbliżyć do innych ludzi, niosąc im wieść o ogólnoludzkiej solidarności. I choćby tylko z tej racji traktuję teatr z największą powagą. Teatr czyni człowieka bardziej ludzkim, to znaczy mniej samotnym.

Nie wierzę, by dzieło sztuki mogło służyć przekonaniom politycznym nawet samego autora. Jego znaczenie słabnie, kiedy opowiada się za tą lub inną doktryną, a to z tej prostej przyczyny, że nie ma takiej doktryny politycznej — podobnie jak nie ma takiej teorii tragedii — która obejmowałaby całą złożoną rzeczywistość. Nie ulega wątpliwości, że przekonania polityczne autora są czynnikiem oddziaływającym w sposób istotny na koncepcję dzieła. Jeżeli jednak artysta pragnie stworzyć dzieło sztuki, to musi podporządkować się nie tyle swoim poglądom czy nadziejom, ile obiektywnej obserwacji świata. Sam przyznaję pierwszeństwo sztukom o zacięciu psychologicznym i społecznym, wierzę jednak w niezawisłość sztuki, a wiarę tę dyktuje mi doświadczenie.

(Z przedmowy do francuskiego zbiorowego wydania dzieł)

* * *

Nie nie rozumiem i nic mnie nie łączy z powstającym teraz w Stanach Zjednoczonych dramatem. Niektóre z nowych sztuk chciałyby być sztukami protestu, nie potrafią jednak być szczere i przekonywające. Nie ma u nas satyry. W proteście tym czuję jakby powiew dekadencki. Nie jest to przecież protest w imię przyszłości. Powstaje za to dramat anty-dramatyczny. Sztuki te są potwornie sentymentalne. A przy tym usiłują za wszelką cenę wyminąć najważniejsze rzeczy. Bohater tych sztuk zdaje się mówić: „Zwróć na to uwagę. Odbija się w tym obraz świata, w którym nie widać, aby działanie przynosiło jakikolwiek efekt". Szkopuł jednak w tym, że to właśnie oni nie potrafią nic zorganizować, nie potrafią być kimś, że to oni, bohaterowie tych sztuk — są przyczyną tego stanu rzeczy.

Pisałem kiedyś o tym, jak ptaki wracają do swoich rodzinnych gniazd. Człowiek powinien, tak jak ptaki, którym instynkt wskazuje drogę powrotną, czerpać siły do życia z tego, co jest w nim samym. W naszym współczesnym dramacie dzieje się tak, jakby ptaki utraciły swój pradawny instynkt i krążyły bezradnie — społeczeństwo nie potrafi oddziaływać na człowieka, on zaś sam nie wie, gdzie szukać oparcia. To są powody, dla których sądzę, że większość naszych

utworów dramatycznych jest specyficznym rodzajem obrony człowieka; nikt w nich nie wie, gdzie szukać sprawiedliwości...

Na scenie nie widzimy świata, w którym żyjemy, ani sił, które nim kierują. Teatr nasz pokazuje nam ludzi, którzy nie tyle stracili złudzenia, ile są całkowicie samotni. Dramat stał się zbyt prywatny. Doczekaliśmy się czasów, kiedy wszystko potrafi być „wymowne". Zaczęło się od wybuchu wojny koreańskiej, od zapoczątkowanego przez nią wielkiego „boomu". Znajdowaliśmy się przecież w przededniu recesji. Nie bardzo było wiadomo, czy wrócić do dawnego New Dealu i tą drogą szukać rozwiązań, czy też szukać jakichś innych środków zaradczych.

Wtedy to zaczął sprawować swe rządy konformizm, wkradł się niepokój, niechęć do wszelkiego spontanicznego działania. Zatriumfowała organizacja — życie zostało z góry podporządkowane schematom. W dziedzinie sztuki podejrzliwość budziło wszystko, co wyrażało w jakikolwiek sposób ideały postępu, z wyjątkiem postępu materialnego. Staliśmy się uczestnikami ogólnej gonitwy, w czasie której biegaliśmy po prostu w kółko.

Dziś dla różnych powodów wiele się zmieniło. Jednym z decydujących czynników stało się znudzenie. Amerykanie są bardzo emocjonalni, co bywa cechą zbawienną, ale i nieszczęściem. Znudził im się nawet najbardziej kiedyś szokujący rewolucyjny sex w filmach. Przed drugą wojną światową miliony ludzi żyło w przekonaniu, że nie potrafią nigdy osiągnąć pewnego wymarzonego standartu życiowego, liczyli jednak przede wszystkim na siebie. Dziś żyje się na kredyt; stało się to czymś normalnym. Hedonizm przytępił nasze poczucie odpowiedzialności społecznej. Przestaliśmy w ogóle myśleć o przyszłości. Ameryka była zawsze krajem na dorobku.

Dziś zrealizowaliśmy już nasze dawne ideały — i zaczynamy mieć wątpliwości, czy aby dobrobyt jest rzeczywiście owym celem ostatecznym, do którego zmierza człowiek. Na krótko upoiliśmy się sukcesami, wierząc, że w dziedzinie życia materialnego będziemy mieli zawsze ostatnie słowo. Potem spadła na nas nagle wiadomość o sputnikach — i wątpliwości nasze podwoiły się. Staliśmy się podejrzliwi w stosunku do naszego dorobku w dziedzinie sztuki i w dziedzinie życia materialnego.

(Fragment wywiadu w piśmie „Encounter", lipiec 1969 r.)

Ameryka przed 80 laty

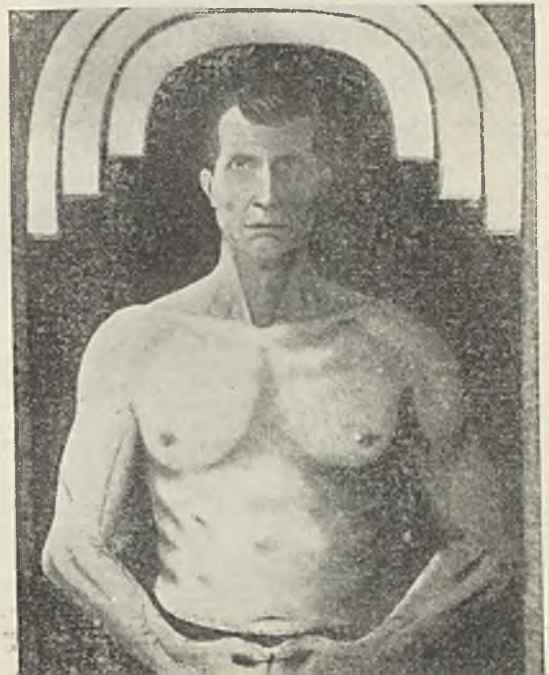
... Schodzimy teraz trochę na dół ku ulicom portowym. Ruch tu mniejszy, nieporządek jeszcze większy, błoto częstokroć nie pozwala przejść przez ulicę. Między ludnością spotykamy coraz więcej Murzynów. Są to furmani, wyrobnicy, tragarze towarów itp. Ubrani są po największej części tylko w spodnie i flanelowe koszule. Wełniste głowy ich (nie znające grzebienia ani nożyczek) wyglądają jak kłęby czarnej wełny. Niektórzy z nich pracują, inni stoją przed domami z rękoma w kieszeniach, nic nie robiąc, paląc krótkie fajki, poruszając szczękami wypchanymi tytuniem i gapiąc się na przechodzących...

Obok Murzynów w tych dzielnicach miasta tulą się także w mizernych brudnych nad wszelki wyraz i ciasnych domach, biedni emigranci, którzy zwabieni wieścią o łatwym zarobku w Ameryce, przyjechali tu, mając zaledwie czym opłacić przewóz za Ocean. Zarobek w Ameryce istotnie nader jest łatwy, ale w głębi kraju, na dalekim zachodzie; w samym zaś New-Yorku panuje przeludnienie i dlatego najbiedniejsi właśnie z emigrantów, którzy nie mają czym opłacić dalszej, bardzo kosztownej kolejami podróży, mrą z głodu, chłodu i wszelkiej nędzy.

Dzielnice te przypomniały mi zaułki londyńskie, z tą tylko różnicą, że tu stokroć jeszcze brudniej, a ludność stanowiąca szumowiny proletariatu wszelkich narodów, gorzej jeszcze wygląda od londyńskiej. Wszelkie choroby epidemiczne i nieepidemiczne dziesiątkują ciągle tych nieszczęśliwych, którzy — gdyby dostali się do Stanów zachodnich mało zaludnionych, albo miejscami wcale nie zaludnionych, wytworzyliby ludność roboczą, również dla państwa, jak i dla cywilizacji pożyteczną.

HENRYK SIENKIEWICZ
(Listy z podróży po Ameryce)

WSPÓŁCZESNA SZTUKA USA



ARCHITEKTURA
Levar House w Nowym Jorku
RZEŹBA
Elie Nadelman: Człowiek w wolnej przestrzeni
MALARSTWO
John Kane: Autoportret

Na naszych scenach:

„MABKET"

W. Szekspira

„Do tej pory jestem pod wrażeniem tej sztuki. Uważam ją za jeden z najmocniejszych punktów w repertuarze naszego teatru — i to nie tylko bieżącego sezonu, ale w skali kilkuletniej."

„Po „Huraganie" i „Ucieczce" to przedstawienie najbardziej mi się podobało. Nie jestem znawcą teatralnym, ale chodzę na wszystkie sztuki i ta rzecz przemówiła do mnie. I wzruszyła mnie. Okazuje się, że Szekspir może jeszcze wzruszać."

(Głosy w dyskusji o „Makbecie", zorganizowanej przez Klub teatralny).

Na zdjęciu: Makbet — Krzysztof Wieczorek, Goniec — Barbara Nawratowicz.

„URFAUST"

J. W. Goethego

„W przedstawieniu uwypuklono przejrzyście i dobitnie wątki akcji, a idąc za widowiskowością „Urfausta" położono nacisk na optykę przedstawienia, modernizując ją zarazem śmiało. Reżyser dał kompozycję trzyczęściową, różną nastrojem, środkami aktorskimi i plastyką. Część pierwszą nasycił niejako demonizmem, ale już środkową rozegrał na lekkiej nucie, niemalże komediowej, by znów w ostatniej wydobyć ton posępny. Jest to więc układ kontrastowy i dynamiczny."

(Tadeusz Kudliński — recenzja pt. „Obława na Fausta" w krakowskim „Dzienniku Polskim")

Na zdjęciu: Faust — Maciej Nowakowski, Małgorzata — Lidia Holik.

Zadania o teatrze

Kieleckie Liceum dla Pracujących podjęło bardzo interesującą inicjatywę — omawiania przez uczniów przedstawień teatralnych. Oto kilka fragmentów z zadania w klasie IX a na temat spektaklu Teatru im. Żeromskiego „Wesele Figara".

„Jest to sztuka mająca blisko 200 lat, ale zawsze jednak młoda i zawsze aktualna i przemawiająca do publiczności bardzo wymownie."

„Aktorzy sceny im. Stefana Żeromskiego grą swoją dali nam miłą ucztę duchową."

„Kostiumy — z pewnością bardzo niewygodne."

„Głęboki sens tego utworu jest zawarty w dialogu Figaro, kiedy z szyderstwem wypowiada słowa: „Szlachectwo, urzędy, stanowisko, majątek to wszystko co czyni cię tak pysznym. Cożeś uczynił dla pozyskania tylu przywilejów? Zadałeś sobie ten trud, aby się urodzić — nic więcej."

„Przy pierwszym zetknięciu Figaro swoją brawurą, bystrością, wesołością zdobywa sympatię tak wielką, że nawet niektóre nieudane intryżki i błędy widz z przyjemnością wybacza mu i razem z nim żałuje, że stało się nie tak, jak chciałby Figaro."

„Scenograf zmusił widza do pilnego śledzenia ruchów aktorów, bo niejednokrotnie ten sam fragment dekoracji znaczył co innego — w zależności od sytuacji i ruchów aktorów."

Pierwsza próba „Widoku z mostu"

W przygotowaniu:

Konstanty Krumłowski

„Królowa przedmieścia"

Adaptacja: J. Stwora, L. Herdegen

* * *

R. de Flers i A. Caillavet

„Awantura"

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

KIELCE	RADOM
SUFLER	
Romualda Kamińska	Eliza Krupska
BRYGADIER SCENY	
Bolesław Pobocha	Mieczysław Wulczyński
REKWIZYTOR	
Jan Kubicki	Stefan Sokołowski
ŚWIATŁO	
Stefan Dudzic	Mieczysław Stypiński Janusz Stolarski

KOSTIUMY WYKONANO POD KIERUNKIEM
Bronisławy Borowikowej
Kazimierza Szymańskiego

PRACE STOLARSKIE WYKONANO POD KIERUNKIEM
Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka
Prace modelarskie — Edward Morek
Prace tapicerskie — Jan Staniec
Kierownik techniczny — Jan Golka

973 RSW „Prasa", Kielce, 2.000. 10x19 G-3 388

Cena 2 zł

... jak się z ości
najcieńszych kleci
jaszczury
w muzeach puchnące
tak
z tego mostu
geolog stuleci
potrafi
wysnuć
dni naszych koncept...

Z wiersza
WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO
„MOST BRUKLIŃSKI"