STARY TEATR

ARTUR MILLER

ŚMIERĆ KOMIWOJAŻERA

(DEATH OF A SALESMAN)

PRZEKŁAD: JOANNA GORCZYCKA

REŻYSERIA: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI
SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI
MUZYKA: ALOJZY KLUCZNIOK

OSOBY:

Willy Loman, komiwojażer	— KAZIMIERZ FABISIAK
Linda Loman, jego żona	— JADWIGA ZAKLICKA
Biff Loman, starszy syn	— ZBIGNIEW WÓJCIK
Happy Loman, młodszy syn	— JERZY SOPOĆKO
Ben, brat Willy'ego	— TADEUSZ WESOŁOWSKI
Charley, brat Willy'ego	— ZBIGNIEW FILUS
Bernard, syn Charley'ą	— TADEUSZ JURASZ
Howard Wagner, pracodawca Willy'ego	— JANUSZ SYKUTERA
Jenny, sekretarka Charley'a	— KRYSTYNA BRYLIŃSKA
Stanley, kelner	— ANTONI PSZONIAK
Miss Forsythe Piórkowska	— ~~ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA~~
Letta, jej koleżanka Kawrzoń	— ~~HANNA SMÓLSKA~~
~~Koleżanka~~ Głodkiewicz	— WANDA KRUSZEWSKA

PREMIERA, DNIA 9 KWIETNIA 1960 R.

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI
KIEROWNIK LITERACKI: HENRYK VOGLER

HELENA MODRZEJEWSKA

ARTUR MILLER

urodzony w 1916 r. w Nowym Yorku na przedmieściu Brooklyn. Po katastrofie finansowej rodziców (1929 r.) pracował jako sprzedawca, aby potem wstąpić na uniwersytet w Michigan, gdzie ujawnia swoje zdolności pisarskie i dramaturgiczne. Przeżycia wojenne dają mu tematy do pierwszych ważniejszych prac literackich. Właściwe uznanie zdobył sobie w 1946 r. sztuką „Wszyscy moi synowie", która uzyskała duży sukces na Brodway'u i której zawdzięcza pierwszą Nagrodę Koła Krytyków. Sławę światową przyniosła mu jednak dopiero „Śmierć Komiwojażera" (1949), którą w reżyserii Elii Kazana podbił Brodway, a potem Amerykę i Europę. Otrzymał za nią powtórnie Nagrodę Koła Krytyków oraz Nagrodę Pullitzera. Powszechnie znane są również jego „Czarownice z Salem" i „Widok z mostu". Obecnie Miller pracuje nad filmem, w którym wystąpi jego żona, popularna aktorka filmowa Marylin Monroe.

ARTUR MILLER

ZAGADNIENIE RODZINY W DRAMACIE WSPÓŁCZESNYM

Większość ludzi, w tej liczbie i recenzenci teatralni, uważa, że forma dramatu bierze się albo nie wiadomo skąd, albo pochodzi z wyboru pisarza i jest uwarunkowana jego temperamentem. Nie twierdzę, że wybór formy jest sprawą równie obiektywną, jak np. postanowienie wdziania w deszczowy dzień płaszcza deszczowego zamiast płóciennego ubrania. Przeciwnie, większość pisarzy w tej liczbie i autor niniejszego artykułu obiera raczej instynktownie taką formę, taki sposób opowiedzenia sztuki, jaki wydaje im się jedynie słuszny dla danego tematu. Zastanawiam się jednak, czy istotnie wybór ten jest tak przypadkowy i „dowolny" jakby się zdawało na pierwszy rzut oka. Zastanawiam się czy pojęcie rodziny z jednej strony, a społeczeństwa z drugiej, nie wywiera na nas przemożnego wpływu co do wyboru właściwej formy dla danego rodzaju tematycznego.

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 realizmie, 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; 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 przejawach.

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

W tym miejscu muszę przypomnieć, choćby to wyglądało na wyważanie otwartych drzwi, że realizm to styl, sztuczna konwencja, a nie reportaż. Co bowiem jest prawdziwego w ustawieniu wszystkich mebli w salonie przodem do widowni? Czy ludzie, którzy przez trzy godziny z rzędu mówią uparcie na jeden temat, są realni? Realizm to styl, wynalazek stworzony tak świadomie

jak ekspresjonizm, symbolizm, czy jakakolwiek inna znana forma. W rzeczy samej, realizm na scenie młodszy jest znacznie od form i stylów bardziej poetyckich, dominujących w repertuarze światowym; od początku zaś, gdy się tylko pojawił, oczywistym było, że to styl, pomysł poetycki. Mówię to w tym celu, aby nie było wątpliwości, że realizm nie jest bardziej ani mniej „artystyczny", niż jakakolwiek inna forma. Kłopot polega tylko na tym, że w naszych czasach realizm daje większe możliwości pismakom, gdyż więcej osób potrafi pisać znośną prozą niż wierszem. Jednakże w innych epokach, na przykład w epoce elżbietańskiej, również dramat wierszowany oblekał się pod piórem pismaków w przyziemną i pospolitą formę.

Jak każdy artysta, Ibsen pisał nie po to, by fotografować sceny z życia. Ostatecznie, w okresie gdy pisał „Norę" ile kobiet w Norwegii czy w ogóle w Europie ukrywało swe obłudne stosunki małżeńskie? Mało było takich kobiet. Zatem Ibsen nie miał właściwie nic do fotografowania. Natomiast poprzez swoją interpretację pospolitych wydarzeń, rzutował na scenę to, co zdaniem jego stanowiło ich ukryty sens społeczny. Innymi słowy w sposób doskonale „realistyczny" nie tyle relacjonował, ile naświetlał czy nawet przepowiadał ich znaczenie. Mówiąc językiem dramaturgii — tworzył symbole sceniczne.

Nie zestawiamy zazwyczaj pojęcia symbolu z pojęciem realizmu. Akcja symboliczna, mowa symboliczna kojarzy się w naszym umyśle z formami bardziej poetyckimi. Ale realizm, na równi z innymi formami, musi w końcu dojść do symboliki znaczeniowej działania, które ukazuje. Różnica tkwi tylko w metodzie tworzenia symbolu — tak odmiennej od tej, którą spotykamy w formach poetyckich.

Powstaje zatem pytanie: jeżeli Ibsen i kilku innych dramaturgów tak dobrze mogło posługiwać się realizmem w swych sztukach o życiu współczesnym, a nadto, jeżeli dzisiejsza publiczność amerykańska tak łatwo oswaja się z tą formą — to dlaczego autorzy dramatyczni na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat tak niechętnie się do niej odnoszą? Dlaczego ze wszystkich stron atakuje się realizm? Dlaczego tylu ludzi odwraca się od niego, uwielbiając jakąkolwiek sztukę, byle udziwnioną lub poetycką? Jednocześnie zaś — dlaczego realizm przyciąga nas nieustannie? Nie stworzyliśmy jeszcze w Ameryce treściwej formy, która mogłaby go zastąpić. A przecież realizm stał się nudą; przy pomocy kotar, obrotówek, ilustracji muzycznych oraz nowych i coraz wymyślniejszych efektów świetlnych usiłujemy rozwalić stary, poczciwy salon. Bystre oko dostrzega jednak, że owe rzekomo poetyckie sztuki podszyte są również realizmem, przystrojonym tak, aby go nie poznano. Nie krytykuję nikogo, stwierdzam tylko, że zagadnienie formy sięga znacznie głębiej, niż skłonni jesteśmy przypuszczać.

Jak już zaznaczyłem, zastanawiam się nad tym, czy siła pchająca nas w stronę realizmu nie jest w sztuce siłą magnetyczną dla stosunków rodzinnych i czy siła, która stwarza dla sztuki bezpośrednio i niewymuszenie formy nierealistyczne, nie płynie ze stosunków społecznych. Przyznajemy na ogół, że poszczególne formy winny mieć pewne kryteria pozateatralne, kryteria zdrowego rozsądku. Dla przykładu: jedna z głównych trudności, na jakie natrafia się przy pisaniu nowoczesnej opery, która w gruncie rzeczy jest muzycznym dramatem, polega na tym, że nie można

właściwie wyśpiewać zwykłej myśli zaczerpniętej z życia codziennego. Trudno bowiem podłożyć muzykę pod taką kwestię, jak: „Nie zapomnij Glorio, że masz się wykąpać"; i nie sposób poważnie potraktować to jako pomysł do pieśni. Cofamy się tu zazwyczaj w obawie przed śmiesznością. Oczywiście, dramat poetycki musi być zbudowany na pomyśle poetyckim, ale wątpię czy na tym polega całe zagadnienie.

Uderza mnie na przykład, że Ibsen, mistrz realizmu, pisząc „Peer Gynta" rozwala nagle ramy realistyczne, rozwala salon. Nie sądzę, że wyszedł poza salon dlatego tylko, że uniemożliwiał mu on napisanie sztuki poetyckiej; szło mu raczej o kontekst rodzinny. Peer Gynt widziany jest przede wszystkim jako samotnik, a zatem jest człowiekiem reprezentującym stosunki i siły społeczne, a nie rodzinne.

Ostrzegam przed zbyt mechanicznym stosowaniem tej reguły. Dramat, podobnie jak wszelkie stosunki między ludźmi, ma jakąś wartość dominująca, ale zawiera też inne potężne, choć drugorzędne elementy, które mogą decydować o rozwoju tych stosunków. Proponuję więc przyjęcie tej koncepcji jedynie jako narzędzia, nie zaś jako magicznego klucza do pisania czy rozumienia dramatu i jego formy.

Podałem Ibsena jako przykład dlatego, że posługiwał się on wieloma formami; równie eksperymentującym dramaturgiem był O'Neill. Należy zwrócić uwagę, że zainteresowania O'Neilla, jak

to sam opisywał, dotyczyły nie stosunków między ludźmi, ale między człowiekiem i Bogiem. Co ta uwaga ma wspólnego z formą dramatyczną? Sądzę, że bardzo wiele. Przede wszystkim jest oczywiste, że misją Ibsena było tworzenie nie tylko postaci, ale również kontekstu, w którym kształtowały się one i działały jako ludzie. Tym kontekstem, mocno i nieraz głęboko zarysowanym było społeczeństwo. Tak na przykład w jego koncepcji przeznaczeniem była nieodwracalność tkwiąca w konflikcie między siłą życiową jego postaci, walczących z hipokryzją, z dławieniem prawdy a niweczącym wpływem społeczeństwa na te postaci. Czyli że dla osiągnięcia punktu kulminacyjnego musiał Ibsen w swych sztukach przedstawiać społeczeństwo jako siłę realną, ucieleśnioną w pieniądzu, w zwyczajach, zakazach itd., a także jako wewnętrzną, subiektywną siłę tkwiącą w samych postaciach sztuki.

O'Neill natomiast zdawał się poszukiwać siły, kształtującej przeznaczenie poza siłami społecznymi. Dla określenia tej siły sięgnął do starożytnej Grecji, do współczesnej religii i do wielu innych możliwych źródeł stylów poetyckich. Co do mnie — uważam, że dopóki w centrum jego sztuk przedstawiona jest rodzina i stosunki rodzinne, forma tych sztuk jest siłą rzeczy realistyczną. Kiedy jednak O'Neill pokazuje ludzi w ich stosunkach społecznych, poza kontekstem rodzinnym jak na przykład we „Włochatej małpie" i „Cesarzu Jones", forma oddala się od realizmu. Staje się świadomie i otwarcie symboliczną, poetycką i wreszcie bohaterską.

*
* *

Nie dotykałem tu jeszcze zagadnienia treści — poza tym, że stosunki rodzinne przeciwstawiają się stosunkom społecznym. Chciałbym teraz zaryzykować twierdzenie, że 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?

Oczywiście każda próba sprowadzenia wszystkich wielkich zagadnień do jednego zagadnienia musi budzić w nas nieufność. Jednakże pytanie: „Jak człowiek może przekształcić świat zewnętrzny w ten sposób, by czuć się w nim jak w domu" — zasługuje na uwagę jako punkt wyjścia do zgłębienia wewnętrznego nurtu wielkich sztuk. Przydatność tego pytania jest najbardziej widoczna w repertuarze współczesnym; istotnie, kiedy nie stanowi ono samego założenia sztuki, nie traktujemy tej sztuki poważnie. Gdyby na przykład 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 zagadnienie pozycji społecznej, honoru, uznania, obejmując swym zasięgiem nie tylko los jednostki lecz również sprawy ogólnoludzkie.

To samo dotyczy sztuki Tennessee Wiliamsa „Tramwaj zwany pożądaniem" — aczkolwiek cel został tu osiągnięty w inny sposób. Sztukę tę można łatwo ograniczyć do studium psychopatologii, gdyby nie to, że tkwi ona wyraźnie w kręgu zagadnień, które tu rozważam. W sztuce tej obojętny i nieludzki świat — w który, spod opiekuńczych skrzydeł rodziny, wchodzi Blanche Dubois — depcze dziewczynę i jej wrażliwość. Można powiedzieć, że ogarnia nas poczucie winy za zgubę Blanche i Willy'ego, gdyż cios jaki ich spotkał, dotknął ich poza domem a nie w domu; inaczej mówiąc, ich los dotyczy nas dlatego, że jest to fakt społeczny, którego jesteśmy świadkami.

Ta sprawa zasadnicza ma również aspekt odwrotny. Jeżeli przyjrzymy się wielkim sztukom, jak „Hamlet", „Edyp", „Król Lear" uderzy nas szczególnie jeden fakt. Wszystkie one rozważają problem wyrwania człowieka ze stanu szczęśliwości, ze stanu równowagi, jaką bohater (a wraz z nim publiczność) usiłuje odbudować lub odtworzyć przy pomocy nowych, świeżo zebranych doświadczeń życiowych. Mówi się często, że centralnym tematem repertuaru współczesnego jest wyobcowanie człowieka — pojmowane na ogół, jako wyobcowanie społeczne — człowiek, który nie może znaleźć zadowalającej roli w społeczeństwie.

Chciałbym tu wskazać, że mniej lub bardziej ukryty impuls, poprzedzający wyobcowanie społeczne, niewypowiedzianą przesłankę samego pojęcia „zadowolenie", stanowi — zarówno u dramaturga jak i u publiczności — wspomnienie domu rodzinnego i dzieciństwa. Wygląda to tak, jak gdyby dramaturg i widz

wierzyli w to, że kiedyś w przeszłości mieli jakąś osobowość, jakąś „jaźń", która obecnie utraciła swą pełnię, swą energię — tak, że głównym czynnikiem stanowiącym o patosie tych dużych i mocnych sztuk jest paradoks, jaki wszyscy otrzymujemy w spadku po Czasie: nie ma już powrotu, a świat, w którym żyjemy, jest obcy.

Jedną z form zdecydowanie przeciwnych realizmowi, jest ekspresjonizm. Chciałbym teraz przyjrzeć się jego związkom z układem rodzinno-społecznym.

*
* *

Techniczny arsenał ekspresjonizmu datuje się od Ajschylosa. Jest to forma sztuki, która raczej dąży do udramatyzowania konfliktu bądź to sił społecznych, religijnych, etycznych, bądź też moralnych per se, niż do przedstawienia psychologicznie uzasadnionych postaci ludzkich w mniej lub bardziej realistycznym środowisku. Tak więc np. Ajschylos w „Prometeuszu skowanym" nie próbuje stworzyć psychologii „postaci" gwałtownej czy potężnej; zamiast tego wyprowadza on dwie osoby zwane Potęgą i Przemocą, które w myśl praw Potęgi i Przemocy, zachowują się tak, jak winny się zachowywać „pojęcia" Potęgi i Przemocy. W Niemczech po I wojnie światowej pisarze przy użyciu podobnych środków usiłowali dramatyzować i odsłonić warunki społeczne. Georg Kaiser np. w „Gas I" i „Gas II" ustawił postać człowieka na tle obrazu społeczeństwa „przemysłowego", ale poza tym, że reprezentuje ona jedną z klas społecznych, walczących o władzę nad całą machiną nie uczynił najmniejszego wysiłku w kierunku scharakteryzowania tej postaci. Istnieje oczywiście wiele innych przykładów tego rodzaju wyeliminowania charakterystyki psychologicznej na rzecz tego, co można by nazwać przedstawieniem układu sił. Np. w „Wielkim Bogu Brownie" oraz we „Włochatej małpie" O'Neill posłużył się tym bardzo starym środkiem dramatyzacji, pozbawionej psychologii i — że się tak wyrażę — normalnego sposobu reagowania. Do serii przykładów tego rodzaju należy też sztuka „Everyman".

Nawiasem mówiąc chciałbym zwrócić uwagę, że sztuki ekspresjonistyczne — tzn. sztuki, zajmujące się otwartą konfrontacją sił moralnych, etycznych czy społecznych — zdają się nieuchronnie rzucać pewien szczególny rodzaj cienia. Z chwilą gdy znika z dramatu psychologia i realistyczne reagowanie, znikają także wszelkie akcesoria realizmu. Scena jest ogołocona z drobiazgów, natomiast ukazują się na niej symboliczne „obrazy", mające widać za zadanie wyciąganie morału ze sztuki. Nie mamy już złudzenia, że patrzymy przez przeźroczystą czwartą ścianę. Przeciwnie, wszystko każe nam pamiętać, że oglądamy sztukę teatralną. Krótko mówiąc — nie powinniśmy zatracić świadomości czasu i miejsca, ani własnej świadomości; sztuka apeluje raczej do naszej inteligencji, do naszych władz umysłowych aniżeli do naszej wyobraźni.

Ta różnica w sposobie przemawiania do widza, jest różnicą między naszymi uczuciami rodzinnymi a społecznymi. Obie te formy nie tylko wyrastają z odmiennych dziedzin przeżyć ludzkich, ale przemawiają także do różnych dziedzin wrażliwości widza. Zjawisko to zresztą nie ogranicza się do sztuki.

Kiedy ktoś np. rozmawia z członkami swej rodziny, natęża głos w pewien określony sposób; nie wysila się chyba na dykcję, a barwa jego głosu i modulacja dostosowane są do intymności rodzinnej. Ale kiedy ktoś, jak np. polityk — ten najbardziej „społeczny" typ człowieka — przemawia do nieznanych sobie słuchaczów, wtedy słusznie sięga on po okrągłe zdania, poetyckie zwroty, posługuje się aforyzmem, przenośnią. Jego gestykulacja, jego fraza i brzmienie głosu obliczone są na większą skalę; nadto czynnikiem decydującym nie jest tu charakter mówcy, ale rola, w jakiej występuje. Innymi słowy, konfrontacja ze społeczeństwem pozwala nam, a nawet wymaga od nas, oparcia się o pewien rytuał. Podobnie dzieje się ze sztuką.

Konsekwencje tego naturalnego związku formy z treścią są liczne i niejednokrotnie skomplikowane. Sądzę, że słusznie można powiedzieć, iż język rodziny jest językiem życia prywatnego; jest to proza. Językiem społeczeństwa, językiem życia publicznego jest poezja. Zależnie od stopnia powiązania dramatu bądź z jednym, bądź z drugim z tych elementów, forma ma prawo oscylować między obu biegunami. Podkreślam, że „prawo" to jest niejako nadane przez zgodność naszej opinii, opartej z kolei na doświadczeniach życiowych, jakie wspólnie poczyniliśmy.

*
* *

Forma sztuki — podobnie jak człowiek — może osiągnąć wielkość tylko wówczas, gdy podejmuje wielkie wyzwania. Teatr amerykański na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci niejednokrotnie odważnie i zręcznie poruszał problemy wewnętrznego życia człowieka, dziedzinę najczęściej zaniedbywaną w przeszłości. Obawiam się jednak, że grozi nam teraz niebezpieczeństwo upodobania do łez, upodobania do każdej sztuki, która nas „wzrusza", tak jak gdyby najważniejszym kryterium sztuki była łzawość. Co do mnie, muszę stwierdzić rosnący w sztuce wpływ tych elementów, które określamy jako realistyczne. Zalicza się do nich nawet szorstkie, analityczne sceny z życia, które w gruncie rzeczy są dość sentymentalne. Wydaje mi się, że można zaobserwować wzrost sentymentalizmu, który staje się celem samym w sobie. Nie mam nic przeciwko sentymentalizmowi, ale daleka od niego droga do podjęcia wielkiego wyznania, a kultywowanie go przez wprowadzenie egzotycznej atmosfery i dużej porcji zmysłowości nie zbliży nas do wyznaczonej misji dramatu.

Jakaż to jest misja? Tym pytaniem mógłbym z powodzeniem zakończyć moje wywody, ponieważ podkreśla ono myśl przewodnią i sens wszystkiego, co dotąd napisałem. 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.

Dlatego też problem nie ogranicza się tylko do zagadnień natury estetycznej. Jako ludzie, jako społeczeństwo, pragniemy wydrzeć tajemnicę przeszłości i przyszłości; najmniej, być może, wiemy o teraźniejszości, o tym co aktualnie j e s t. Teraźniejszość jest zawsze najbardziej nieuchwytna i śliska. Zagraża ona bezpośrednio naszej postawie obronnej przeciwko oglądaniu siebie takimi, jakimi faktycznie jesteśmy. Dlatego też forma dramatyczna musi być dostosowana do teraźniejszości, w przeciwnym bowiem razie staje się martwa i nieciekawa. Formy, które tracą kontakt z teraźniejszością, muszą zamrzeć. W naturze formy dramatycznej leży zbliżenie nas do siebie samych, pod warunkiem, że forma ta rozwija się i zmienia wraz ze zmianami zachodzącymi w otaczającym nas świecie.

Myślę, że bez względu na to, czy jesteśmy prymitywnymi czy skomplikowanymi, nic nie jest dla nas tak rzeczywiste, tak aktualne, jak to, co widzimy w sztuce. To nie ironia ani żart. Faktem jest, że sztuka jest funkcją cywilizowania w niemniejszym stopniu, niż budowa wodociągów. Cywilizacja amerykańska dopiero od niedawna zdaje sobie sprawę z tego, że sztuka nie jest luksusem, ale koniecznością życiową. Bez odpowiedniej formy dramatycznej nie można skutecznie zerwać zasłony, zakrywającej teraźniejszość. W tym rozumieniu nie mogę stworzyć takiej formy tak długo, dopóki wy nie wzbudzicie w sobie pragnienia poznania teraźniejszości i nie zażądacie tego ode mnie.

Czym jest w gruncie rzeczy ta forma? Jest to wiecznie poszukiwana równowaga między nakazem a potrzebą wolności, której łakną nasze dusze, jest to układ stosunków między naszymi najbardziej mglistymi pragnieniami, nurtującymi nas problemami, pomiędzy życiem prywatnym a życiem ogółu ludzi, którzy stanowią nasze społeczeństwo i nasz świat. W jaki sposób człowiek może się zadomowić w tłumie obcych ludzi i w jaki sposób może przekształcić ten tłum w swoje środowisko? Jest to, jak już mówiłem, zagadnienie, które w każdej epoce na nowo musi rozwiązywać forma. Można powiedzieć, że problem ten stoi również przed Wami.

(Fragmenty artykułu z pisma „The Atlantic Monthly", zamieszczonego w nr. 5 „Dialogu" z 1956 r.)

Zdjęcia z prób „Śmierci Komiwojażera" w Teatrze im. H. Modrzejewskiej w reżyserii dyr. W. Krzemińskiego wykonał Krzysztof Malski

JOHN GASSNER

ŚMIERĆ KOMIWOJAŻERA

(pierwsze impresje 1949)

Sztuka Millera pt. „Śmierć komiwojażera" została powszechnie przyjęta w sposób entuzjastyczny i odbiła się szerokim echem wśród publiczności teatralnej. Uznano ją za najlepszą sztukę amerykańską, obok „Tramwaju zwanego pożądaniem". Bowiem Stany Zjednoczone mogą obecnie poszczycić się dwoma znakomitymi dramatopisarzami: Arturem Millerem i Tennessee Williams'em, którzy są nie tylko pisarzami o zasięgu narodowym; ich dzieło jest trwałym wkładem w dorobek powojennego teatru światowego. Trudno któremuś z nich przyznać supremację, tego rodzaju klasyfikacje mogą być przedwczesne, tymbardziej, że obaj pisarze jeszcze nie rozwinęli w pełni swych talentów, więcej: można powiedzieć, że stoją dopiero na początku swej drogi rozwojowej. Wydawać by się mogło, że Tennessee Williams bardziej jest twórczy, nie mniej trudno nie zauważyć, że jego tematyka ludzi zawiedzionych — zachodzi tego rodzaju obawa — jest w pewnym sensie na wyczerpaniu. Miller, bardziej obiektywny i lepiej może rozumiejący tajemnice współczesności — jest literacko uboższy i dzięki swym tendencjom moralizatorskim może nieco „pospolity". Williams jest autentyczniejszym poetą, Miller lepszym socjologiem.

W „Śmierci komiwojażera" jednakże Miller potrafił odejść od płytkiego moralizowania i od łatwej tendencyjności. Sztuka jego jest bardzo typowa dla teatru, który stawia sobie jako naczelne zadanie analityczny i krytyczny stosunek do rzeczywistości. Postawa ta jest ambicją scen amerykańskich, (rok 1930 jest z pewnością punktem wyjściowym), jest to postawa atakująca: próba kształtowania życia społecznego. Ale przeważnie bywa tak, że nasi socjologizujący dramatopisarze interesują się przede wszystkim środowiskiem, a nie charakterem i perypetiami jednostki, nawet wtedy, gdy zjawisk społecznych nie oceniają z politycznego punktu widzenia. Natomiast właśnie zasługą Millera jest wspólne ujęcie skomplikowanych zjawisk społecznych i trudnych dramatów jednostki. W „Śmierci komiwojażera" obydwa te zagadnienia są całkowicie zespolone i przenikają się nawzajem.

Sukces „Śmierci komiwojażera" polega na niezwykle umiejętnym związaniu dramatu jednostki ze społeczną „tragedią klas średnich". Sztuka ta śledzi losy zwykłego człowieka w codziennych, najzwyklejszych okolicznościach; nie jest to z pewnością typowa tradycjonalna tragedia, jej poziom może wydawać się niższy, może zatrącać o melodramat — jej treść uczuciowa i intelektualna nie jest podniecająca. Nie na tym jednak polega specyfika "Śmierci komiwojażera"; jest to raczej specyfika wyjątkowych umiejętności dramatopisarskich jej autora.

Inni pisarze pokolenia Millera mogliby z pewnością oddać prawdziwie świat podróżującego komiwojażera i jego rodziny, potrafiliby również zdyskwalifikować jego małą kupiecką filozofię; Miller jednak próbuje przeanalizować żywego, bez jakiegokolwiek stempla człowieka i pokazać go nam w jak najbardziej konkretnym kształcie. Bohater Millera, Willy Loman, popełnia wiele błędów, ulega rozlicznym iluzjom, właściwym jego profesji. Willy wierzy że: „nic nie jesteś wart, jeśli nie sprzedajesz" i zasady te wpaja w swoich synów. Może on niejeden raz znaleźć sobie dziewczynę, co nie jest zbyt trudne dla podróżującego kupca. Jednakże nie jest całkowicie w swej pospolitości pospolity; zachowuje wiarę i przekonanie, nawet, gdyby miały być bezsensowne, z mocą nieomal heroiczną. A gdy wiara kruszy się, on kruszy się razem z nią.

Złudzenia, za którymi bohater Millera uparcie goni — w oczach jego urastają do miar nieprzeciętnych, jest on bowiem, mimo wszystko nieprzeciętnym człowiekiem. Jego naiwność jest w jakiś sposób wzniosła. Gdy pada — pada człowiek wielkiego formatu. Widząc to dochodzimy do wniosku, że nie był on mniejszy od owych baśniowych olbrzymów, znanych z przypowieści i legend, którzy w niewielkim stopniu bardziej są wyimaginowani, niż ten „olbrzym", którego wyczarował w sobie Willy Loman i zjednoczył się z nim w naszym bajecznym „Amerykańskim Śnie". Jego rozczarowanie w stosunku do synów nie przejmuje nas zbytnio, ponieważ Willy odpowiada w części za ich winy. A przecież rozczarowanie to naprawdę jest dlań tragiczne, bo przeżywa je głęboko. Jednego z nich po prostu za bardzo pokochał — z drugim — z Biffem, wiązał zbyt wygórowane ambicje. W kontaktach z nimi był codziennym królem Learem w marynarce. Bliższy jest z pewnością szekspirowskiemu królowi Learowi a na pewno — postaci „Stepowego króla Leara" Turgieniewa — niż masochistycznej kreacji Balzaca — „Ojcu Goriot". Prawda leży w tym, że Willy Loman jest postacią heroiczną, bo odczuwa głęboko, nawet wtedy, gdy jego umysł kryje się „w skorupie orzecha".

Umiejętności pisarskie Millera stawiają go również wysoko. Dobrze czuje konstrukcję dramatu. Dzięki niej elementy drugorzędne stają się nieraz pierwszorzędnymi i pozwalają mu przezwyciężyć konwencjonalne normy realizmu. W sztuce jego nie obowiązuje jedność czasu. Miller swobodnie przeplata teraźniejszość z przeszłością, dając jednak zwarty obraz ludzkich dramatów. Sztuka ta stanowi swego rodzaju podsumowanie całego ludzkiego życia, które — wydawać by się mogło — powinno być kronikarsko ujęte, Miller jednak widzi w nim bezustanną huśtawkę wydarzeń. Rzecz rozpoczyna się od powrotu Willy Lomana do domu, a nie od kolejnej zawodowej podróży, a to dlatego, że nie może on zaufać sobie jako kierowcy. Historia jego kończy się samobójstwem, które ma zabezpieczyć przyszłość rodzinie i zrekompensować jego osobiste bankructwo. Przeszłość i teraźniejszość biegną wspólnie, objaśniając i potęgując się wzajemnie. Pozostałości dawnych błędów Willy'ego, jako ojca, męża i człowieka w ogóle warunkują teraźniejszość i jego stosunki z synami i pracodawcą.

Z pewnością „Śmierć komiwojażera" jest wielkim sukcesem współczesnego teatru amerykańskiego. Porusza widownię, nasuwa wiele refleksji, pobudza do myślenia i może nawet prowokuje do samokrytycznych ocen. Jej walory treściowe przyrównują ją do powieści „Babbit" i stawiają ją w rzędzie najlepszych utworów Sinclar Lewisa, Teodora Dreisera i James Farrela.

(Fragmenty rozdziału z książki „The Theatre in our Times" New York 1954)

ARTUR MILLER ZE SWĄ ŻONĄ MARYLIN MONROE

Inspicjent	— KATARZYNA KWAŚNIEWSKA
Sufler	— MARIA WNĘK
Kierownik pracowni scenograficznej	— TADEUSZ GRONDAL
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
Pracownia damska	— STEFANIA ZALESZCZUK
Pracownia męska	— JÓZEF KANIA
Nakrycia głowy	— WŁADYSŁAWA DMOWSKA
Peruki	— MARIAN ZALESZCZUK
Światło	— JÓZEF JASIŃSKI
	EUGENIUSZ WANDAS
Brygadier sceny	— STEFAN KUKUŁA
	WOJCIECH KURPAN
Kierownik techniczny	— ADAM BURNATOWICZ

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

KAZIMIERZ BARNAŚ

APELACJA VILLONA

●

MARIAN PROMIŃSKI

RAKIETA „PIORUN"

(„THUNDERBOLT")

Cena 3 zł.

Krak. Zakł. Graf. 3, zam. 285, III 60 — 6.000 — E-19(2161)