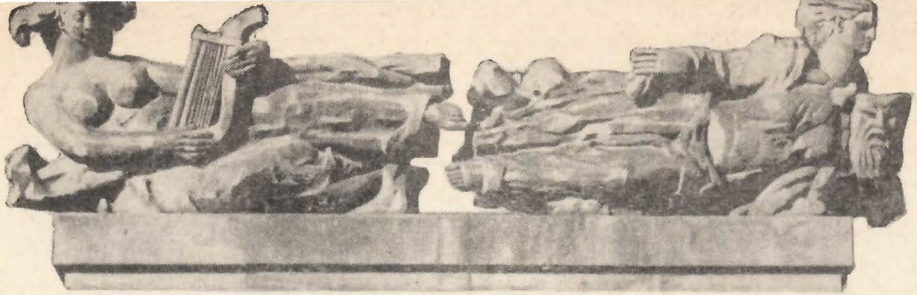

TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE

ARTHUR MILLER

WSZYSCY MOI SYNOWIE

ARTHUR MILLER

WSZYSCY MOI SYNOWIE

(All My Sons)

Przekład: Kazimierz Piotrowski

Reżyseria:
STEFAN WINTER

Scenografia:
IRENA PERKOWSKA

Asystent reżysera:
WINCENTY ZAWIRSKI

PREMIERA 13 LISTOPADA 1971 R.

Dyrektor Teatru
STANISŁAW BIELIŃSKI

OSOBY

Joe Keller	–	Stefan Winter
	–	Bolesław Werowski
Kate Keller	–	Zofia Gorczyńska
Chris Keller	–	Rajmund Wolff
Annie Deaver	–	Maria Góral
George Deaver	–	Tadeusz Czarnowski
Dr Jim Bayliss	–	Wincenty Zawirski
Susie Bayliss	–	Anna Kujałowicz
Frank Lubey	–	Henryk Gońda
Liddie Lubey	–	Zofia Grabska

ARTHUR MILLER

Kronika życia i twórczości

Spotkanie w kolei podziemnej

Arthur Miller w roku 1970 ukończył 55 lat.

Urodził się 17 listopada 1915 roku w Harlemie, murzyńskiej dzielnicy Nowego Jorku. Ojciec był fabrykantem, matka, córka także fabrykanta, uczyła w szkole w Harlemie, do której uczęszczał Arthur. Powodziło im się bardzo dobrze. Gorzej powodziło się samemu Arthurowi w szkole. Wyróżniał się kiepskimi postępami w nauce. Zbierał dwóje, największą ich kolekcję zdobył z algebry. Gdy stał się sławnym pisarzem, żaden z jego nauczycieli nie mógł go sobie przypomnieć. Interesował się tylko sportem. Sam przyznaje, że do siedemnastego roku życia zaledwie liznął coś niecoś z Dickensa, na resztę zaś jego lektury składły się książki nijakie, czytywane przez chłopców nie zdradzających zainteresowań literaturą.

Wielki Kryzys, jaki zaczął się 24 października 1929 roku krachem na giełdzie nowojorskiej, w „czarny czwartek", największa żywiołowa katastrofa w dziejach kapitalistycznej Ameryki, która ściągnęła na dno ten bogaty kraj i wkrótce ogarnęła cały świat — jest widmem, które do dziś straszy Amerykanów, pojawia się nieustannie na kartach amerykańskiej literatury, widmem, które też zaciążyło na całej twórczości Millera. Echo tej strasznej klęski odzywa się, między innymi, w ostatniej sztuce tego autora, „Cenie". Jak słychać, w sztuce, którą Miller w tej chwili pisze, a której premiera ma się odbyć w Stanach z początkiem 1972 roku, autor jeszcze raz wraca do Wielkiego Kryzysu.

W roku 1929 w ciągu jednego dnia Millerowie stracili wszystko.

Arthur, po ukończeniu szkoły średniej, pracuje jako robotnik w składzie części samochodowych. Wpada mu wówczas w ręce książka, którą bierze za romans kryminalny. Są to „Bracia Karamazow". Czyta ją w kolei podziemnej w drodze do pracy i do domu. Powieść Dostojewskiego robi na nim takie wrażenie, że postanawia zostać pisarzem, choć jest nieukiem i o literaturze nie ma zielonego pojęcia. Więc trzeba będzie się kształcić.

Ćwiczenia dramatyczne w radio

Przez dwa i pół roku Arthur oszczędza każdego centa, by zebrać fundusz na pierwszy rok studiów. Wreszcie dostaje się na University of Michigan w Ann Arbor. Studiuje dziennikarstwo. Utrzymuje się z nader skromnej pensji nocnego redaktora miejscowej gazety. Pisze sztuki. Zbiera za nie trzy nagrody, w tym bardzo zaszczytną nagrodę amerykańskiego Stowarzyszenia Teatralnego (Theatre Guild National Award) — w zawrotnej dla niego wysokości 1250 dolarów. Jest rok 1938. 23-letni Miller zdobywa — jak się to u nas dawniej mawiało — ostrogi literackie jako pisarz dramatyczny. W tym samym roku kończy studia i wraca do Nowego Jorku. Kryzys dawno minął. Inaczej jednak niż u nas, naj-

bardziej pomyślny debiut literacki nie zapewnia w Stanach egzystencji. Najwięksi amerykańscy pisarze, jeśli nawet pierwsze ich dzieła przyniosły im sławę, musieli przez wiele lat (i tak jest do dziś) imać się różnych zajęć, by wyżyć i dalej pisać.

W roku 1935 prezydent Roosevelt powołał do życia fundusze popierania twórczości artystycznej. „Federal Theatre Project" miał na celu pomoc bezrobotnym ludziom teatru. Fundusz ten przetrwał do roku 1939, kiedy to ostatecznie Kongres uciął mu głowę. Po powrocie do Nowego Jorku, Miller korzystając z zasiłku tego funduszu napisał komedię, nie doczekał się jednak jej wystawienia, gdyż gilotyna Kongresu okazała się szybsza. Obiecujący autor znalazł się na bruku. Wkrótce dostał pracę w brooklińskiej stoczni marynarki wojennej, potem pracował jako robotnik w fabryce skrzyń. W roku 1940 żeni się z koleżanką ze studiów, Mary Grace Slattery. Owocem tego małżeństwa jest dwoje dzieci. Z tego okresu pochodzą sztuki radiowe Millera. Późniejszy autor „Śmierci komiwojażera" nie cierpiał radia. Dał temu potem niedwuznaczny wyraz w wywiadzie dla „The New York Times", w roku 1947. W latach 40 amerykańskie radio było sztuką równie jałową, jak dziś jest nią telewizja w ojczyźnie Millera. Ale Miller radził sobie z radiem lepiej niż wielu innych pisarzy. Była to dla niego szkoła dramaturgicznego rzemiosła. Doszedł do takiej wprawy, że półgodzinne słuchowisko pisał w ciągu jednego dnia. Z wielu rzeczy, jakie napisał dla radia, niektóre zostały opublikowane. Dowodzą one, że niezupełnie słusznie posądzano twórcę współczesnej amerykańskiej tragedii o zupełny brak poczucia humoru. (Później „Cena" dowiodła niezbicie komediowych talentów Millera).

Jedna droga

W radiowym wyrobnictwie Millera krystalizowało się oblicze pisarza dramatycznego. Przede wszystkim zarysowała się w radiowych utworach Millera podstawowa teza całej jego twórczości. Można by ją tak sformułować: najpłodniejszym tematem współczesnego dramatu jest konflikt jednostki ze społeczeństwem, ściślej mówiąc, tragiczne w skutkach wysiłki człowieka szukającego wspólnego języka z otaczającą go zbiorowością. Miller niejednokrotnie zabierał głos w tej sprawie. Tak na przykład w szkicu pt. „O sztukach społecznych", zamieszczonym jako wstęp do wydania „Widoku z mostu" (1955), pisał:

„Dramat społeczny, tak, jak ja go widzę, jest głównym traktem, dramat zaś antyspołeczny — ścieżką obok drogi. Nie mogę już z śmiertelną powagą odnosić się do psychologicznego dramatu, zamkniętego w kręgu indywidualnej psychologii, bez względu na głębię zawartej w nim introspekcji i ładunek bystrej obserwacji. Czas idzie naprzód. Trzeba stworzyć świat i cywilizację, które zmierzać będą do jednego celu, jaki z godnością przyjąć może humanistyczny, demokratyczny umysł człowieka. Będzie to świat, w którym człowiek potrafi żyć jako istota w sposób naturalny polityczna, tak samo naturalnie prywatna, jak naturalnie zaangażowana, świat, w którym może być znów osiągnięte prawdziwe tragiczne zwycięstwo."

W oderwaniu od swej społecznej bazy dramat — zdaniem Millera — stanie się „zaprzeczeniem samego siebie, antyspołecznym i w najwyższym stopniu antydramatycznym dziełem".

W tym miejscu nie od rzeczy będzie jedna uwaga. Wprawki radiowe zapoczątkowały 30 lat temu drogę pisarską Millera i tę drogę wytyczyły. I dane było pisarzowi to, czym niewielu jego kolegów po piórze może się poszczycić. W całej swej twórczości pozostał wierny sobie. To nie dobry los mu sprzyjał, ani też nie Opatrzność czuwała nad nim. Ktoś powiedział, że aby być artystą trzeba przede wszystkim mieć charakter. Miller miał charakter i z żelazną konsekwencją, zarówno w literaturze, jak w swej działalności politycznej trzymał się zasad, jakie wyznawał. Jedynie w życiu prywatnym raz się potknął. Było to jego małżeństwo z wspaniałą i nieszczęsną kobietą, Marylin Monroe. Tragiczny finał tej historii znalazł literackie echo w najsłabszej sztuce, jaka wyszła spod pióra pisarza — „Po upadku", smutnej także dlatego, że była, najoględniej mówiąc, nieudolną próbą uwolnienia się od moralnego ciężaru. Nie mówmy o tym, skoro i świętym zdarzały się upadki, i to niemałe.

Uczeń Ibsena i klęska absurdu

W roku 1955 Miller miał odwagę sprzeciwić się temu wszystkiemu, co wówczas było kanonem. Antyteatr, teatr absurdu, okrucieństwa, teatr nieludzki, bo usiłujący zasiać niewiarę w możliwość porozumienia między ludźmi, podważający sens naszego istnienia, przerażony światem — święcił wówczas triumfy, a w Polsce, może nawet więcej niż gdzie indziej, niemało zamącił w co słabszych głowach. Dziś patrzymy na ten epizod w dziejach teatru z historycznego już dystansu, spokojnie oceniając formalne wartości, jakie wniósł na scenę i wzruszeniem ramion kwitując wspomnienie widma katastrofy, widma, które samo się zjadło.

Arthur Miller się ostał. Dziś tylko najbardziej zacietrzewieni zwolennicy nowinek zarzucają mu, że jest staroświecki, postibsenowski lub że prawdziwemu artyście nie godzi się zajmować sprawami społecznymi i politycznymi.

Na Zachodzie, zwłaszcza w Anglii, wyrasta na gruzach antyteatru, nowa dramaturgia. Nie obce są jej społeczne konflikty, postęp i człowiek, którego trudno czasem zrozumieć, ale który jest istotą zasługującą na ludzkie uczucia.

Wprawdzie krzykliwe i aroganckie teatry niby-awangardy — tu i ówdzie mają coś nowego do powiedzenia, ale największe teatry w świecie, jak np. Royal Shakespeare Company, National Theatre w Anglii i parę, mniej znanych w Polsce, młodych i świetnych teatrów amerykańskich — reprezentują trwałe wartości i z wielką odpowiedzialnością łączą szacunek dla tradycji z prawdziwym nowatorstwem.

Nawet na Broadwayu, sprzedającym za drogie pie-

niądze tanią rozrywkę bogatemu mieszczaństwu, najnowszy dramat Millera, „Cena", sztuka napisana wedle kanonów dawno wypróbowanych, dzięki swej ludzkiej treści i znakomitemu aktorstwu, odniosła wielki sukces. Sztuka ta została też gorąco przyjęta przez publiczność licznych teatrów w świecie, m. in. także w Polsce i Związku Radzieckim.

Społeczny realizm

Wracając jeszcze do radiowych doświadczeń Millera, odezwały się one echem w dojrzałej twórczości dramatycznej pisarza. Swoboda zmiany miejsca akcji, jaką daje radio, wpłynęła na budowę niektórych sztuk teatralnych Millera — „Śmierci komiwojażera", „Widoku z mostu", a zwłaszcza „Po upadku". Autor bowiem „Wszystkich moich synów", w których zachował klasyczne reguły jedności akcji, miejsca i czasu — nigdy nie uważał realizmu za cel sam w sobie. Wprawdzie próby posługiwania się takimi środkami jak retrospekcja, ekspresjonizm, narrator („Po upadku") niezbyt mu się udawały, ale autor „Czarownic z Salem", zawsze zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw naturalizmu. W cytowanym już szkicu pt. „O sztukach społecznych" powiedział, że dramatopisarz musi „walczyć o to, by pisząc o życiu jednostek, równocześnie wznieść środki ich wyrazu na poetycki — to znaczy — społeczny — szczebel".

Normalna sytuacja

Kiedy Miller dał się poznać jako autor radiowy, w roku 1944 Lester Cowan, producent filmowy, zaproponował mu napisanie scenariusza filmowego o życiu amerykańskich żołnierzy. Na koszt producenta autor odwiedził wiele obozów wojskowych. Te wizytacje, rozmowy z żołnierzami i oficerami zabrały mu parę miesięcy. Owocem był zbiór reportaży pt. „Normalna sytuacja" *(Situation Normal)*.

Zamiarem producenta było zrobić rzetelny film o wojnie i żołnierzach. Do tego Miller dołożył własną intencję. „Nie można — napisał — ukazać prawdziwego obrazu wojny, zanim się nie określi, o co toczy się ta wojna". W tej sprawie miał wyrobione zdanie i w rozmowach z żołnierzami szukał potwierdzenia swej tezy. Chciał się dowiedzieć, co ludzie w wojsku sądzą o demokracji i faszyźmie. Dowiedział się niewiele. Rozczarowanie, oczywiście, ani na jotę nie zmieniło jego poglądu na drugą wojnę światową jako rozprawę z hitlerowskim faszyzmem.

„Bracia Karamazow" po raz drugi

Lat temu 27 Miller (23 listopada 1944) zadebiutował na Broadwayu jako autor dramatyczny. Sztuka nazywała się „Wybraniec losu" *(The Man Who Had* **All the Luck)** i zeszła z afisza po paru przedstawieniach, na co sobie w pełni zasłużyła.

Po tej klęsce Miller sięgnął do swej biblii, z którą znajomość zawarł jako wyrostek w nowojarskiej, koszmarnej kolei podziemnej. Do „Braci Karamazow" — by stwierdzić, że „czytając to najbarwniejsze, zatykające dech w piersi, najcudowniejsze stronice, odkrywa się najgęstsze skupienia surowych faktów. Szczegółów z życia postaci, o tym, jak połyskiwała kora drzew w blasku księżyca, na jakich zawiasach umocowano okno, w jakiej, dokładnie, pozycji Dymitr patrzył na ojca przez okno, szczegółowy opis ubranie ojca. A nade wszystko precyzyjnie splątany węzeł psychologicznych motywów w czasie, a nie przed lub po, scen o najwyższym napięciu dramatycznym (...) I zdałem sobie sprawę, że w mej sztuce nazbyt ponosiły mnie uczucia, a jakże mało rozumiałem".

Proza i pierwszy sukces teatralny

Tak powstał grunt, z którego wyrosła w dwa lata potem — pierwsza dojrzała sztuka Millera: „Wszyscy moi synowie".

Przedtem, w roku 1945, wyszła jego powieść pt. „Punkt zapalny" *(Focus)*, której tematem jest antysemityzm, a szerzej mówiąc wszelkie uprzedzenia rasowe. Był to bestseller — w Stanach pierwsze wydanie 90 000 egzemplarzy. W Niemczech Zachodnich w ciągu paru lat sprzedano ponad 100 000 egzemplarzy tej powieści.

Pierwszym więc poważnym sukcesem Millera był nie dramat, ale powieść.

Jako prozaik uprawiał też Miller nowelistykę. W roku 1967 wyszedł zbiór jego opowiadań, napisanych i (z wyjątkiem jednego) opublikowanych w magazynach literackich — w ciągu 15 lat.

29 stycznia 1947 roku odbyła się w Broadwayu (w Coronet Theatre) premiera „Wszystkich moich synów". W dniu tym Miller wszedł na scenę teatru amerykańskiego pewnym krokiem dojrzałego pisarza dramatycznego i od tej chwili jego nazwisko figuruje w historii współczesnego dramatu. W Nowym Jorku sztuka „Wszyscy moi synowie" miała 328 przedstawień, co jest wielkim sukcesem, jaki rzadko na Broadwayu jest udziałem dramatu. Za „Synów" otrzymał Miller niezwykle zaszczytną nagrodę krytyków, którzy uznali ten dramat za najlepszą sztukę sezonu (sezonu, w którym odbyła się prapremiera arcydzieła Eugene O'Neilla — „Przyjdzie na pewno")

„Śmierć komiwojażera"

W dwa lata później (10 lutego 1949) odbyła się na Broadwayu premiera „Śmierci komiwojażera" w zna-

komitej inscenizacji Elii Kazana i świetnej obsadzie. Miller napisał ją w sześć tygodni. Sztuka miała rekordową ilość przedstawień: 742. Autor otrzymał za nie najwyższą amerykańską nagrodę literacką — nagrodę Pulitzera, a także, już po raz drugi, nagrodę krytyków.

„Śmierć komiwojażera" jest powszechnie uważana za najlepszą sztukę Millera i jedną z najcenniejszych pozycji współczesnej dramaturgii światowej. Obiegła ona triumfalnie cały świat, była też szeroko grana w Polsce. W jednym zdaniu — jest to tragedia współczesnego przeciętnego Amerykanina, ofiary własnych złudzeń i w znacznie większym stopniu ofiary fałszywych wartości wyniesionych na wyżyny ideału przez amerykańskie społeczeństwo. Jeśli we „Wszystkich moich synach" Miller był posłusznym, choć pojętnym uczniem Ibsena, w „Śmierci komiwojażera" wyzwolił się z terminu, jaki odbył u norweskiego mistrza, realizmowi przydał symbolicznego polotu i stworzył dzieło w swej klasycznej prostocie głęboko wzruszające.

Kiedy, zgodnie z amerykańskim zwyczajem, przed wejściem na scenę Broadwayu sztuka była sprawdzana na prowincji, w Filadelfi po premierze publiczność była tak wstrząśnięta, że po spuszczeniu kurtyny przez pół godziny nie opuszczała teatru. To samo powtórzyło się potem w wielu teatrach, między innymi w Wiedniu.

Wracając do Ibsena

W roku 1950 Miller oddał swoisty hołd swemu mistrzowi. Poddał gruntownej przeróbce „Wroga ludu" Ibsena. Mimo świetnej obsady sztuka, wystawiona 28 grudnia 1950 roku na Broadwayu okazała się niewypałem.

Dużo pisano na temat wpływu Ibsena na Millera. Jest on niewątpliwy, a najwyraźniej zaznaczył się we „Wszystkich moich synach" i „Czarownicach z Salem". Ale dla Millera, podobnie jak dla Shawa, nie sama i ibsenowska technika była rzeczą najważniejszą. Miller wyznał, że najcenniejszą lekcją, jaką zawdzięcza Ibsenowi, było przekonanie, że ma coś do powiedzenia i że trzeba zmusić widza, by go wysłuchał.

Polowanie na czarownice

Na początku lat pięćdziesiątych amerykańskiemu pisarzowi nie było łatwo powiedzieć co myśli o własnym społeczeństwie. Były to czasy historycznej i brutalnej nagonki na siły postępowe, polowania na czarownice, w którym głównym łowczym był smutej pamięci senator McCarthy. Millerowi nigdy nie brakowało odwagi. Ale przecież McCarthy nie był sam i wyzwolił najciemniejsze siły w amerykańskim społeczeństwie. Aby osądzić mc-carthyzm trzeba było sięgnąć do korzeni zła. Dokonać bolesnej operacji na żywym organiźmie, trawionym gorączką. Użyć skalpela celnie, po dojrzałym namyśle. Po drugie, Miller, jeśli pominąć wyrobniczą pracę dla radia na początku jego kariery literackiej i zryw, jakim było napisanie „Śmierci komiwojażera" w ciągu sześciu tygodni, nigdy nie pisał z łatwością i należy do tych dramatopisarzy, którzy z tysiąca stron z trudem zapisanego papieru wybierają sto, aby dalej, w pocie czoła, nad nimi pracować.

Tak minęło prawie cztery lata od premiery „Śmierci komiwojażera", zanim 22 stycznia 1953 roku, odbyła się premiera następnej sztuki Millera — „Czarownic z Salem". Dramat ten spotkał się z życzliwą oceną, ale uznano go za dzieło nie dorównujące „Śmierci komiwojażera". Sztuka miała średnie powodzenie, osiągnęła zaledwie 197 przedstawień na Broadwayu i dopiero nowojorskie wznowienie po kilku latach off-Broadway (poza Broadwyem) przyniosło jej niewątpliwy sukces (ponad 500 przedstawień). Temat tej sztuki, z pozoru historyczny, gdyż rzecz się dzieje w r. 1692, w czasie polowania na czarownice w amerykańskim miasteczku Salem — jest w rzeczywistości ostrą polityczną rozprawą w mc-carthyzmem. „Czarownice z Salem" są, jak „Śmierć komiwojażera" tragedią z tą różnicą, że śmierć komiwojażera jest wynikiem jego bankructwa i budzi współczucie, śmierć zaś Johna Proctora w „Czarownicach z Salem" jest triumfem moralnym i budzi uczucia patetyczne.

Uniwersalne znaczenie „Czarownic" polega na tym, że ostrze tej sztuki jest zwrócone przeciw nietolerancji. A że nietolerancja była zmorą ludzkości przed McCarthym i z jego śmiercią nie odeszła w zaświaty, „Czarownice z Salem" grywane są do dziś na całym świecie z wielkim powodzeniem, zwłaszcze, że jest to sztuka o znacznie żywszej akcji niż „Śmierć komiwojażera" i bogatsza w napięcia dramatyczne.

„Widok z mostu"

I znów minęło dwa i pół roku. 29 września 1955 roku wystawione zostały dwie jednoaktowe sztuki Millera: „Wspomnienie dwóch poniedziałków" *(A Memory of Two Mondays)* i Widok z mostu". Obie zostały przyjęte dość chłodno i zeszły z afisza po 149 przedstawieniach. Potem Miller rozbudował „Widok z mostu" na sztukę pełnospektaklową, której premiera odbyła się w Londynie i od tej chwili sztuka odnosiła sukcesy na wielu scenach, choć nie dorównuje swym dwu poprzedniczkom i nie jest wolna od melodramatycznych mielizn.

Długie milczenie

Po „Widoku z mostu" nastąpiła długa przerwa w twórczości Millera. Jednym powodem tej przerwy było zapewne osłabienie pisarskich sił autora „Śmierci komiwojażera", co się już zaznaczyło dostatecznie wyraźnie w „Widoku z mostu". Ale były jeszcze inne powody, chyba ważniejsze.

Skrajnie prawicowe organizacje atakowały sztuki Millera dopatrując się w nich tendencji wywrotowych. Autora posądzano, nie bez racji, o komunistyczne sympatie. W roku 1954 Departament Stanu odmówił mu paszportu na wyjazd za granicę „jako osobie uważanej za popierającą ruch komunistyczny". W roku 1955 Miller znalazł się w opałach z powodu scenariusza filmowego, jaki wówczas pisał na temat przestępczości nieletnich. Reakcyjne organizacje z osławionym „Amerykańskim Legionem" na czele wzięły go pod tak ostry obstrzał za prokomunistyczne sympatie, że musiał zrezygnować z filmu.

21 czerwca 1956 roku Miller stanął przed Komitetem Kongresu do Badania Antyamerykańskiej Działalności. Przyznał się otwarcie, że w latach czterdziestych popierał komunistyczne ugrupowania i brał udział w spotkaniach pisarzy inicjowanych przez komunistów. Natomiast odmówił odpowiedzi na dwa pytania, w których żądano od niego, by wymienił nazwiska osób, jakie widział na tych spotkaniach. Zostało to, jak zwykle w podobnych przypadkach, uznane za obrazę Kongresu, za co skazano pisarza na grzywnę w wysokości 500 dolarów i 30 dni więzienia, z zawieszeniem tej drugiej kary. Ale równocześnie otrzymał paszport na półroczny wyjazd za granicę.

Głośno było wtedy o nim w prasie, także z powodu zmian w osobistym życiu pisarza. W tym samym 1956 roku Miller rozwiódł się z pierwszą żoną i ożenił z Marylin Monroe. Stosunki pisarza z rządem jakoś się uładziły, kłopot z Marylin okazał się w skutkach poważniejszy. Miller pisał dużo, ale niewiele publikował. Jeśli wierzyć biografowi Marylin, Zolotowowi, i przejrzystym aluzjom pisarza w sztuce „Po upadku" — aktorska kariera żony coraz bardziej go pochłaniała.

W tym czasie napisał nowelę pt. „Nieprzystosowani" *(Misfits)* rozwinął ją w powieść, którą z kolei przerobił na scenariusz filmowy.

W filmie główną rolę zagrała naturalnie Marylin Monroe. Mimo że film wyreżyserował John Huston, a obok Marylin wystąpili w nim znakomici aktorzy (Eli Wallach, Montgomery Clift i Clark Gable) — nie spotkał się ten film z największym powodzeniem, chociaż, a może i dlatego, jest to film ambitny i nie przynosi ujmy jego twórcom.

W roku 1960 Miller i Marylin doszli do wniosku, że dłużej z sobą nie wytrzymają i rozwiedli się. Jedna z najbardziej uroczych i tragicznych postaci amerykańskiego filmu, znakomita — jak się w końcu okazało — aktorka Marylin Monroe skończyła samobójstwem.

W roku 1962 autor „Po upadku" ożenił się po raz trzeci — z Ingeborg Marth, fotografką, która pracowała dla agencji Reutera, wiedenką, wychowaną w Paryżu.

Po upadku

W latach 1962—1965 powstał w Nowym Jorku Lincoln Center for the Performing Arts, wielki

niekomercyjny koncern, który stał się siedzibą filharmonii, teatru baletu i operetki oraz teatru dramatycznego — Vivian Beaumont Theater, który poszerzył się, potem o scenę eksperymentalną. Na terenie Lincoln Center wzniesiony został nowy gmach Metropolitan Opera.

Vivian Beaumont Theatr otwarł swe podwoje jesienią 1965 roku. Zespół tego teatru powstał już w roku 1963 pod kierownictwem Elii Kazana i doświadczonego producenta, Roberta Whiteheada. Obaj byli przyjaciółmi Millera. Zanim została ukończona budowa Vivian Beaumont Theater, zespół grał w zbudowanym na prędce teatrze przy Washington Square na terenie należącym do nowojorskiego uniwersytetu. Na pierwszy ogień poszła nowa sztuka Millera — „Po upadku". Całą noc przed premierą aż do rana Kazan, Whitehead i Miller śrubokrętami i młotami przymocowywali krzesła do podłogi.

Premiera odbyła się 23 stycznia 1964 roku. Autor „Widoku z mostu" przemówił ze sceny po przeszło ośmiu latach milczenia.

Jeśli wszystkie jego sztuki są oparte na prawdziwych wydarzeniach, a element autobiograficzny odgrywa w nich często znaczną rolę (np. w „Cenie") — „Po upadku" jest spowiedzią autora. Wprawdzie Miller w wywiadach starał się osłabić wrażenie, że jest to sztuka o najbliższych mu osobach, z Marylin Monroe na czele, osobisty, żeby nie powiedzieć ekshibicjonistyczny, charakter utworu jest niewątpliwy. Nie byłby jednak Miller sobą, gdyby i w tej sztuce nie zaatakował pasjonujących go problemów moralnych.

Incydent w Vichy

Podstawową tezą moralną tej sztuki — że wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za zło, jakie się dzieje na świecie, nawet za obozy koncentracyjne — rozwinął Miller w swej następnej sztuce pt. „Incydent w Vichy". Nie bez racji ktoś złośliwy nazwał ten dramat „Po upadku". Rzecz w tym, że Incydent w Vichy". także oparty na prawdziwej historii, nie jest już osobistą spowiedzią i świadczy, że autor otrząsnął się ze stanu depresji i wrócił do formy.

Premiera „Incydentu" odbyła się 3 grudnia 1964 roku w tym samym teatrze, co premiera „Po upadku". Tematem sztuki jest 100-minutowy incydent w izbie zatrzymań w Vichy, pewnego ranka 1942 roku. Jest to fragment, jedno małe ogniwo w ogromnym łańcuchu hitlerowskich zbrodni. Sztuka mówi o eksterminacji Żydów, ale ukazuje ją na tle mechanizmu faszystowskiego barbarzyństwa i stawia problem odpowiedzialności nas wszystkich za życie narodów i ludzi w powojennym świecie.

Cena

7 lutego 1968 roku odbyła się na Broadwayu (w Morosco Theatre) premiera najnowszej sztuki Mil-

lera — „Ceny". Premierę poprzedziła seria złych wróżb. Autor długo tę sztukę pisał i do ostatniej chwili poprawiał. Producent, przyjaciele i aktorzy mieli wiele do powiedzenia. Z czteroosobowej obsady dwóch aktorów w ostatniej chwili ciężko zachorowało i trzeba było znaleźć nagłe zastępstwa. Miller na tydzień przed premierą pożegnał się z reżyserem i sam sztukę doreżyserował. Niemniej ostateczny wynik był nader pomyślny. Sztuka została bardzo dobrze przyjęta przez krytykę i publiczność. Na Broadwayu miała 424 przedstawienia.

Londyńska premiera odbyła się w rok po nowojorskiej. Tym razem autor reżyserował sam.

Sztuka ta grana jest, z niesłabnącym powodzeniem, na całym świecie. W Polsce wystawiło ją dotąd pięć teatrów. W warszawskim „Ateneum" Jan Świderski stworzył w tej sztuce niezapomnianą kreację.

W „Cenie" odnajdujemy wszystkie elementy charakterystyczne dla całej twórczości dramatycznej Millera. Wymieńmy cztery najbardziej podstawowe:

1) Oparcie fabuły na prawdziwych wydarzeniach;

2) Mocno zaakcentowane momenty autobiograficzne, choć nie tak ostentacyjne, jak w „Po upadku";

3) Kryzys lat 1929—1933 jako jedno z najważniejszych wydarzeń w historii amerykańskiego społeczeństwa;

4) Problematyka moralnej odpowiedzialności człowieka wobec innych i samego siebie.

Nowym walorem, nie obcym przedtem Millerowi, który w tej sztuce doszedł w pełni do głosu, jest nieodparty komizm postaci Solomona, starego handlarza meblami, komizm pełen życiowej mądrości i goryczy. Ten wielki epizod w sztuce o dwóch braciach, jest tak świetnie napisany, że w wielu przedstawieniach rola Solomona, ilekroć znalazła się w rękach świetnego autora, usunęła w cień — wbrew intencjom autora — resztę postaci i główny konflikt, jaki się między nimi rozgrywa.

Arthur Miller niepokonany

Miller jest pisarzem, który nie tylko zawsze miał coś ważnego do powiedzenia widzowi, ale umiał to wyrazić językiem teatralnym dając materiał do stworzenia aktorskich kreacji.

Teatralność Millera sprawia, że choć nigdy nie uległ naciskawi koniunktury, nie nastawił się na formalne eksperymenty, brutalność i okrucieństwo, seks, epatowanie nagością itp., choć nie doszedł zbytnio od teatru tradycyjnego, a do tego jeszcze jest moralistą i mówi widzowi rzeczy wcale nie zabawne — jego głos jest z zapartym oddechem słuchany przez widzów na całym świecie. Wielu nowatorów zamilkło po paru sukcesach, nowe talenty nie pojawiają się zbyt często. Teatry raz po raz sięgają po sztuki Millera — po jego ludzkie treści i rzetelne rzemiosło. Aktorzy i publiczność odnajdują siebie w dziele tego pisarza.

KAZIMIERZ PIOTROWSKI

KOMENTARZ AUTORA*

„Wszyscy moi synowie" nie byli moją pierwszą sztuką, ale ósmą lub dziewiątą ze sztuk, jakie napisałem w połowie lat czterdziestych. Tylko jedna z nich, bezpośrednia poprzedniczka „Synów", została wystawiona przez teatr zawodowy. (Autor ma na myśli „Wybrańca losu" przyp. tłum.)

... Przedtem napisanie sztuki rzadko kosztowało mnie więcej niż trzy miesiące pracy. Teraz mijały długie miesiące i nie było widać końca sztuki. Po dziesięciu bez mała latach pisania, stanąłem nad zawrotną przepaścią wzajemnie się wykluczających znaczeń i logicznych wniosków. Dawniej miałem mniej kłopotu ze skonstruowaniem fabuły, a więcej z analizą jej sensu. Teraz, na odwrót, pracowałem z przemożnym wyczuciem sensu, ale w żaden sposób nie udawało mi się napisać dramatu, który by się nie rwał i stanowił zwartą całość.

Forma „Wszystkich moich synów" jest odbiciem i wyrazem różnych sił, jakie we mnie działały. Tylko niektórych tych sił byłem świadom. Chciałem pisać logicznie, pisać tak, abym mógł treść sztuki opowiedzieć nawet analfabecie i ujrzeć na jego twarzy błysk zrozumienia.

... Zbliżałem się do trzydziestki, byłem autorem około tuzina sztuk i żadnej z nich nie mogłem z ręką na sercu uznać za skończoną. Napisałem wiele scen, ale ani jednej sztuki. Zrozumiałem wtedy, że sztuka jest organizmem, a ja lepiłem tylko części tego organizmu. Postanowiłem napisać jeszcze jedną sztukę, a gdyby i ona okazała się nie do grania, zabrać się do innej roboty, (...) sztukę, której zadaniem byłoby stać się częścią życia publiczności — serio zaadresowaną do prostych ludzi, nawiązującą do ich domowych spraw i codziennej pracy, a zarazem stanowiącą przeżycie poszerzające ich świadomość związków przeszłości z przyszłością, ukrytych w ich teraźniejszym doświadczeniu nici wiążących to, co było z tym, co będzie.

Chciałem, aby ta sztuka była możliwie jak najmniej „teatralna".

... Gawędziliśmy kiedyś u mnie w domu i pewna zacna dama z Środkowego Zachodu opowiedziała

* Ze wstępu Arthura Millera do zbioru jego sztuk, wydanego w roku 1957.

historię, jaka się zdarzyła jej sąsiadom. Ich życie zostało zrujnowane, bo córka, kiedy się dowiedziała, że jej ojciec sprzedaje wybrakowany sprzęt wojsku, doniosła o tym władzom. Działo się to w czasie wojny. Zanim owa dama skończyła swą opowieść, zamieniłem córkę na syna i punkt kulminacyjny drugiego aktu z całą wyrazistością zarysował mi się w głowie.

... Po raz pierwszy, odkąd zacząłem pisać sztuki, coś nabrało krystalicznej przejrzystości, a był to kryzys, jaki następuje w drugim akcie, ujawnienie odrażającej ohydy antyspołecznego postępku.

Zdając sobie sprawę, że biorę na warsztat rzeczywisty fakt, równocześnie zacząłem inaczej widzieć swoje pisarskie zadanie. Uświadomiłem sobie, że muszę napisać tę sztukę tak, aby prawdziwy przestępca czytając ją nie mógł się oprzeć wrażeniu, iż jej treść jest tak prawdziwa, namacalna i rzeczywista, jak jego własne życie.

...Dwa lata pracowałem nad tą sztuką.

... „Wszystkich moich synów" nazywano często sztuką moralizatorską, i to jest słuszne.

... Ale postępek Joe Kellera zaciemnia inny problem moralny, który jest w tej sztuce podstawowy.

... Społeczna wymowa sztuki (...) polega na tym, że dostrzega ona korzenie w określonym stosunku jednostki do społeczeństwa, we wbitych jej w głowę poglądach, których jest ucieleśnieniem, a które, jeśli zwycięża,mogą egzystencję nas wszystkich przemienić w dżunglę, choćby nasze budowle strzelały w niebo".

Wybrał K. P.

JAN PAWEŁ GAWLIK

WSZYSCY JEGO SYNOWIE

Arthur Miller ma szczęście do polskiego teatru. „Śmierć komiwojażera" stała się bestsellerem kilku sezonów, podobnie jak „Widok z mostu", a jego współczesna wersja „Świętej Joanny", „Czarownice z Salem" urosły do symbolu heroicznego nonkonformizmu. W żadnej ze sztuk współczesnych, opisujących świat gnębiony przez demony nietolerancji, nie powiedziano „nie" tak konsekwentnie. W żadnej nie wybrano się na śmierć z taką godnością i pogodą ducha. Tak tedy Miller, znany również z „Incydentu w Vichy", autobiograficznego „Po upadku" i granej aktualnie „Ceny", jest dla nas przede wszystkim wielkim, a przez to i nieco abstrakcyjnym moralistą o tragicznych dzięki „Czarownicom" tonach swego dramatu — gdy w rzeczywistości jest to pisarz moralnego i psychologicznego rozrachunku. Rozrachunku przede wszystkim z własnym społeczeństwem, analizowanym od strony jego słabości i winy. Wnikliwym rejestratorem powszedniości i upadku człowieka wplątanego w skażony pieniądzem, przeniknięty grzechem pierworodnym zawiści i nienawiści, mechanizm współczesnego życia.

Skłonni do przerysowań zapomnieliśmy o pewnej wyjątkowości „Czarownic" na tle moralistyki uprawianej w ścisłej symbiozie z obyczajowością. Jedyną tragedię w dorobku tego pisarza, złaknieni snadź tego gatunku, postawiliśmy ponad całą jego twórczością, interesującą przede wszystkim jako wizja Ameryki, której nie znamy, Ameryki od strony podwórza, wstrząsanej konfliktami wywodzącymi się prawie bez reszty z perturbacji i przesileń rynku. Z metafizyki pieniądza, która rzadzi tym społeczeństwem pełniej i okrutniej, niż wyobrażamy to sobie z perspektywy naszych doświadczeń historycznych i ustrojowych.

Miller jako moralista jest zaledwie dalekim sukcesorem europejskiego naturalizmu, wrażliwym, ale mniej oryginalnym komentatorem winy, jaka nieomal immanentnie rodzi się zawsze i emanuje ze stosunków międzyludzkich, gdy Miller jako wnikliwy acz może mimowolny kronikarz obyczaju jest ilustratorem niezrównanym. Sięga do źródeł, do istoty rzeczy, a niepokoje i sprzeniewierzenia jego bohaterów, motywy ich działań mają zawsze w sobie piętno lęku, że świat, w którym żyją, pieniądz, który ich stwarza i utrzymuje na powierzchni, zakołysze się i zawali i zostanie nicość. Wielka niewiadoma, gdy brakuje nagle siły utrzymującej w ruchu cały mechanizm. Pamięć Wielkiego Kryzysu, kształtująca osobowość pisarza, kształtuje również jego bohaterów i wyciska na jego twórczość niezatarte piętno. Nobilituje pogardzaną u nas twórczość „obyczajową" do roli prawdziwego dramatu. Oddala sprawy winy i kary od ryzykownego uogólnienia, nadaje im za to piętno konieczności. Czyni naturalną, a w każdym razie zrozumiałą reakcję bohaterów na działające okoliczności, z których decydujące tkwią z reguły głęboko w mechanizmach rynku lub w atawistycznym bez mała lęku przed bankructwem. W ten sposób ukryta w świadomości jego bohaterów metafizyka pieniądza

rozszerza się na prawa rządzące społeczeństwem, określa wzajemne stosunki między ludźmi, zakaża nie tylko czystość, ale podaje w wątpliwość samą absencję człowieka w stosunku do problemu i konfliktów otaczającego świata. Zmusza do działania, do zajęcia stanowiska, a więc wciąga w krąg winy nierozdzielnie złączonej z wszelką świadomością i formą istnienia.

Pozostaje dla mnie niezgłębioną zagadką, dlaczego podobna motywacja i obyczajowy konkret uchodzą w rodzimym wydaniu za twórczość drugiego gatunku, a bardzo podobny (...) zręcznie pisany, obyczajowy dramat amerykański o pewnych ambicjach filozoficznego uogólnienia staje się czasem objawieniem? Dlaczego wystawiając go nie podkreśla się równocześnie jego rzeczywistej roli w tradycjach i hierarchiach teatru i dramatu, ale stwarza wrażenie, że chodzi nieomal o awangardę, gdy każda mistyfikacja jest szkodliwa, a nade wszystko — niepotrzebna? (...)

Piszę o tym ponieważ w kolejnej, poznańskiej tym razem realizacji Millera na naszych scenach, we „Wszystkich moich synach" reżyserowanych przez Jerzego Hoffmanna, nie ma podobnej mistyfikacji, ani śladu. Hoffmann z czwórką świetnych aktorów wystawia świadomie moralizującą sztukę obyczajową, nasycony i gęsty dramat amerykańskiego businessmana oglądanego na co dzień w odpowiednim rozmamłaniu, gdy nagle okazuje, się że jego majątek i znaczenie opiera się na oszustwie. Businessman nasz bowiem sprzedał świadomie w czasie wojny partię wybrakowanych elementów silnika lotniczego, przez co ponad dwudziestu młodych ludzi zginęło na rozbijających się kolejno samolotach US Air Force. Aby zatuszować własną winę, wpakował do więzienia najbliższego wspólnika, którego córka była narzeczoną jego syna, a teraz po samobójczej, a związanej z oszustwem ojca śmierci wybranego — ma zostać żoną jedynego już, ostatniego potomka Kellerów. I właśnie ten młody bezkompromisowy człowiek odkrywa po latach rzeczywistą rolę ojca w aferze silnikowej. Odkrywa winę pogłębioną przez niesprawiedliwe więzienie przyszłego teścia. Odkrywszy zaś, nie pozostaje bierny, ale niczym Hamlet z amerykańskiego komiksu wytacza sprawę przed trybunałem sumienia. Stosuje wszystkie możliwe naciski, domaga się zadośćuczynienia. Doprowadza do pełnej kompromitacji ojca i w rezultacie — do jego samobójstwa — motywacja pobudek nie wytrzymuje bowiem krytyki, upadek jest ewidentny, a moralną klęską przy organicznym lęku przed więzieniem może zrównoważyć tylko taka ucieczka w nicość — przejmująca i ostateczna. Dramat wyrasta z brutalnej, z niczym się nie liczącej moralności businessu, zło z codzienności jego praktyk, a Miller z pewnym upodobaniem pokazuje te miejsca w strukturze życia, w których lęk zwycięża rzetelność, strach przenosi się nad sumienie, a wina pokryta zostaje mylącą dobrodusznością i następuje proces moralnej mimikry. Pokazuje je i demaskuje, zdziera pozory i obniża ludzką nikczemność w pantoflach i w czasie sjesty, przez co wierny zapis obyczajowy tej dramaturgii dźwięczy tonem rzetelnej moralistyki.

„Życie Literackie" 1969 nr 909

ARTHUR MILLER

O DRAMACIE I TEATRZE

ZASADNICZE PYTANIE

Wszystkie sztuki, które nazywamy wielkimi, nie mówiąc już o tych, które nazywamy poważnymi sztukami, poruszają w rezultacie pewien aspekt tego samego zagadnienia, a mianowicie: jak człowiek może przekształcić świat zewnętrzny w ten sposób, by czuć się w nim jak w domu? Jak i przy pomocy jakich metod musi walczyć, co musi zmienić i przełamać w sobie i w świecie zewnętrznym, by czuć się bezpiecznym, kochanym, by znaleźć spokój ducha i poczucie godności — słowem mieć to, co w umyśle każdego człowieka łączy się z pojęciem rodziny. (...) Przydatność tego pytania jest najbardziej widoczna w repertuarze współczesnym: istotnie, kiedy nie stanowi samego założenia sztuki, nie traktujemy tej sztuki poważnie. Gdyby naprzykład w „Śmierci komiwojażera" walka o uznanie i przebaczenie toczyła się tylko między ojcem i synem — znaczenie sztuki byłoby mniejsze. Ale walka wychodzi tu poza krąg rodziny, wkracza w stosunki społeczne; sztuka porusza zagadnienia pozycji społecznej, honoru, uznania, obejmując swym zasięgiem nie tylko los jednostki, lecz również sprawy ogólnoludzkie.

Z artykułu Zagadnienie rodziny w dramacie współczesnym. 1956.

SZTUKA REALISTYCZNA

Uświadamiałem sobie stopniowo w ciągu wielu lat, że wachlarz różnych form — od dramatu realistycznego do dramatu pisanego wierszem, dramatu ekspresjonistycznego i wreszcie tego, co mgliście nazywamy dramatem poetyckim — obejmuje formy, wyrażające jakąś szczególną sferę stosunków między ludźmi, od podstawowych stosunków rodzinnych do podstawowych stosunków społecznych.

Mówiąc o realiźmie, myślimy o Ibsenie — a przynajmniej powinniśmy o nim myśleć, ponieważ Ibsen w swych sztukach społecznych nie tylko posługiwał się formą realistyczną, ale wykorzystywał ją prawie do ostatecznych granic. Jakie są cechy charakterystyczne tej formy? Znamy je oczywiście na pamięć, gdyż większość sztuk, jakie oglądamy to sztuki realistyczne. Sztuka taka pisana jest prozą i sprawia wrażenie, że dzieje się niezależnie od widza, który ogląda ją przez „czwartą ścianę", przy czym głównym jej założeniem jest wierne przedstawienie życia w jego najbardziej oczywistych i widocznych miejscach.

Dla kontrastu weźmy którąkolwiek ze sztuk Ajschylosa. Oglądając ją, nigdy nie ulegniemy złudzeniu, że widzimy „życie"; jesteśmy świadomi tego, że widzimy dzieło sztuki, dramat.

Z artykułu *Zagadnienie rodziny w dramacie współczesnym*. 1956.

MISJA DRAMATU

Oto jak ja ją pojmuję: poprzez fizykę, psychologię, badanie doktryn ekonomicznych i historycznych, człowiek stworzył wiele doskonałych sposobów wyłuskiwania prawdy ze świata zewnętrznego i wewnętrznego. W rzeczywistości każda z tych metod poszukiwania prawdy tylko w części osiąga swój cel. Zadanie poszukiwania prawdy leży w sferze dramatu, a jego prawdziwą funkcją i ostatecznym celem jest ogarnięcie różnorodności człowieka. Podobnie jak nauka, sztuka może określić to, co jest. I więcej jeszcze: może ona powiedzieć, co powinno być. Jak malarstwo — tworzy ona szkice i portrety w kolorach dnia lub nocy; może — jak powieść — rozwinąć skrzydła i opowiedzieć w ciągu kilku godzin historię życia lub historię miasta. Ponadto jest dynamiczna, jak samo życie, jest — jak życie w ciągłym ruchu i tak jak życie manifestuje się przez ruchy, gesty, tonację głosu, chód i zróżnicowanie żywych ludzi. Jest to sztuka śpiewaka, malarza i tancerza, a jednak operuje faktami nie mniej skutecznie niż ekonomista lub lekarz. Słowem, w formie dramatycznej tkwi największa zdolność przekazywania ludzkości prawdy i to z taką intensywnością, że może przekształcić świadomość widzów.

Z artykułu *Zagadnienie rodziny w dramacie współczesnym*. 1956.

TEATR CZYNI CZŁOWIEKA BARDZIEJ LUDZKIM

Wszystkie moje sztuki potwierdzają, lub zakładają fakt, że życie ma sens. Skoro o nich mowa, muszę wspomnieć, że znaczenie, jakie przypisywałem im w trakcie pracy, uległo zmianie z biegiem czasu i w świetle rosnącego doświadczenia, dramatopisarskiego. (...)

Osobiście przywiązuję wielką wagę do idei, wypada tu jednak powiedzieć, że u autorów dramatycznych nawet największych, nie spotykamy nowych idei. Przez pojęcie nowych idei rozumiem ideę oryginalną, stworzoną przez autora — taką jaką potrafi czasem wykuć uczony bądź filozof. (...) O ile jednak sztuki teatralne nie wnoszą nowych idei, o tyle przyczyniają się do rozpowszechniania idei mało jeszcze znanych, lecz wiszących w powietrzu, głoszonych już za pomocą środków pozateatralnych... Idea wisząca w powietrzu przestaje być ideą, staje się natomiast uczuciem, sensacją, emocją, i w tej formie podlega dramaturgicznej obróbce. Jeśli zatem w sercu widza nie będzie kiełkujących wątpliwości, sztuka nie przyczyni się do ich powstania; jeśli nie będzie gotowości wiary, to sztuka jej nie zaszczepi. (...)

Każdej mojej sztuce towarzyszyła intencja odsłonięcia jakiejś prawdy, znanej już, lecz jeszcze nie przyjętej. Publiczność teatralną pojmuję jako wspólnotę, której każdy członek ma swój zamknięty krąg lęków. nadziei i spraw osobistych, dzielących 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 najgłębszą powagą. Teatr czyni człowieka bardziej ludzkim, to znaczy mniej samotnym.

Ze wstępu A. Millera do zbioru sztuk. 1959.

DRAMAT SPOŁECZNY

Dramat społeczny, tak jak go widzę, jest głównym traktem dramat zaś antyspołeczny — ścieżką obok drogi. Nie mogę już ze śmiertelną powagą odnosić się do psychologicznego dramatu, zamkniętego w kręgu indywidualnej psychologii i to bez względu na głębie zawartej w nim introspekcji i ładunek bystrej obserwacji. Czas idzie naprzód. Trzeba stworzyć świat i cywilizację, które zmierzać będą do jedynego celu, jaki z godnością może przyjąć humanistyczny, demokratyczny umysł człowieka. Będzie to świat, w którym człowiek potrafi żyć jak istota w sposób naturalny polityczna, tak samo naturalnie prywatna, jak naturalnie zaangażowana.

Ze wstępu A. Millera do *Widoku z mostu*. 1955.

WYSTARCZY JEDEN CZŁOWIEK...

Aby powstało przedstawienie, wystarczy jeden człowiek i świeca. Film i telewizja, dziś to jest jasne, tylko z największym trudem osiągają, prostotę, właściwą od samego początku dramatycznej formie. Jak wszystkie bowiem maszyny, a także nauka, tak i obydwa te narzędzia ukazują swój obraz człowieka, powiększają jego materialną stronę, otoczenie, nawet pory jego skóry, a powiększając najbardziej przemijające składniki oddalają się od istoty człowieka, która jest niewidoczna. A przecież właśnie stopniowe ujawnianie tego co niewidoczne i niewidzialne jest ukrytym podłożem dramatycznej formy. O wartości sztuki teatralnej decyduje nie to, co ona ukazuje, lecz jej warstwa wewnętrzna, a ludzkość zawsze ceniła te właśnie sztuki, które ewokują cechy człowieka...

Z odezwy Międzynarodowego Instytutu Teatralnego pióra A. Millera. 1963.

wybrał J. Pl

ARTHUR MILLER NA RZESZOWSKIEJ SCENIE

„Wszyscy moi synowie" – to druga sztuka Arthura Millera w dotychczasowym repertuarze Teatru im. W. Siemaszkowej. Pierwszą była „Śmierć komiwojażera", wystawiona za dyrekcji Stefana Wintera w sezonie 1960/61. Reżyserował Stefan Winter, który również występował w roli Willy'ego Lomana. Pozostała obsada: Linda –Zofia Gorczyńska, Biff – Józef Fryźlewicz, Happy – Wincenty Zawirski, Ben – Ireneusz Erwan, Charley – Edward Apa, Bernard – Tadeusz Czarnowski, Kobieta – Aleksandra Bonarska, Howard Wagner – Jerzy Mędrkiewicz, Stanley – Leszek Bieńkowski, Panna Forsyte – Bożena Seniuk, Letta – Barbara Zgorzalewicz. Przekład Joanny Gorczyckiej. Scenografię projektowała Irena Perkowska, muzykę skomponował Alojzy Kluczniok. Kierownictwo literackie sprawował Jerzy Pleśniarowicz.

Premiera odbyła się 19 listopada 1960 r.; 83 przedstawienia rzeszowskiej realizacji „Śmierci komiwojażera" oglądało 23.553 widzów.

str. 21

„Śmierć komiwojażera" A. Millera od lewej: J. Fryźlewicz, W. Zawirski, S. Winter, Z. Gorczyńska.

Reżyseria: Stefan Winter

Scenografia: Irena Perkowska

str. 23

„Nim kur zapieje" — Ivan Bukovčan

Reżyseria: Vladimir Petruška

Scenografia: Wojciech Krakowski scena zbiorowa

BALLADA O TAMTYCH DNIACH S. Grodzieńskiej i J. Jurandota

Reżyseria: St. Bieliński. Scenografia: W. Sieciński

Premiera: 18 lipca 1971 r.

Scena zbiorowa.

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Tadeusz Zofiński

KONTROLA TEKSTU:
Romualda Winter

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Henryk Kopyciński

KIEROWNICY PRAC. KRAWIECKIEJ:
Irena Szenborn
Tomasz Szczurek

KIEROWNIK PRAC. PERUKARSKIEJ:
Edward Terlecki

KIEROWNIK PRAC. STOLARSKIEJ:
Józef Noworól

PRACE MALARSKIE:
Krystyna Niebudek

PRACE MODELATORSKIE:
Franciszek Danek

GŁÓWNY REKWIZYTOR:
Maria Jarka

OŚWIETLENIE:
Feliks Foryt

BRYGADIER SCENY:
Tadeusz Nowak

Redakcja programu: JERZY PLEŚNIAROWICZ

Opracowanie graficzne i techniczne programu:
JERZY BIERNAT

Cena 3 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

SEZON TEATRALNY 1971/72

Rze 5534/71 1 000 W-3-2253