PAŃSTWOWY
TEATR
POWSZECHNY
W ŁODZI

ARTHUR MILLER

WSZYSCY MOI SYNOWIE

Dyrektor i Kier. Artyst.

ROMAN SYKAŁA

Wicedyrektor

HENRYK RYSZARD ŻUCHOWSKI

Kierownik Literacki

KAZIMIERZ ANDRZEJ LEWKOWSKI

Kierownik Muzyczny

BOGDAN PAWŁOWSKI

ARTHUR MILLER urodził się 17 października 1915 r. w New Yorku w rodzinie średniozamożnego kupca. Ojciec jego zbankrutował w okresie wielkiego kryzysu i młody Miller musiał bardzo wcześnie zarabiać na życie. Nie zrezygnował jednak z nauki. W roku 1932 po maturze wstąpił na uniwersytet w Michigen, studiował ekonomię i historię, pracując jednocześnie jako nocny redaktor miejscowej gazety, kierowca ciężarówki, kelner itd. Arthur Miller debiutował jeszcze w okresie studiów, ale pierwszym sukcesem teatralnym stała się sztuka „Wszyscy moi synowie" (1947, wyst. pol. 1948) poruszająca problem bogacenia się dzięki wojnie. „Śmierć komiwojażera" (1949, wyst. pol. 1959) ukazuje beznadziejną pustkę życia podporządkowanego wyłącznie zdobywaniu pieniędzy. W „Czarownicach z Salem" (1953, wyst. pol. 1959) temat historyczny służy przedstawieniu sytuacji politycznej w Stanach Zjednoczonych w czasach maccartyzmu. Po premierze tego dramatu Miller był za swoją postępową postawę ostro atakowany. Następną jego sztuką był „Widok z mostu" (1955, wyst. pol. 1959), potem powstał scenariusz filmowy „Skłóceni z życiem" napisany dla żony aktorki, Marylin Monroe, następnie autobiograficzny dramat „Po upadku" (1964, wyst. pol. 1965), który powstał pod wrażeniem jej samobójczej śmierci oraz — wystawiony w tym samym roku — antyfaszystowski, przypominający grozę roznieconej przez hitleryzm nienawiści rasowej, dramat „Incydent w Vichy" (wyst. pol. 1965). Od 1965 roku Miller jest przewodniczącym międzynarodowego PEN Clubu.

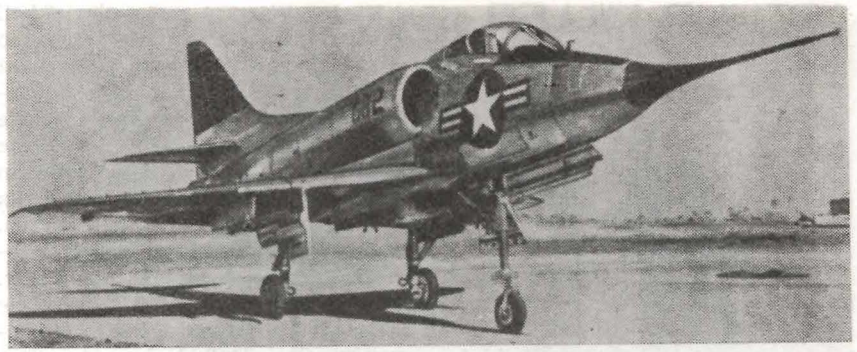
ARTHUR MILLER

ARTHUR MILLER

OD AUTORA

Kiedy „Wszyscy moi synowie" byli wystawieni na Brooadwayu uznano tę sztukę za ibsenowską, z tego też powodu jedni lubili ją, inni nie. Zawdzięczam ją Ibsenowi, ale to jakie ma on znaczenie dla mnie, nie zawsze pokrywa się ze znaczeniem Ibsena dla innych i to zarówno dla jego obrońców, jak i atakujących. W tej chwili mówi się często o Ibsenie jako o budowniczym sceny, mającym zdumiewające wyczucie „tego co najważniejsze". Skonstruowanie dzieła dramatycznego kilkoma surowymi liniami, zdolnymi zamknąć jego ideę w kilku zdaniach jest dziś podejrzane. Życie stało się zbyt skomplikowane, aby można je było odzwierciedlić za pomocą sztucznej, mechanicznej konstrukcji. Odwrotnie, naszym celem jest dramat „poetycki", którego głębia znaczenia umyka nam najczęściej, dramat, który wydaje się nie być skonstruowany czy skomponowany, ale który w pewnym sensie przechodzi z życia na scenę, potem zamiera w przestrzeni. Jednym słowem teatr nasz upodabnia się raczej do młodości, która wymyka się racjonalistycznej analizie, niż do wieku dojrzałego, który z gruntu jest empiryczny.

Nie jestem tu od rozdzielania upo mnień czy pochwał, wydaje mi się jednak, że sędzia bezstronny byłby zmuszony orzec przynajmniej, że większość poważnych dzieł teatralnych ostatnich dziesięciu lat było napisanych i granych w rozproszonym świetle intelektualnym. Sądzi się powszechnie, że każda próba udowodnienia, ukazania czegoś w teatrze jest swego rodzaju nielojalnością, oczywiście przeciwną sztuce, a przynajmniej niezręcznością i to o tyle większą jeśli prezentacja ma charakter mniej lub bardziej otwarcie społeczny.

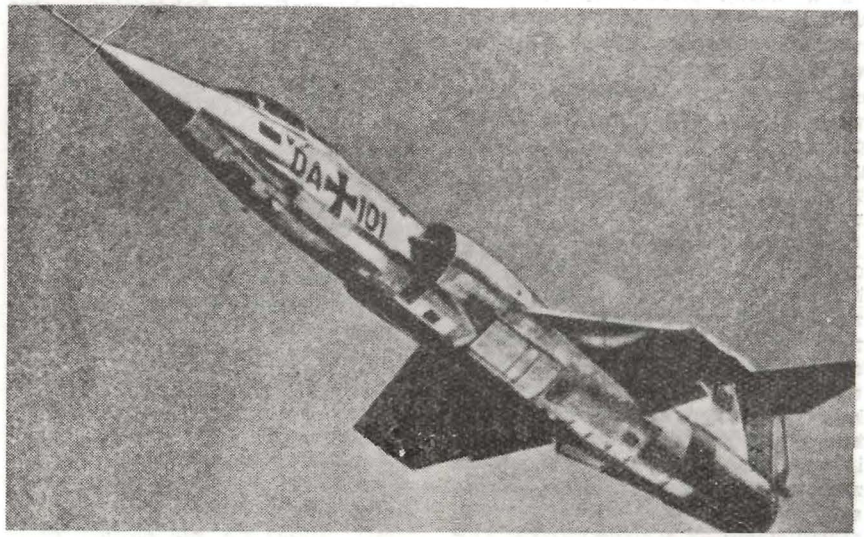


Pewien krytyk amerykański twierdzi nawet, że ogromne zmniejszenie się publiczności teatralnej w porównaniu z publicznością kinową i telewizyjną jest spowodowane faktem, że widzowie zostali oddaleni od teatru przez „sztuki z tezą". Oczywiście nie jest to zjawisko nowe. Każdy poważny autor dramatyczny zetknął się z tym problemem, i istnieje i będzie istniała zawsze pewna nieufność publiczności wobec tendencji dogmatycznych, które przypisuje się autorom. Nie znajdzie się nigdy zadowalającego sposobu wyjaśnienia. Żaden aktor dramatyczny nie może być ceniony za wzniosłość swej myśli i nieobecność dogmatyzmu jednocześnie; sama koncepcja dramatu narzuca to, że pewne aspekty życia są przedstawione, inne zaś odrzucone. Tak, jak w miłości, nie można pisać dla teatru bez brania namiętnego w nim udziału.

Problem nie leży w tym, aby wiedzieć czy sztuka jest dogmatyczna czy nie, lecz w tym czy jest dziełem sztuki czy też nie. Kryterium podstawowym, pomijając sprawy czysto techniczne, jest pasją z jaką wypowiada się autor.

Dzieło nie może być oceniane według ważności nauk w nim zawartych. Jednakże twierdzenie, że istnieje całkowita niezgodność między sztuką i refleksją filozoficzną czy społeczną, jest zupełnie fałszywe. To, co mówię nie wynika z osobistego upodobania dla „sztuk z tezą", ale z szacunku wobec samej natury aktu twórczego. Nie na Olimpie przecież pojawiają się dzieła sztuki ujęte w wizję prawdziwego, natchnionego twórcy. Gdyby tak było, sztuki teatralne nie miałyby nigdy końca, tak jak historia nie kończy się nigdy. Sztuka musi się kończyć i to kończyć w momencie największej swej intensywności. Aby stworzyć tę intensywność, problemy życia, które są nieskończenie złożone, muszą być poddane ograniczeniom i drażliwym czasami, ale koniecznym skrótom; w ten sposób wszystkie dramaty są pod tym względem arbitralne. Jeśli porówna się je z prawdziwym życiem tłumaczą punkt widzenia, a być może i obsesję autora. Kiedy słyszę oświadczenie, że taka a taka sztuka jest piękna, ponieważ nie chce nic udowodnić, pytam się siebie, gdzie leży prawda. Albo to, co sztuka ukazuje jest tak pozbawione głębszej idei, że może się to wydawać krytykowi „naturalne", albo też jej zawartość jest tak bardzo wtopiona w akcję, że nie ukazuje się już jako przesłanka obiektywna, lecz jako wrażenie subiektywne.

„Wszyscy moi synowie" nie są moją pierwszą sztuką. Napisałem ich osiem lub dziesięć jeszcze przed końcem wojny. Żadna z nich nie była wystawiana w stałym teatrze zawodowym, z wyjątkiem ostatniej, co do której nie ma ryzyka, że czytelnik ją zna, gdyż była grana na Brooadway'u tylko osiem dni.



Zacząłem sztuką o rodzinie, druga była dramatem o dwóch braciach stojących wobec problemu postępu we wszechświecie, trzecia — tragedią psychologa zamkniętego w więzieniu, w którym umieszczono bez odwołania szalonych z ludźmi normalnymi; potem nastąpiła sztuka o dziwnym oficerze marynarki, którego pragnienie śmierci doprowadza do piractwa, w końcu tragedia o konflikcie Contez—Montezuma i jeszcze inne. Pisząc „The Man who had all the Luck" pracowałem nad tematem nie wypływającym ze mnie samego. Mówiłem o młodym człowieku z zachodu Stanów Zjednoczonych, który zdobył szacunek miasta i wielkie powodzenie osobiste, i który nagle bez widocznego powodu zaczyna podejrzewać wszystkich o chęć odebrania mu tego, co zdobył i z powodu tej obsesji niszczy swe życie w ciągu niecałego roku.

Kiedyś na napisanie sztuki potrzebowałem nie więcej niż trzy miesiące. Teraz miesiące mijają a nie osiągam celu. Po prawie dziesięciu latach pracy odkryłem przepaść znaczeń i implikacji wykluczających się nawzajem. Kiedyś łatwiej mi było wymyślić jakąś „historię", trudniej znaleźć jej znaczenie. Teraz pracuję z niekończącą się świadomością sensu sztuki i mimo wszystkich wysiłków nie udaje mi się napisać dramatu w sposób ciągły, jednym pociągnięciem. Wszystko rozpoczyna się na początku każdej sceny, tak jakby każda z nich była rozpoczęciem nowej sztuki. Pewnego dnia, kiedy leżałem na plaży przyszła mi do głowy myśl prostej zmiany stosunków, zmiany,

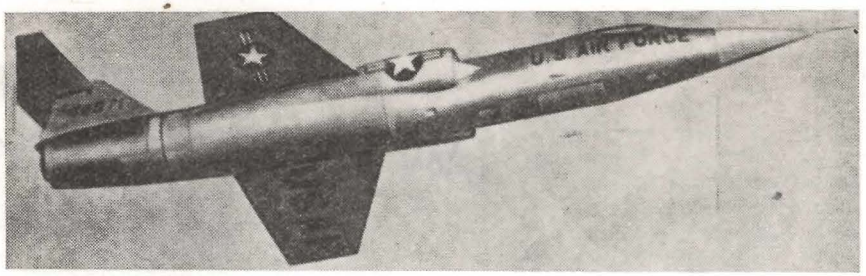
która nie rozwiązała i nie mogła rozwiązać problemu „The Man who had all the Luck", ale która jak sądzę pozwoliła mi napisać przynajmniej dwie sztuki, które następowały po niej i rozwiązać wiele innych problemów.

Zdawałem sobie sprawę, bez wchodzenia w szczegóły, że dwaj bohaterowie, którzy byli przyjaciółmi w wersji pierwotnej powinni, według praw logiki, być braćmi i mieć tego samego ojca. Gdybym w tamtym momencie wiedział to, co wiem teraz, oszczędziłbym sobie wielu kłopotów. Nie mogłem dobrze poprowadzić tej sztuki, gdyż intryga była tylko małą cząstką dramatu, który usiłowałem podświadomie napisać.

Jednakże obserwując stosunek ojciec — syn i poszukiwanie pokrewieństwa przez syna, odnalazłem pełnię uczuć jakiej nigdy dotąd nie znałem. Osiągnąłem rzadką intensywność. Węzeł dramatyczny „Wszystkich moich synów", których miałem napisać prawie trzy lata później powstał właśnie wtedy i „nasiona" „Śmierci komiwojażera" zaczęły także owocować. „Wszyscy moi synowie" są odbiciem i wyrazem wielu sił wewnętrznych, których byłem świadomy tylko częściowo. Chciałem przede wszystkim napisać sztukę racjonalną i opowiedzieć ową historię czyniąc ją zrozumiałą nawet dla niewykształconego widza. Zarzucono mi w poprzedniej sztuce, że stworzyłem dzieło nie zrozumiałe dla przeciętnej publiczności. Zawsze namiętnie lubiłem cudowność, która sprawia, że rzeczy i ludzie są tym czym są. W „The Man who had all the Luck" — spróbowałem uchwycić tę cudowność i przenieść ją na scenę. Jednakże ta cudowność zdradziła mnie, a wszystkim co mi pozostało było badanie przyczyn i skutków, bezpośrednich działań, faktów, geometrii stosunków. Trzeba było raczej pozwolić, aby cudowność wzniosła się niczym gradowa i bezlitosna chmura działań i antagonistycznych charakterów. Wziąłem jeszcze raz olbrzymią książkę cudów jaką są „Bracia Karamazow" i odnalazłem tam to, co czułem tylko jako wielką prawdę. Stronice najbogatsze w kolor, najbardziej zdumiewające, najcudowniejsze, zawierają największe zagęszczenie surowych faktów, szczegóły biograficzne bohaterów, opis kory drzew oświetlonych światłem księżyca, sposób w jaki umieszczone jest okno w murze, dokładna pozycja Dymitra, kiedy spogląda na swego ojca przez szybę okienną, szczegółowy opis ubrania ojca. A przede wszystkim precyzyjne spięcie tematów wewnętrznych w scenach o wielkiej intensywności dramatycznej. Zrozumiałem, w jaki sposób Beethoven potrafił doprowadzić efekty orkiestrowe, aż do momentu kiedy stawały się pełne głębi i blasku, jak używał crescendo, jak wystrzegał się wywoływania łatwych wrażeń i jak doprowadzał do tego — że efekt którego szukał był wreszcie doskonały. Jeśli są słowa, które wyrażają uczucie jakiego wtedy doznawałem, to są nimi: „Strzeż się, nie pozwól zmienić formy, kierunku i intencji twego dzieła".

I odkrywałem, że w poprzedniej sztuce zbyt wiele czułem, a niezbyt wiele rozumiałem. Zbliżałem się do trzydziestki i byłem autorem dwunastu sztuk, z których żadna w moim odczuciu nie była naprawdę ukończona. Napisałem wiele, wiele scen, ale nie stworzyłem sztuki. Zrozumiałem, że sztuka jest organizmem. Ja kazałem funkcjonować tylko kilku częściom tego organizmu.

Powziąłem decyzję napisania innego dramatu, jeśli i tym razem okazałby się nie do grania, zmieniłbym kierunek twórczości. Nigdy



nie lubiłem techniki teatralnej i tylko raz byłem naprawdę zainteresowany spektaklem, kiedy Ruth Gordon grała „Dom lalki", w reżyserii Jed Harrisa. Odkrycie teatru nastąpiło gdy oglądałem przedstawienia „Group Theatre". Wstrząsnęła mną nie tylko niezwykle sugestywna gra zespołu, który sądzę nie ma od tamtego czasu sobie równego w Ameryce, ale przede wszystkim klimat wspólnoty powstałej między aktorami i publicznością. Był to zwiastun teatru „prorocznego", który przypominał mi teatr grecki, gdzie religia i wiara stanowiły jądro dramatu. Śledziłem przedstawienia „Group Theatre" z miejsca na balkonie za 55 centów, w czasie przerw czułem zapał i pasję widzów poruszonych do głębi, ze wzbudzonymi umysłami. Jeśli mówię, że jako pisarz znalazłem w tych przedstawieniach błędy, nie umniejsza to faktu, że prawie wszystkie pomocne były memu natchnieniu, i kiedy dowiedziałem się, że „Group Theatre" rozpadł się, wydawało mi się prawie niewiarogodne, aby grupa świetnych, bo tym byli dla mnie z artystycznego punktu widzenia, składała się z ludzi nie całkowicie oddanych sprawie teatru. „Wszyscy moi synowie" zostali napisani w kilka lat po rozwiązaniu „Group Theatre" a była to sztuka o której mógłbym powiedzieć, że powstała dla „Teatru proroczego". Jestem świadomy, że termin ten nie jest precyzyjny, nie potrafiłbym zdefiniować jednak inaczej tego co przezeń rozumiem. Być może znaczy to, że teatr powinien wkroczyć w życie publiczności. Powinien być to teatr tworzony dla najprostszych widzów, który przedstawiałby ich życie rodzinne jak i codzienną pracę, który ukazywałby ukryte związki życia między przeszłością i przyszłością. Moją intencją było uczynić sztukę możliwie najmniej teatralną. Wszystkie metafory, obrazy i figury retoryczne zostały odrzucone i to nawet te, które z największą łatwością powstawały pod piórem autora. Nic, ile to możliwe, nie powinno odbierać sztuce prostoty. Wydaje mi się teraz, że postępowałem tak, jakbym zdobywał fortecę. Operacja polegała na zajęciu pozycji bez hałasu w krajobrazie obniżonym przez jasne światło spokojnego dnia. Nie była to próba samowolna, wypływała z chęci korygowania poprzednich błędów, a także była wynikiem tego oto przypadkowego zdarzenia.

W trakcie jednej z „konwersacji" u mnie w domu, pewna bogobojna dama z Middle West opowiedziała mi o znajomej rodzinie, którą dotknęła tragedia: Młoda dziewczyna po odkryciu, że ojciec sprzedaje armii wybrakowane materiały zadenucjowała go władzom. Działo się to w czasie wojny. Dama nie skoń-

ARTHUR MILLER

„WSZYSCY MOI SYNOWIE"

(„ALL MY SONS")

przekład:
KAZIMIERZ PIOTROWSKI

o b s a d a:

JOE KELLER	JERZY PRZYBYLSKI
KATE KELLER	JADWIGA ANDRZEJEWSKA
CHRIS KELLER	ANDRZEJ ŁĄGWA
ANNIE DEEVER	TERESA KAŁUDA
DR JIM BAYLISS	RYSZARD SOBOLEWSKI
SUZY BAYLISS	KRYSTYNA FROELICH
FRANK LUBEY	BOGDAN KOPCIOWSKI
LIDIA LUBEY	MARIA WAWSZCZYK
GEORGES DEEVER	BOGDAN WIŚNIEWSKI

Reżyseria:
MIROSŁAW SZONERT

Scenografia:
ELŻBIETA I. DIETRYCH

Asystent reżysera:
BOGDAN KOPCIOWSKI

Przy egzemplarzu:
MARIA BĄBIŃSKA

Przedstawienie prowadzi:
KAZIMIERZ MICHLEWSKI

Premiera na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi
dnia 31 maja 1970 roku

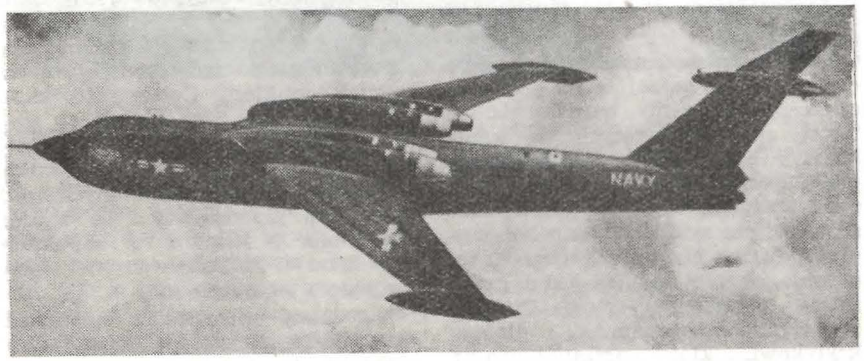
czyła jeszcze swej historii a już zamieniłem córkę na syna. Drugi akt był zupełnie gotowy w mojej wyobraźni. Znałem dość dobrze stosunki owej damy i przeciętny umysł małej mieszczki — widziałem jak rzadko zdarzają się niezwykłe historie w tym środowisku. Jednakże fakt, że młoda dziewczyna nie tylko miała zamiar, ale rzeczywiście wydała ojca — winowajcę, zmienił w oczywistą prawdę to, co przeczuwałem zaledwie w poprzednim dramacie. Nie widziałem żadnych związków między dwiema sztukami. Wszystkim co wiedziałem była myśl: poznałem węzeł relacji, od którego mogłem kreślić linie grube i proste. Po raz pierwszy odkąd zacząłem pisać sztuki — myśl jasna jak kryształ opanowała mój umysł: był to dramat zawarty w drugim akcie, całkowite objawienie ohydy aktu antyspołecznego.

Z przeświadczeniem, że biorę na warsztat fakt obiektywny poczułem pierwszy raz zmianę w mojej roli pisarza. Wiedziałem, że muszę napisać tę sztukę tak, aby prawdziwy winowajca czytając ją mógł powiedzieć, że wszystko jest w niej tak prawdziwe, realne i ważne, jak w jego prawdziwym i realnym życiu. Wydawało mi się, że wszystkie sztuki, które napisałem dotychczas, i te które widziałem były skonstruowane dla dzisiejszej sceny nie posiadały one nic z owego wizjoezstwa, którego waga przekraczałaby ramy teatru.

Z tych właśnie powodów „Wszyscy moi synowie" zaczynali się w atmosferze pogody i spokoju. Pierwszy akt został oceniony jako zbyt powolny, ale moim zamiarem było uczynienie go powolnym. Został tak napisany aby wytworzyć groźbę nudy. Odkąd powstaje pierwsze podejrzenie zbrodni prawdziwy strach zrodzony przez kontrast między niewzruszonym spokojem społeczeństwa i groźbą kryzysu świadomości, może wkraść się w serca widzów. Trzeba mi było dwu lat, aby doprowadzić do końca tę sztukę, przede wszystkim, wydaje mi się, z powodu trudności dosyć podobnej do tej, z jaką spotkałem się w poprzednim dramacie: kwestii pokrewieństwa.

We „Wszystkich moich synach" zbrodnia nie była czynem do popełnienia, gdyż była popełniona już od dawna. Ani Chris Keller ani jego ojciec nie mogli zrobić nic, aby osłabić jej skutki. Szkoda została wyrządzona i jest nie do odrobienia. Nie pozostaje nic prócz sumienia Joe Kellera, odkrycia uczynionego przezeń zła i świadomości syna wobec objawionego mu błędu ojca. Można by rzec, że chodzi tu o problem moralny, dokładniej jednak, sztuka powstała, aby doprowadzić człowieka do wzięcia na siebie odpowiedzialności za swe czyny. W pewnym sensie był to ten sam problem, który podjąłem w sztuce poprzedniej, problem Dawida Beevesa, ponieważ on także nie mógł odpowiadać za czyny, które popełnił. W tych dwóch sztukach obsesja dramatyczna, jeśli mogę to tak wyrazić, odkrywała podwójną naturę bohaterów: ich osobiste przedsięwzięcia, ich czyny i obiektywny opis tych samych czynów.

Mówiono często, że „Wszyscy moi synowie" są sztuką moralną — to prawda. Ale koncepcja moralności nie jest czysto estetyczna, jak to chcianoby widzieć. Zbrodnia Joe Kellera, który spowodował śmierć kilku pilotów lotnictwa wojennego ukrywa przed oczami widzów inny rodzaj zbrodni moralnej, która jest najpoważniejszym zagadnieniem sztuki. Kiedy mówię: „zbrodnia moralna" używam być może wyrażenia niezbyt precyzyjnego, a chciałbym wyjaśnić, że konsekwencje naszych czynów są tak samo ważne jak nasze czyny. A jednak w momencie działania nie poświęcamy im wcale uwagi i nawet nie możemy wymagać tego od siebie, ponieważ dana jest nam tylko częściowa znajomość skutków naszego działania. Jednym słowem dramat Joe Kellera nie polega na niemożności odróżnienia dobra i zła, ale na niemożliwości nawiązania kontaktu ze światem, środowiskiem, z ludźmi. Nie jest on kimś z zewnątrz społeczeństwa, stanowi jego integralną część. Nie można piętnować osobno członków jednego stowarzyszenia za winy całej zbiorowości. Oczywiście nie mówię o jakimś specjalnym stowarzyszeniu, a tylko o człowieku, którego osobowość separuje się zupełnie od spełnionych czynów, tak jak proces produkcji od procesu podziału produktów w społeczeństwie, w którym żyje Joe Keller. Ci którzy atakowali „Wszystkich moich synów" zaprzeczali istnieniu wspólnoty społecznej. Posłannictwem sztuki nie była więc moralność wyrażona w terminach dobra lub zła, lecz uzmysłowienie faktu, że istnieje moralność społeczna, której człowiek nie może umknąć popełniając pewne czyny.



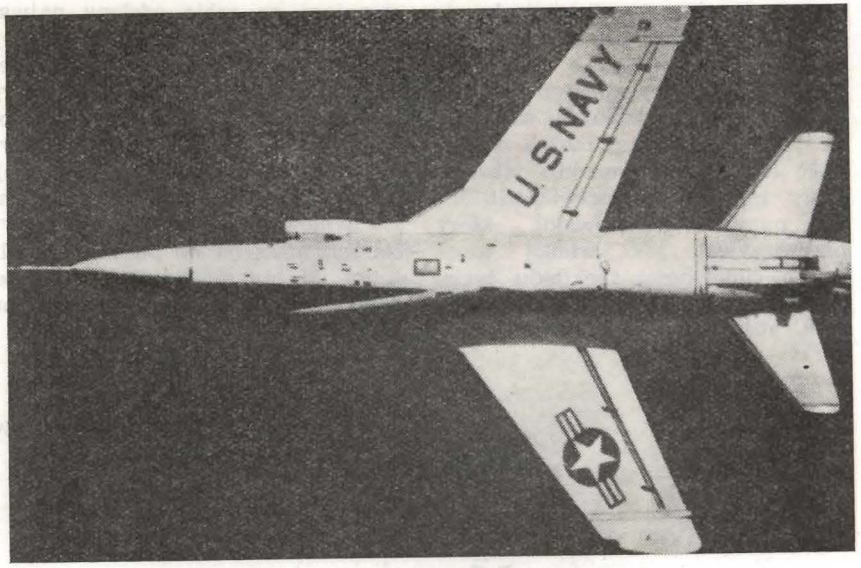
W tym sensie Joe Keller stanowi groźbę dla społeczeństwa i dlatego sztuka jest sztuką społeczną. Jest nią nie dlatego, że Keller sprzedał wybrakowane materiały, jakiemuś narodowi w stanie wojny, bo przecież ta zbrodnia mogłaby służyć za temat powieści kryminalnej bez ambicji społecznych, ale dlatego, że korzenie zbrodni dotykają układu stosunków, które łączą jednostkę ze społeczeństwem i z kulturą jaką ono wytwarza. Stosunki te osiągnąwszy swoje apogeum, mogą przekształcić nasze społeczeństwo w dżunglę w której znikną nawet drapacze chmur. I w tym sensie samotność ma znaczenie społeczne.

Trzeba, abym powrócił do wpływu jaki mógł mieć Ibsen na mój dramat i wyjaśnić dokładniej tę kwestię. W momencie pisania „Wszystkich moich synów" byłem rzeczywiście pod silnym wpływem Ibsena, widziałem w nim przede wszystkim artystę zdolnego stworzyć sztukę wychodząc od faktu realnego. W jego teatrze sytuacja nie jest nigdy opisana, ale określona przez bezpośrednie czynności i nieodwołane fakty. Mając od tak dawna naszkicowane raczej to, co bohaterowie przeczuwali, niż to, co robili, odkryłem Ibsena z uczuciem radości. Jak już powiedziałem, chciałem pisać w taki sposób, aby publiczność mogła pomylić moje sztuki z prawdziwym życiem i nie przypisywać im mocy poetyckiej,

zanim w to nie uwierzy. Chciałem uczynić świat realny tak samo prawdziwym i oczywistym jakim jest świat nierealny w całej swej wspaniałości. Myślę jednak, że z innego powodu odkryto „cień" Ibsena w moim Teatrze, a to dlatego, że „Wszyscy moi synowie" rozpoczynają się sięgając do dalekiej przeszłości. I tak samo w najbardziej znanych dziełach Ibsena, dużą część czasu zajmuje umieszczenie przeszłości w teraźniejszości. Chciałbym dorzucić przy okazji, że taka koncepcja akcji sprzeciwia się dzisiejszym gustom. Koncepcja ta bardziej niż jakkolwiek inna cecha charakterystyczna dla realizmu czy żeby być dokładniejszym ibsenizmu i jego techniki, wydaje się sztuczna; panuje dzisiaj tendencja do odrzucania jej, ponieważ pod wieloma względami realizm jest ciągle stylem naszej epoki. Ale nie zaakceptowalibyśmy bardziej bohaterów sztuki siedzących na krzesłach i dyskutujących o wydarzeniach przebrzmiałych od lat, niż tych w życiu, zajętych problemami dnia. W rzeczywistości wysiłek wyeliminowania faktów z przeszłości o mało co nie odrzucił całej przyszłości z niejednej sztuki. Chcemy niecierpliwie iść naprzód i dlatego krytykowi, który przestudiowałby kilka ze sztuk odnoszących dziś sukcesy trudno byłoby wyobrazić sobie czym byli bohaterowie miesiąc przedtem zanim ich historia została opowiedziana. „Wszyscy moi synowie" odnoszą się miejscami do przeszłości nie przez szacunek do techniki ibsenowskiej tak jak widziałem ją wtedy, lecz dlatego, że temat sztuki mówi o czynie i jego konsekwencjach i musiałem znaleźć sposób spenetrowania przeszłości bohaterów, aby dać odczuć tę zależność. Zmiany uczynione w sztuce mówią jasno jak bardzo idea zależności między aktem i jego skutkami była ważna w moich oczach. W pierwszych wersjach matka Kate Keller grała określoną rolę albo bardziej dokładnie, rolę grały jej przekonania astrologiczne (pierwotny tytuł sztuki brzmiał „Znak strzelca"). A to dlatego, że szukałem we wszystkich dziedzinach sposobu zasygnalizowania ważności kolejnego miejsca akcji.

Ale w miarę jak sztuka powstawała, konflikt Joego i jego syna Chrisa odsunął na dalszy plan astrologię, psychologia zajęła miejsce mistycyzmu. Z przyjemnością potraktowałem mistycyzm nieufnie, ponieważ jak dotąd, to on właśnie dyktował mi napuszone dzieła. które nie miały w sobie prawdy psychologicznej. Krótko, kiedy więc dawniej usatysfakcjonowałoby mnie stworzenie postaci kobiety opętanej przez astrologię, teraz ta obsesja służyła mi do odkrycia sekretnych intencji bohatera. Cudowność także musi mieć nogi aby chodzić po ziemi. Zanim skończę z tą sztuką byłoby dobrze powiedzieć słów kilka o rodzaju tendencji dramatycznych, które ona przedstawia i co więcej wspomnieć o jednym z aspektów ibsenizmu rozpatrywanym pod względem technicznym.

Nie mam specjalnych upodobań dla jakiejś określonej formy dramatycznej — udawadnia to różnorodność moich sztuk — ale w metodzie Ibsena znajduje się element, który nie powinien być niedoceniony, ani też zaniedbywany, jak to dzieje się dzisiaj. Teatr Ibsena odkrywa przecież rewolucyjny aspekt życia. Oglądając jego sztuki ma się ciągłą świadomość procesu zmian i rozwoju. Myślę, że zbyt wielu autorów współczesnych uważa, iż trzeba raczej opisywać postawy niż relacjonować wydarzenia. Błędem jest mniemanie, że teatr Ibsena w porównaniu z teatrem współczesnym jest statyczny. — po prostu wydaje się statywny dlatego, że autor poświęca pierwszy a czasem i drugi akt, aby wyjaśnić przeszłość



swych bohaterów. Tymczasem jest to teatr niezwykle dynamiczny, bo ta daleka przeszłość jest ukazana tylko po to, aby pozwolić nam zrozumieć w całej pełni teraźniejszość, jako moment w upływie czasu, a nie, jak w tylu sztukach współczesnych, jako sytuację bezczasową, zawieszoną w próżni. Oczywiście mimo, że mogę nie zaakceptować innych aspektów jego dzieła, rozwiązuje ono w sposób najbardziej prawidłowy to, co uważam za podstawowy problem sztuki dramatycznej: udramatyzowanie przeszłości. Nie mówię tu o tym tylko z technicznego punktu widzenia, ale ponieważ wierzę, że nie można nawet marzyć, aby bohaterowie dramatu jak i sam dramat osiągnęli minimum prawidłowości istnienia bez przedstawienia kontrastu między przeszłością a teraźniejszością, bez świadomości procesu dzięki któremu teraźniejszość jest taka jaka jest. Sądzę także, że koniec dramatu jest momentem utworzenia wyższej świadomości a nie tylko osobistym atakiem przeciw nerwom i wrażliwości publiczności. Tym co jest cenne w metodzie Ibsena to nacisk, jaki kładzie na przedstawienie stosunków przyczynowych czym nie powinno się w jakimkolwiek stanie rzeczy, pogardzać. I właśnie dlatego realizm Ibsena jest bardziej rzeczywisty, ponieważ stał się on w równym stopniu realistyczny jak mistyczny. Wobec faktu, że istnieją w życiu tajemnice, których żadna analiza nie uczyni bliższych rozumowi, jest rzeczą całkowicie prawdopodobną przypuścić a nawet uznać tę lukę za prawdę. Problem jednak nie leży w tym, aby zdać sobie sprawę z tego, co z natury rzeczy jest wytłumaczalne, ale uczynić zrozumiałe to, co złożone, nie deformując ani upraszczając tego, czego wyjaśnić nie można.

Myślę też, że w dużej części ibsenowski sposób przedstawienia rze-

czywistości jest dosyć arbitralny, że czasem wyczuwa się u niego germański brak polotu a także tendencję do udawadniania rzeczy, które w sposób absolutnie widoczny są jasne. Tak więc można zrozumieć lepiej sens metody Ibsena, który niczego nie potwierdził zanim najpierw nie dowiódł, który przywiązywał tak wielką uwagę do cudowności spektaklu życia, do nieprzerwalnego łańcucha wydarzeń, aby ukazać nam poprzez następujące po sobie odsłony najważniejszy bieg zdarzeń. Innymi słowy myślę, że realizm ibsenowski przeciwstawia się nie liryzmowi, który bardzo cenię, ale sentymentalizmowi, który brzmi zawsze jak fałszywa nuta w melodii dramatycznej. Ibsen pojmował teatr jako element tak samo ważny i potrzebny do życia jak maszyna do pisania czy algebra. Można mówić źle o Ibsenie, ale czyniąc tak skazujemy się na teatr martwy.

Przekład z języka francuskiego
Agnieszka Geiger

Dobry kierowca przestrzega przepisów drogowych i ubezpiecza w PZU swój pojazd w zakresie auto-casco

Informacje i zgłoszenia
Inspektorat Miejski PZU Łódź, al. Kościuszki 57 tel. 293-46
oraz agenci PZU

Powszechny Dom Towarowy
„Uniwersal"
w Łodzi Pl. Niepodległości 4

Poleca bogaty wybór artykułów

odzieżowych
włókienniczych
skórzanych
futrzarskich
dziewiarskich
gospodarstwa domowego
telewizyjno-radiowych
elektro-technicznych
jubilerskich
muzycznych
papierniczych
chemicznych
sportowo-turystycznych
kosmetycznych
perfumeryjnych

eksponowanych na czterech kondygnacjach największego i najnowocześniejszego obiektu handlowego w Łodzi

---

SPÓŁDZIELNIA PRACY GALANTERII PAPIERNICZEJ „INTROPLAST"
W ŁODZI UL. PIOTRKOWSKA NR 117

POLECA USŁUGI

w zakresie introligatorstwa i tworzyw sztucznych: klasery, albumy, oprawa prac dyplomowych, książek, miesięczników itp. podklejanie map i planszy, pudełka tekturowe, teczki z folii, notatniki, okładki do dowodów osobistych i legitymacji.

W/wym. usługi wykonują następujące punkty:

— ul. Piotrkowska nr 108	tel. 391-95
— „ Piotrkowska nr 158	„ 616-11
— „ Sienkiewicza nr 25	„ 232-21
— „ Rewolucji 1905 r. nr 18	„ 313-10
— „ Północna nr 15	„ 204-41
— „ Obr. Stalingradu nr 14	„ 393-03
— „ Długosza nr 21/23	„ 568-95

PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY

Łódź, ul. Obrońców Stalingradu 21, tel. 350-36, 238-87

Kierownik Techniczny
MARIAN BINKOWSKI

Główny Księgowy
JERZY LENARCIŃSKI

Kierownik Biura Organizacji Widowni:
MIECZYSŁAW KWINKOWSKI

Kierownik Działu Ogólnego:
IRENA MISZCZAK

Kierownik Gospodarczy:
TERESA KUCUCHA

Kierownik zaopatrzenia
EWA CABAN

Pracownia ślusarska
JÓZEF PIKORA

Brygadier Sceny:
STEFAN OLCZAK

Pracownia stolarska
JÓZEF KROTOWSKI

Pracownia malarska
IGNACY KOŁODZIEJCZYK

Pracownia modelarska
GERT PYDE
TADEUSZ PAUL

Pracownia tapicerska
CZESŁAW FIGURSKI

Pracownia krawiecka
WŁADYSŁAW MURAS

Pracownia szewska
HENRYK KISZKA

Pracownia perukarska
STANISŁAW SIEMIŃSKI

Kierownik Oświetlenia:
MAKS KEMPA

Biuro Organizacji Widowni — Łódź, ul. Obrońców Stalingradu 21, tel. 350-36. Przyjmuje zamówienia na bilety do Teatru Powszechnego (na miesiąc wcześniej w godz. 10—17)

Kasa Teatru Powszechnego czynna cały tydzień od godz. 10—13 i od 16 do rozpoczęcia przedstawienia (z wyjątkiem poniedziałków) — tel. 350-36.

Cena zł 2,50

BEZPŁATNY

Wydawca:

PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY W ŁODZI

Redakcja

KAZIMIERZ A. LEWKOWSKI

PZGraf. RSW „Prasa" Łódź, Z. 879/70. N. 2700. H-4/2582