

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE—RADOM

ARTHUR MILLER

„C E N A”

(THE PRICE)

Przekład: KAZIMIERZ PIOTROWSKI

O S O B Y:

WIKTOR FRANZ	--	Zbigniew Plato
ESTERA FRANZ	—	Irena Malarczyk
GREGORY SOLOMON	--	Bolesław Orski
WALTER FRANZ	—	Bogdan Śmigielski

SCENOGRAFIA:
Wanda Fik-Pałkowa

REŻYSERIA:
Jerzy Wasiuczyński

Premiera — 18 grudnia 1970 r.

POSTAWY ARTURA MILLERA

Z żyjących współcześnie dramaturgów mało który wierzy tak mocno w zdolność objawiania widzowi świadomości społecznej, jak Artur Miller. Zarówno jego twórczość teatralna jak eseistyka, czy poszczególne wypowiedzi i komentarze na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia stale wskazują na związki człowieka ze współczesnym światem, określają sens świadomości indywidualnej człowieka w oparciu o jego byt społeczny. Przemawia przy tym Miller, na co wskazują zresztą kaznodziejskie tony w jego dziełach, zawsze do nas, a nigdy tylko do siebie. Píše nie po to, by sobie przedstawić swoją własną jednostkowość, lecz aby pokazać nam stworzony przez siebie model człowieka — hybrydalne zjawisko wewnętrżno-zewnętrzne.

Miller nie prowadzi swoich postaci w totalną izolację i samotność; każe im sprawdzać swoje pragnienia i aspiracje w oparciu o kontekst innych pragnień i aspiracji, szukać prawdy, która nie kłóciłaby się z prawdą innych. Nie obdarza swoich bohaterów racjami, jakich odmówiłby ich przeciwnikom.

W przeciwieństwie do egocentrycznej na ogół współczesnej dramaturgii amerykańskiej, chce odnieść swój dramat do losu, nie zaś do jednostkowego schorzenia człowieka, przy czym los oznacza dla niego siły społeczne, ekonomiczne i społeczne.

Millera nie interesuje patologia, ale zjawiska typowe. Chce pokazać, co znaczy żyć w naszych czasach, udramatyzować świadomość człowieka myślącego, a nie chorego. W tragedii stara się znaleźć źródło możliwości doskonalenia się człowieka.

Porządek społeczny przyjął Miller na sposób „antyczny”, jako coś obowiązującego, ale też nie uświęconego; jednostka obarczona została odpowiedzialnością za swoje aspiracje, za ustalenie własnego kryterium moralnego. Tej zasady trzyma się Miller nieubłaganie. Autorzy tzw. „prywatnej tragedii” (w Ameryce wymienić tu należy część twórczości O’Neilla i ca-

łą twórczość Williama) zmieniają konieczność poddania się prawom w pełne współczucia rozgrzeszenia swoich postaci, natomiast Miller nigdy nie przebacza. Rzuca kamieniem w swą ofiarę i czyni tak — dla jej dobra. Jego prywatne sympatie nie przesłaniają głównego uderzenia; nie chce on rzucać gestów współczucia zamiast prawdziwego współczucia, jakim jest piętnowanie zła. Wyłamuje się w ten sposób spod brzemienia nie-ibsenowskiej tradycji dramatu mieszczańskiego, która reduko- wała bohatera wyłącznie do ofiary ustalonego porządku społecznego. Wzorem Ibsena upatruje głównego wroga człowieka w niedoskonałej strukturze społecznej swych czasów, upostaciowanej w błędnym, pełnym winy, fałszywym społeczeństwie, ale też sięga po romantyczny gest manifestowania energii i aspiracji indywidualnych. Wina kolektywna znajduje w ten sposób swój odpowiednik w indywidualnej winie bohatera — Miller wznawia tradycję ibsenowskiej tragedii postaw moralnych wobec społeczeństwa.

Wielkie znaczenie dla obrania takiego kierunku twórczości miał dla Millera niewątpliwie ważny i katastrofalny dla Ameryki okres, jakim były kryzysowe lata trzydzieste. Depresja ekonomiczna będąca wynikiem załamania się rynku finansowego przyniosła Ameryce ciężkie lata chaosu gospodarczego, bezrobocia i dezorientacji politycznej. Była też przyczyną potężnych wstrząsów u ludzi, którzy z dnia na dzień, jak postać Ojca w *Cenie*, pozbawieni zostali środków do życia. Katastrofa ta nie ominęła rodziny Millera, zaś sam dramaturg, wówczas jeszcze młodzieniec, zmuszony został na dłuższy czas do porzucenia studiów i pracy — fizycznej w magazynie z częściami samochodowymi. Tę część swojej autobiografii udramatyzował Miller w swojej jednoaktówce, pt. *Wspomnienie dwóch poniedziałków* (A memory of two Mondays). Motyw ten, chociaż w mniejszym zakresie, obecny jest zawsze w faktograficznej i przyczynowo-skutkowej warstwie jego sztuk.

W najbardziej znanym dramacie Millera, *Śmierć Komiwojajera* (Death of a Salesman, 1949), jedną z istotnych przyczyn klęski polityki życiowej Willy Lomana stał się lęk przed bankructwem potęgowany błędnym amerykańskim mitem bogacenia się. Willy Loman, zamiast zająć postawę opozycyjną, stał

się nie buntownikiem, ale konformistą. Okazał się taki jak społeczeństwo, w którym żył: łatwy i sprzedajny. Jego aspiracje stały się formą jego klęski.

Dramat ibsenowskich postaw moralnych przeniesionych na grunt amerykańskich wierzeń w potęgę sukcesu, w etykę interesu, stał się kanwą jednej z pierwszych sztuk Millera, *Wszyscy moi synowie*, (All my sons, 1947), gdzie zbrodnia Joe Kelleświadość człowiekacz a ra, sprzedającego uszkodzony sprzęt lotnictwa amerykańskiego podczas drugiej wojny światowej skonstrastowana została z obywatelską i pełną odpowiedzialnością wobec rodaków postawą jego syna.

Stylizowane na osiemnastowieczny dramat o prześladowaniu religijnym *Czarownice z Salem* (The Crucible, 1953) stawały na scenie bohatera, Johna Proctora, który własnym cierpieniem i śmiercią przeciwstawił się ograniczeniu wolności jednostki przez grupę. Społeczeństwo w *Czarowicach z Salem* okazało się aktywnie złe; było nie tylko fałszywym społeczeństwem, ale również reprezentowało fałszywe pojęcie o społeczeństwie.

W *Widoku z mostu* (A View from the bridge, 1955) dramacie o brooklińskich dokerach utrzymanym w tonie tragedii antycznej, bohater-proletariusz znalazł się w społeczeństwie, które nie miało mu nic do zaoferowania. Jedyłą energią, na jaką mógł się w takim kontekście zdobyć, stało się totalne wyzwolenie destrukcyjnych pragnień (cudzołóstwo, homoseksualizm). Zadenuncjowanie przez niego członków rodziny jego żony, imigrantów włoskich, z pobudek czysto osobistych, mimo całkowitej nieświadomości bohatera co do społecznego znaczenia tego czynu, obarcza winą właśnie społeczeństwo.

Po dziewięciu latach dzielących *Widok z mostu* od *Po upadku* (nie licząc scenariusza filmowego, *Nieprzystosowani*, The Misfits, 1957), po przerwie, którą niecierpliwi krytycy i widzowie amerykańskiego pisarza komentowali jako rezygnację z dalszej twórczości, Artur Miller wystąpił z nową propozycją dramatyczną, zatytułowaną *Po upadku* (After the fall, 1964). Już w *Śmierci Komwojżera* posługiwał się zrećnie techniką ekspresjonistyczną dla wyrażenia dramatu

rozgrywającego się w umyśle bohatera. Rozbijał przy tym myśli bohatera na fragmentaryczne, retrospektywne wspomnienia, ukazywane w formie zwizualizowanych scenek z przeszłości. *Po upadku* stało się również „dramatem umysłu”, powieściowym monologiem wewnętrznym bohatera, tym razem już nie szarego człowieka poddanego fałszywym mitom i sloganom państwowym, ale inteligenta, który na podstawie wnikliwej analizy kluczowych elementów swej przeszłości, w monologu z samym sobą, stara się dojść do źródeł swej obojętności i bezideowości. Rozbite na człony reminiscencyjne myśli Quentina krążą z właściwą Millerowi pasją wokół tematu najgoręcej go obchodzącego — lojalności wobec siebie i innych, w najbardziej odpowiadającej mu formie samosądu.

W *Po upadku*, jak również w późniejszej sztuce *Incydent w Vichy* (Incident at Vichy, 1965) mówi nam Miller, że okrucieństwo i podłość nie są udziałem bardziej jednych, niż drugich, ale w jakimś zakresie każdego człowieka i każdego społeczeństwa. Zarówno analiza osobistego życia Quentina w *Po upadku*, jak też debata nad pozornym idealizmem Le Duca (który ratuje się za cenę cudzego życia, aby umknąć z rąk hitlerowskich oprawców) w *Incydencie w Vichy* prowadzą do połączenia się w jedno dawnej formuły dialektyki Millera — niewinna ofiara a prześladowca. Człowiek jest zarówno ofiarą jak prześladowcą, i źródeł okrucieństwa powinien szukać we własnym życiu. Znamienne jest w obu wymienionych sztukach łączenie przez Millera utragizowanych wad osobistych, takich jak np. niewierność małżeńska z wadami społecznymi, jak zdrada towarzysza, a wreszcie z kataklizmami światowymi, jak hitleryzm. Ukazany w *Po upadku* zaledwie symbolicznie, zaś w *Incydencie w Vichy* w dużym przybliżeniu, problem zbrodni nazistowskich, miał na celu unaocznienie miary niedoskonałości i okrucieństwa, którą człowiek powinien rozpoznać jako swoją własną niedoskonałość.

Teatr lat trzydziestych, którego Artur Miller stał się apologetą i kontynuatorem wierzył jeszcze w niewinność człowieka, tzn. w doskonalenie się przez pokonywanie symptomów choroby społecznej. Pouczał, że na przykład sukces materialny to siła niosąca korupcję, to egotyzm powodujący

kompleks winy i chęć winienia innych dla utrzymania pozorów własnej niewinności. Ponieważ swojej niewinności broni się zawsze kosztem innych (czego dowodzi najdobitniej spowiedź Quentina w *Po upadku*) Artur Miller zaproponował inne wyjście. Nie oskarżenie, ale samooskarżenie. Niewinność jest niezaangażowaniem, zaś wina, jako zaprzeczenie niewinności to nieodłączna część humanizmu człowieka. Aby żyć naprawdę, należy mieć poczucie winy jako łącznika między nami a innymi. Ponieważ niewinni nie istnieją, ponieważ wszyscy żyjemy „po upadku”, jedyna prawdziwa zbrodnia to przestać próbować (kochać, marzyć, zaczynać od nowa). Prawdę tę zdaje się potwierdzać Gregory Solomon w ostatniej jak dotąd sztuce Millera, *Cena* (*The Price*, 1968). W odróżnieniu od dwóch odmiennych postaw braci Franz, pasywnej i aktywnej, ale równie naznaczonych jednym paraliżującym impulsem z przeszłości stary handlarz antykami to człowiek konieczności. Twardy, elastyczny, po każdej klęsce rozpoczynający życie „ex nihili”. Ten obserwator konfliktu rozgrywającego się między Wiktorem i Walterem, jednoosobowy współczesny chór, rezoner i najbardziej przenikliwa osoba w sztuce („Salomon współczesności”) to odpowiedź na nieczyste postawy życiowe dwóch antagonistów. Wiktor się poświęcił, Walter nie poświęcił się dla rodziny (społeczeństwa), ale pojęcia te Miller odwraca: bo przecież właśnie Walter poświęcił się pracy, która okazała się pożyteczna, zaś Walter poświęcił swoje zdolności dla udokumentowania dyskusyjnej szlachetności. Ale każdy z nich zapłacił swoją cenę, Wiktor za prawdę, życia, Walter — za sukces. Ceną Solomona stało się rozbicie jego egzystencji, chociaż poparte intelektualnym jej ogarnięciem. Dwaj bracia, którzy przez prawie trzydzieści lat nie dokonali rozrachunku z własnym sumieniem przechodzą na naszych oczach przez proces oczyszczania się, który stanowi konieczny dla sztuki Millera mechanizm regulujący stosunek człowieka do siebie, a więc i do świata. Rozpoznać siebie, albo przynajmniej granice własnej niewiedzy, oto zadanie millerowskiego bohatera.

Ujęta w formę retrospekcji z lat trzydziestych *Cena* wskazuje na konieczność samowiedzy w kształtowaniu ludzkie-

go losu, a więc i na możliwość kształtowania losu w ogóle. Miller zna odpowiedzi na pytania, które stawia. Buduje swój własny porządek dramatyczny świata, zamiast, jak to się dzisiaj robi, podważać jego racje.

- Nie zarzucajmy mu więc, że sięga do starych porachunków, że nowy świat go nie interesuje. Przecież w nowym świecie zawsze rozgrywają się stare porachunki.

Cena 2 zł