

**ate**  
**neum**

*Teatr*

**Państwowy  
Teatr  
Ateneum  
im.  
Stefana  
Jaracza  
Sezon  
1968/69**

GENA

Arthur Miller

(1955)

Reżyser: Stanisław Fikowski

Współreżyser: Witold Rybczak

Reżyser: Stanisław Fikowski

Współreżyser: Witold Rybczak

Reżyser: Stanisław Fikowski

Współreżyser: Witold Rybczak

Reżyser: Stanisław Fikowski

Współreżyser: Witold Rybczak

Reżyser: Stanisław Fikowski

# PROGRAM

Reżyser: Stanisław Fikowski

Współreżyser: Witold Rybczak

**Warszawa  
Premiera  
Kwiecień  
1969**

Opis: ...

II Premiera: ...



# CENA

(The Price)

*Arthur Miller*

Przekład – Kazimierz Piotrowski

OSOBY: Wiktor Franz

*Krzysztof Chamiec*

Estera Franz

*Hanna Skarżanka* *Danuta Mniewska*

Gregory Solomon

*Jan Świdorski*

Walter Franz

*Stanisław Zaczyk*

Reżyseria: *Janusz Warmiński*

Scenografia: *Andrzej Sadowski*

Dyrektor i Kierownik Artystyczny: JANUSZ WARMIŃSKI

II Premiera teatru Ateneum w sezonie 1968/69



# Postawy Artura Millera

*Krystyna Przybylska*

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

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

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

Millera nie interesuje patologia, ale zjawiska typowe. Chce po-

kazać, co znaczy żyć w naszych czasach, udramatyzować świadomość człowieka myślącego, a nie chorego. W tragedii stara się znaleźć źródło możliwości doskonalenia się człowieka.

Miller wyraża przekonanie, że człowiek jest istotą poddaną rygorom społecznym i do tej koncepcji często nagina wzory tragedii antycznej; jego bohater tragiczny wystawiony jest na działanie miazdzącej siły zewnętrznej, akcją tragedii zaś staje się poszukiwanie błędu bohatera jako przyczyny poddania się klęsce. Jednakże tragedia antyczna była zakorzeniona w historii, nie zaś, jak współczesna, w indywidualnej psychologii czy jednostkowej ludzkiej sprawie; była wynikiem determinowanym przez świat, któremu bohater był asbolutnie podległy. Była więc ogólną ludzką akcją o specyfice indywidualnej, nie zaś, jak obecnie, pojedynczą akcją o wymowie ogólnej. Okazało się, że w naszym współczesnym świecie nie ma tragedii bez pokazania indywidualnej siły człowieka, jego personalnego losu. Dowiódł tego już dramat Renesansu, zaś tragedia szekspirowska wyraźnie wyrastała z akcji opartej na własnych aspiracjach bohatera. Stawała się doświadczeniem indywidualnym, nazywaniem skaz i błędów człowieka oraz konfrontowaniem ich ze złem, zawartym w tzw. porządku świata. Osiemnastowieczna dramaturgia angielska, za nią zaś francuska i niemiecka zrobiły co mogły, aby przystosować tragedię do świadomości mieszczkańskiej, redukując antyczne ostre widzenie porządku i sprawiedliwości świata do węższego kręgu konkretnej problematyki poszczególnych grup społecznych; romantyzm przysłonił sprawy społeczne dając upust indywidualnemu buntowi jednostki, prometejskiej i fautoskiej, aż wreszcie obydwie te tendencje połączyły się w dojrzałej twórczości Ibsena. Społeczeństwo burżuazyjne zostało uznane za największego wroga człowieka



(nazwana więc została po imieniu przyczyna jego alienacji), zaś człowiek, tym razem już wyraziciel mas, stał się indywidualnym propagatorem wolności zarówno własnej jak społecznej. Miller po przeszło pół wieku zajmuje podobną do Ibsena postawę w odmiennych już warunkach dzisiejszego społeczeństwa USA; zestawia indywidualny wysiłek człowieka z jego społeczną rolą w świecie.

Porządek społeczny przyjął Miller na sposób „antyczny”, jako coś obowiązującego, ale też nie uświęconego; jednostka obarczona została odpowiedzialnością za swoje aspiracje, za ustalenie własnego kryterium moralnego. Tej zasady trzyma się Miller nieubłaganie. Autorzy tzw. „prywatnej tragedii” (w Ameryce wymienić tu należy część twórczości O’Neilla i całą twórczość Williama) zmieniają konieczność poddania się prawom w pełne współczucia rozgrzeszenia swoich postaci, natomiast Miller nigdy nie przebacza. Rzuca kamieniem w swą ofiarę i czyni tak — dla jej dobra. Jego prywatne sympatie nie przesłaniają głównego uderzenia; nie chce on rzucać gestów współczucia zamiast prawdziwego współczucia, jakim jest piętnowanie zła. Wyłamuje się w ten sposób spod brzemienia nie-ibsenowskiej tradycji dramatu mieszczańskiego, która redukowała bohatera wyłącznie do ofiary ustalonego porządku społecznego. Wzorem Ibsena upatruje głównego wroga człowieka w niedoskonałej strukturze społecznej swych czasów, upostaciowanej w błędnym, pełnym winy, fałszywym społeczeństwie, ale też sięga po romantyczny gest manifestowania energii i aspiracji indywidualnych. Wina kolektywna znajduje w ten sposób swój odpowiednik w indywidualnej winie bohatera — Miller wznawia tradycję ibsenowskiej tragedii postaw moralnych wobec społeczeństwa.

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

W najbardziej znanym dramacie Millera, *Śmierć Komiwojżera* (*Death of a Salesman*, 1949), jedną z istotnych przyczyn klęski polityki życiowej Willy Lomana stał się lęk przed bankrutem potęgowany błędnym amerykańskim mitem bogacenia się. Willy Loman, zamiast zająć postawę opozycyjną, stał się nie buntownikiem, ale konformistą. Okazał się taki jak społeczeństwo, w którym żył: łatwy i sprzedajny. Jego aspiracje stały się formą jego klęski.

Dramat ibsenowskich postaw moralnych przeniesionych na grunt amerykańskich wierzeń w potęgę sukcesu, w etykę interesu, stał się kanwą jednej z pierwszych sztuk Millera, *Wszyscy moi synowie*, (*All My Sons*, 1947), gdzie zbrodnia Joe Kellera, sprzedającego uszkodzony sprzęt lotnictwu amerykańskiemu podczas drugiej wojny światowej skontrastowana została z oby-



watelską i pełną odpowiedzialności wobec rodaków postawą jego syna. Stylizowane na osiemnastowieczny dramat o przesładowaniu religijnym *Czarownice z Salem (The Crucible, 1953)* stawiały na scenie bohatera, Johna Proctora, który własnym cierpieniem i śmiercią przeciwstawił się ograniczeniu wolności jednostki przez grupę. Społeczeństwo w *Czarownicach z Salem* okazało się aktywnie złe; było nie tylko fałszywym społeczeństwem, ale również reprezentowało fałszywe pojęcie o społeczeństwie.

W *Widoku z mostu (A View from the Bridge, 1955)* dramacie o brooklińskich dokerach utrzymanym w tonie tragedii antycznej, bohater-proletariusz znalazł się w społeczeństwie, które nie miało mu nic do zaoferowania. Jediną energią, na jaką mógł się w takim kontekście zdobyć, stało się totalne wyzwolenie destrukcyjnych pragnień (cudzołóstwo, homoseksualizm). Zadenuncjowanie przez niego członków rodziny jego żony, imigrantów włoskich, z pobudek czysto osobistych, mimo całkowitej nieświadomości bohatera co do społecznego znaczenia tego czynu, obarcza winą właśnie społeczeństwo. *Widok z mostu* pokazał dezintegrację bohatera, ofiary, ślepego narzędzia w rękach losu, czyli własnej niewiedzy. To rozszerzenie terytorium społecznego dramatu na świadomość małego człowieka dodało nowych wymiarów myślowych i warsztatowych tradycyjnemu gatunkowi tzw. sztuki z tezą. Żyjemy w fałszywym społeczeństwie, wobec tego żyjemy fałszywie. Ponieważ gwałt, okrucieństwo i wina są w każdym z nas, nie sposób przeciwstawić im się jako sile społecznej. Miejsce postawy skazanego na klęskę buntu jako wyrazu protestu zajmuje teraz przyjęcie na siebie win społeczeństwa i walka ze złem przede wszystkim we własnym życiu i świadomości.

Po dziewięciu latach dzielących *Widok z mostu* od *Po upadku* (nie licząc scenariusza filmowego, *Nieprzystosowani, The Misfits, 1957*), po przerwie, którą niecierpliwi krytycy i widzowie amerykańskiego pisarza komentowali jako rezygnację z dalszej twórczości, Artur Miller wystąpił z nową propozycją dramatyczną, zatytułowaną *Po upadku (After the Fall, 1964)*. Już w *Śmierci Komiwojażera* posługiwał się zreżymowaną techniką ekspresjonistyczną dla wyrażenia dramatu rozgrywającego się w umyśle bohatera. Rozbijał przy tym myśli bohatera na fragmentaryczne, retrospektywne wspomnienia, ukazywane w formie zwizualizowanych scenek z przeszłości. *Po upadku* stało się również „dramatem umysłu”, powieściowym monologiem wewnętrznym bohatera, tym razem już nie szarego człowieczka poddanego fałszywym mitom i sloganom państwowym, ale inteligenta, który na podstawie wnikliwej analizy kluczowych elementów swej przeszłości, w monologu z samym sobą, stara się dojść do źródeł swej obojętności i bezideowości. Rozbite na człony reminiscencyjne myśli Quentina krążą z właściwą Millerowi pasją wokół tematu najgoręcej go obchodzącego — lojalności wobec siebie i innych, w najbardziej odpowiadającej mu formie samoosądu.

W *Po upadku*, jak również w późniejszej sztuce *Incydent w Vichy (Incident at Vichy, 1965)* mówi nam Miller, że okrucieństwo i podłość nie są udziałem bardziej jednych niż drugich, ale w jakimś zakresie każdego człowieka i każdego społeczeństwa. Zarówno analiza osobistego życia Quentina w *Po upadku*, jak też debata nad pozornym idealizmem Le Duca (który ratuje się za cenę cudzego życia, aby umknąć z rąk hitlerowskich oprawców) w *Incydencie w Vichy* prowadzą do połączenia się w jedno dawnej formuły dialektyki Millera — niewinna ofiara



a prześladowca. Człowiek jest zarówno ofiarą jak prześladowcą, i źródeł okrucieństwa powinien szukać we własnym życiu. Znamienne jest w obu wymienionych sztukach łączenie przez Millera utragizowanych wad osobistych, takich jak np. niewierność małżeńska z wadami społecznymi, jak zdrada towarzysza, a wreszcie z kataklizmami światowymi, jak hitleryzm. Ukazany w *Po upadku* zaledwie symbolicznie, zaś w *Incydencie w Vichy* w dużym przybliżeniu, problem zbrodni nazistowskich, miał na celu unaocznienie miary niedoskonałości i okrucieństwa, którą człowiek powinien rozpoznać jako swoją własną niedoskonałość.

Teatr lat trzydziestych, którego Artur Miller stał się apologetą i kontynuatorem wierzył jeszcze w niewinność człowieka, tzn. w doskonalenie się przez pokonywanie symptomów choroby społecznej. Pouczał, że na przykład sukces materialny to siła niosąca korupcję, to egotyzm powodujący kompleks winy i chęć winienia innych dla utrzymania pozorów własnej niewinności. Ponieważ swojej niewinności broni się zawsze kosztem innych (czego dowodzi najdobitniej spowiedź Quentina w *Po upadku*) Artur Miller zaproponował inne wyjście. Nie oskarżenie, ale samooskarżenie. Niewinność jest niezaangażowaniem, zaś wina, jako zaprzeczenie niewinności to nieodłączna część humanizmu człowieka. Aby żyć naprawdę należy mieć poczucie winy jako łącznika między nami a innymi. Ponieważ niewinni nie istnieją, ponieważ wszyscy żyjemy „po upadku”, jedyna prawdziwa zbrodnia to przestać próbować (kochać, marzyć, zaczynać od nowa). Prawdę tę zdaje się potwierdzać Gregory Solomon w ostatniej jak dotąd sztuce Millera, *Cena* (*The Price*, 1968). W odróżnieniu od dwóch odmiennych postaw braci Franz, pasywnej i aktywnej, ale równie naznaczonych jednym

paraliżującym impulsem z przeszłości stary handlarz antykami to człowiek konieczności. Twardy, elastyczny, po każdej klęsce rozpoczynający życie „ex nihilo”. Ten obserwator konfliktu rozgrywanego się między Wiktorem i Walterem, jednoosobowy współczesny chór, rezoner i najbardziej przenikliwa osoba w sztuce („Salomon współczesności”) to odpowiedź na nieczyste postawy życiowe dwóch antagonistów. Wiktor się poświęcił, Walter nie poświęcił się dla rodziny (społeczeństwa), ale pojęcia te Miller odwraca: bo przecież właśnie Walter poświęcił się pracy, która okazała się pożyteczna, zaś Wiktor poświęcił swoje zdolności dla udokumentowania dyskusyjnej szlachetności. Ale każdy z nich zapłacił swoją cenę, Wiktor za prawdę życia, Walter — za sukces. Ceną Solomona stało się rozbitcie jego egzystencji, chociaż poparte intelektualnym jej ogarnięciem. Dwaj bracia, którzy przez prawie trzydzieści lat nie dokonali rozrachunku z własnym sumieniem przechodzą na naszych oczach przez proces oczyszczania się, który stanowi konieczny dla sztuki Millera mechanizm regulujący stosunek człowieka do siebie, a więc i do świata. Rozpoznać siebie, albo przynajmniej granice własnej niewiedzy, oto zadanie millerowskiego bohatera.

Ujęta w formę retrospekcji z lat trzydziestych *Cena* wskazuje na konieczność samowiedzy w kształtowaniu ludzkiego losu, a więc i na możliwość kształtowania losu w ogóle. Miller zna odpowiedzi na pytania, które stawia. Buduje swój własny porządek dramatyczny świata, zamiast, jak to się dzisiaj robi, podważać jego racje.

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



# Kryzys

W latach 1929—33 najprzód Stanami Zjednoczonymi, a wkrótce i resztą kapitalistycznego świata wstrząsnął wielki kryzys gospodarczy. Kryzys, który załamał stabilizację ekonomiczną tych krajów w przeciągu kilku miesięcy, pogrążając dziesiątki milionów ludzi w skrajnej nędzy, odbierając im pracę, warsztaty, niszcząc wszystkie zasoby, lokaty etc. Kryzys ten, najpotężniejszy w historii współczesnej, wywołał głęboko sięgające skutki społeczne i psychologiczne wśród całej ludności krajów dotkniętych nieszczęściem. Widmo kryzysu, który spowodował szczególnie wstrząs w USA — po dziś dzień pokutuje w świadomości starszego pokolenia Amerykanów, czego reminiscencję znajdujemy także w licznych utworach literackich i dramatycznych, a niewątpliwie i w ostatniej sztuce Artura Millera „Cena”.

Ale pojęcie kryzysu gospodarczego dla pokolenia młodszego, a w szczególności dla średniej generacji Polski Ludowej — jest jedynie obiegowym terminem ekonomicznym. Zastanówmy się więc bliżej nad istotą tego zjawiska.

Kryzys gospodarczy jest to po prostu dłużej lub krócej trwające zjawisko gospodarcze i fiskalne obserwowane w gospodarce państwa lub całej grupy państw powiązanych wspólnotą międzynarodowego kapitału. Kryzys oznacza załamanie koniunktury gospodarczej tzw. prosperity, która jest fazą cyklu, poprzedzającą kryzys. Koniunktura gospodarcza odznacza się olbrzymim rozwojem potencjału produkcyjnego, wyrażającego się dużymi inwestycjami przede wszystkim w przemyśle i w transporcie, jak również w rolnictwie, handlu hurtowym etc.

Zasadniczą przyczyną kryzysów gospodarczych są sprzeczności tkwiące w kapitalistycznych stosunkach produkcji, a w szczególności sprzeczności między społecznym charakterem produkcji, a indywidualnym charakterem organizacji procesów wytwarzania. Środki produkcji pozostające w ustroju kapitalistycznym w rękach prywatnych osób (osoby fizyczne, spółki akcyjne, koncerny, monopole itp.) podlegają indywidualnej, nieuzgodnionej z potrzebami społecznymi, dyspozycji.

Zjawisko synchronizacji procesów inwestycyjnych, a więc procesów określających wielkość i jakość produkcji, z procesami konsumpcji rynkowej — jest podstawową przyczyną załamania się fazy koniunktury i wybuchu kryzysu. Jest to zjawisko typowe dla gospodarki nieplanowanej, gospodarki, gdzie interesy spółek akcyjnych i monopoli, określane spodziewanymi dywidendami, wyznaczają wielkość i jakość produkcji w poszczególnych branżach przemysłu, oraz w dowolnie rozwijanych kierunkach produkcji rolnej.

Pierwsze symptomy kryzysu gospodarczego są odnotowywane na tzw. rynku kapitalistycznym, gdzie wielkość podaży produkcji jest przyrównywana do wielkości i siły nabywczej popytu. To porównanie oferowanej masy towarowej przez producentów z możliwościami i gustami nabywców czyli konsumentów, określane jest w jednostkach wymiernych, ale stale podlegających fluktuacji — czyli w cenach.

Podaż nieprzystosowana do potrzeb i możliwości popytu zwykle oznacza spadek cen oferowanej masy towarowej. W wypadku zaczynającego się kryzysu odnotowuje się to pierwsze zjawisko, ten początkowy sygnał: spadek cen. Poprzednia faza koniunktury przyniosła w ofekcie olbrzymie, nieprzystosowane do faktycznych potrzeb rynku, lokaty kapitałów w inwesty-



cjach produkcyjnych. Ten fakt wyzwała zjawisko nadprodukcji, pomijające tu sprawę rozwijania właściwych branż przemysłu i dostosowania jakości produktów do potrzeb i gustów popytu.

Nadprodukcja oznacza brak odbiorców po dotychczasowych cenach zbytu. Ratując się przed indywidualnym krachem, prywatny producent lub spółka akcyjna ma w zasadzie tylko dwie możliwości: zatrzymać dotychczasową produkcję obniżając ceny zbytu lub zmniejszyć, a nawet wstrzymać produkcję, czekając ze zbytem produktów na poprawę koniunktury. Jedno i drugie posunięcie rzutuje w sposób zasadniczy na ujawnienie się społecznych skutków, a w efekcie na pogłębienie się wy-miernych wskaźników kryzysu gospodarczego. Obniżenie cen zbytu produktów oznacza bowiem obniżenie płac. Wstrzymanie lub zmniejszenie wielkości produkcji pociąga za sobą redukcję części lub całej załogi produkcyjnej danej fabryki lub kombinatu. I w jednym i w drugim przypadku ujawnia się spadek dochodów ludności, co w konsekwencji powoduje obniżenie się zdolności nabywczej ludności na artykuły konsumpcyjne. Tak więc np. robotnicy zwolnieni z hut żelaza lub zakładów przemysłu ciężkiego reprezentują poważnie obniżoną zdolność nabywczą artykułów przemysłu lekkiego lub artykułów spożywczych. Uderza to, w pierwszym etapie kryzysu, w producentów artykułów konsumpcyjnych, którzy stosując jeden z wariantów alternatywy „ratowania się” przed baissą w swojej branży, wzmagają społeczne efekty kryzysu i z kolei przyczyniają się do eskalacji objawów kryzysu gospodarczego.

Istotną rolę w przebiegu fazy kryzysu mają w gospodarce kapitalistycznej monopole. Monopole, prowadząc ujednoliconą politykę produkcji i cen w opanowanej przez siebie branży,

w początkowym etapie fazy kryzysu, stosują politykę sztywnych cen i „izolacji od rynku”. Wyraża się to tym, że monopol np. w branży tkanin bawełnianych nie dopuszcza do obniżenia cen przez indywidualnych producentów. Pozostaje więc tylko jedno wyjście: składowanie gotowych produktów w magazynach i wstrzymanie dotychczasowej produkcji. A więc redukcje, bezrobocie, spadek dochodów przeciętnej ludności. W krajach wysoko uprzemysłowionych, gdzie 1/3, 2/5 pracujących jest zatrudniona w przemyśle oznacza to zupełny krach gospodarczy i fiskalny. Wartość pieniądza rośnie. Wartość akcji, papierów wartościowych spada. Następują ruchy kapitału w skali międzynarodowej. Obserwuje się przepływy kapitału z kraju do kraju, z jednej branży do innej. W okresie wzmoczonej interwencji monopoli, przeważnie międzynarodowych o tyle, o ile są to międzynarodowe spółki kapitałowe i o ile produkcja oparta jest o import surowców z krajów np. Azji, Afryki, Ameryki Łacińskiej, wybuch kryzysu w jednym kraju uczestniczącym w międzynarodowym monopolu, oznacza przeniesienie objawów kryzysu na pozostałe kraje członkowskie. Trzeba tu jeszcze wziąć pod uwagę wewnętrzne krajowe i międzynarodowe powiązania producentów przemysłu ciężkiego z dostawcami podstawowych surowców (ruda, węgiel, ropa, kauczuk itd.) oraz z producentami artykułów konsumpcyjnych. W epoce międzynarodowego podziału pracy — załamania się rynku np. artykułów konsumpcyjnych w kraju „x” może oznaczać, wstrzymanie eksportu tych artykułów do kraju „y”, który z kolei odmówi dostaw surowców dla przemysłu ciężkiego do kraju „z”. Tak więc powiązanie, przez organizację monopoli produkcyjnych i politykę międzynarodowego kapitału krajów kapitalistycznych oznacza automaty-



czne przeniesie skutków i objawów kryzysu z jednego kraju na cały świat kapitalistyczny.

Stopień powiązań krajów kapitalistycznych we wspólnej polityce dostaw, regulacji produkcji, regulacji cen itd. wykazał kryzys lat 1929—1933 zapoczątkowany w Stanach Zjednoczonych Am. Pn., który objął wszystkie kraje ówczesnego świata kapitalistycznego, bez względu na to czy były to kraje przemysłowe czy rolnicze (kryzys agrarny następuje dopiero w szczytowym momencie kryzysu przemysłowego i trwa znacznie dłużej aniżeli kryzys przemysłowy. W krajach reprezentujących przewagę gospodarki rolnej kryzys agrarny zakończył się dopiero w roku 1935).

Produkcja światowa (z pominięciem ZSRR) wynosiła w r. 1932 zaledwie 67% produkcji z roku 1929. W Stanach Zjednoczonych wskaźnik ten wynosił tylko 58%.

Spośród kryzysów epoki imperializmu i dominanty monopolu w produkcji, kolejny kryzys roku 1929 był kryzysem o najgłębszej depresji wyrażonej w skutkach gospodarczych i społecznych. Jednocześnie kryzys lat 1929—1933 objął najszerszy krąg krajów wszystkich kontynentów, a najboleśniej był odczuwany w Stanach Zjednoczonych i krajach europejskich.

O rozmiarach kryzysu z lat 1929—33 w Stanach Zjednoczonych daje pewien pogląd indeks spadku produkcji żelaza i spożycia bawełny w tym kraju w początkowym roku wielkich kryzysów, w stosunku do odnośnych wielkości roku poprzedzającego kryzys.

I tak spadek produkcji żelaza kształtował się w roku 1900 na poziomie 8,4%, w 1907 — 32,2%, w 1920 — 54,8%, zaś w 1929 aż w 79,4%. W tychże latach spożycie bawełny spadało o 3,9% (1900), 8,9% (1907), 20% (1920), a w r. 1929 aż 31%.

Wahania w produkcji żelaza są dość wiernym odbiciem cyklicznego rozwoju przemysłu ciężkiego, natomiast wahania w spożyciu bawełny odpowiadają w przybliżeniu fluktuacjom, jakim jest poddany przemysł lekki.

Spadek zatrudnienia tylko w wielkim i średnim przemyśle w okresie kryzysu 1929—33 najdotkliwiej zaznaczał się w Niemczech — 41%, w Polsce — 36% i w Stanach Zjednoczonych — 34% — w roku największego spadku aktywności gospodarczej w stosunku do r. 1928 przyjętego za 100.

Obniżka zatrudnienia w USA w skali 34% odnosząca się do wielkiego i średniego przemysłu oznaczała w cyfrach bezwzględnych utratę pracy dla ca 4—5 milionów osób. Oczywiście globalna liczba bezrobotnych była znacznie wyższa. Jest to skutek wyraźnego oddziaływania monopolu w sposób bardziej bezwzględny poprzez regulację, czy politykę produkcji i cen.

W latach 1929—33 zamknięto w Stanach Zjednoczonych na przeciąg co najmniej 3 miesięcy i więcej 80—85 tysięcy wielkich zakładów przemysłowych. Daje to z grubsza obraz olbrzymiego krachu gospodarczego i niewymiernych szoków społecznych, jakie społeczeństwo USA przeżywało w latach 1929—33.

Jednym ze sposobów wyjścia z kryzysu jest wojna — to znaczy albo bezpośrednie zaangażowanie się danego kraju w akcję zbrojną albo dostawy do jednego z krajów walczących.

Przykładem udanego manewru przeciwko grożącemu, a właściwie rozpoczynającemu się kryzysowi światowemu była I-sza wojna światowa. W roku 1914 zaczynał się kryzys gospodarczy w skali świata kapitalistycznego, którego skutków nie odnotowano na skutek gwałtownej prosperity w przemyśle zbrojeniowym. Okazuje się, że zbrojenia i wojny — to też ścisła sfera zagadnień gospodarczych, ale w świecie kapitalistycznym.



# Komunikat

## *Jury VIII Konkursu Debiutu Dramaturgicznego*

Jury dorocznego Konkursu Debiutu Dramaturgicznego organizowanego przez Teatr „Ateneum” im. Stefana Jaracza w Warszawie, przy współdziałaniu redakcji: „Trybuny Ludu”, „Życia Warszawy”, „Sztandaru Młodych” i dwutygodnika „Teatr” podaje do wiadomości: na bieżący, VIII Konkurs Debiutu Dramaturgicznego wpłynęło łącznie 78 sztuk. Jury w składzie: Jerzy Koenig („Teatr”), August Grodzicki („Życie Warszawy”), Andrzej Hausbrandt (teatr Ateneum), Andrzej Jarecki („Sztandar Młodych”), Maria Kosińska („Życie Warszawy”), Jerzy Matulewicz (Stołeczna Rada Narodowa), Jerzy Sokołowski (Ministerstwo Kultury i Sztuki), Jan Alfred Szczepański („Trybuna Ludu”), Roman Szydłowski (Klub Krytyki Teatralnej SDP), Janusz Warmiński (teatr Ateneum) po rozpatrzeniu nadesłanych prac postanowiło na posiedzeniu w dniu 30 grudnia 1968 roku: przyznać nagrodę w wysokości 10.000 zł sztuce UBRANI SA NADZY — Andrzeja Turczyńskiego z Warszawy (godło: „Igor”) oraz wyróżnienia sztukom: TAMA — Feliksa Falka z Warszawy (godło: „Pi”) i SPROWADZENIE KRZYŻAKÓW — Cezarego Wiśniewskiego z Warszawy (godło: „Chomik”).

Jednocześnie Jury podaje do wiadomości, że termin nadsyłania sztuk na następny IX Konkurs Debiutu Dramaturgicznego upływa z dniem 30 września 1969 roku.

### *Jury Konkursu*

Warszawa, 2 stycznia 1969 roku

## NASZ REPERTUAR

### *Niemcy*

*Leon Kruczkowski*, reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Andrzej Sadowski*, muzyka: *Włodzimierz Kotoński*

### *Wujaszek Wania*

*Antoni Czechow*, przekład: *Artur Sandauer*, reżyseria: *Kazimierz Dejmek*, scenografia: *Lucja Kossakowska*

### *Cena*

*Arthur Miller*, przekład: *Kazimierz Piotrowski*, reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Andrzej Sadowski*

### *Dozorca*

*Harold Pinter*, przekład: *Kazimierz Piotrowski* i *Bronisław Zieliński*, reżyseria: *Jacek Woszczerowicz*, scenografia: *Wojciech Sieciński*, muzyka: *Włodzimierz Kotoński* (Scena 61)

### *Apetyt na czereśnie*

*Agnieszka Osiecka*, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz*, scenografia: *Eryk Lipiński*, muzyka: *Maciej Malecki* (Scena 61)

### *SONATA BELZEBUBA czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze*

*Stanisław Ignacy Witkiewicz*, reżyseria: *Wanda Laskowska*, scenografia: *Zofia Pietrusińska*, muzyka: *Włodzimierz Kotoński*, układ tańców: *Jagienka Zychówna*



Przedstawienie prowadzi: Regina Dąbrowska  
Kontrola tekstu: Teresa Brzostowska  
Kierownik Techniczny: Stanisław Misierewicz  
Główny elektryk: Zygmunt Bomba  
Kostiumy wykonano pod kierunkiem: Władysława Hrybka  
i Henryki Krzewickiej  
Kierownik Malarni: Adolf Laskowski  
Kierownik pracownik modelarskiej: Antoni Wiśniewski  
Kierownik pracownik tapicerskiej: Stefan Janowski  
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej: Janina Chmielińska  
Brygadier Sceny: Roman Pokorski

#### **UWAGA POSIADACZE SAMOCHODÓW!**

Widzowie przyjeżdżający na przedstawienia samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

WYDAWCA: Teatr Ateneum w Warszawie



Cena zi 4.—