

ate *Teatr*
neum

Państwowy Teatr
Ateneum
im. Stefana Jaracza
sezon 1970/71

PROGRAM

Warszawa
Pierwsza premiera w sezonie 1970/71

O s o b y:

Richard — STANISŁAW ZACZYK
MICHAŁ PAWLICKI

Jenny — ALEKSANDRA
ŚLĄSKA

Pani Toothe — HALINA
KOSSOBUDZKA

Jack — EDMUND FETTING
ANDRZEJ SEWERYN

Beryl — ANNA CIEPIELEWSKA

Chuck — KRZYSZTOF
CHAMIEC
JÓZEF KOSTECKI

Luiza — ALICJA BOBROWSKA

Gilbert — JERZY KALISZEWSKI

Cynthia — KRYSTYNA
BOROWICZ

Perry — BOGDAN BAER
JÓZEF KOSTECKI

Roger — * * *

EDWARD ALBEE

WSZYSTKO W OGRODZIE

(Everything in the Garden)
Według sztuki Gilesa Coopera

Przekład:
KAZIMIERZ PIOTROWSKI

Reżyseria
JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia
ZOFIA WIERCHOWICZ

Asystent reżysera
ANDRZEJ SEWERYN

Światło
RYSZARD KOWALSKI

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

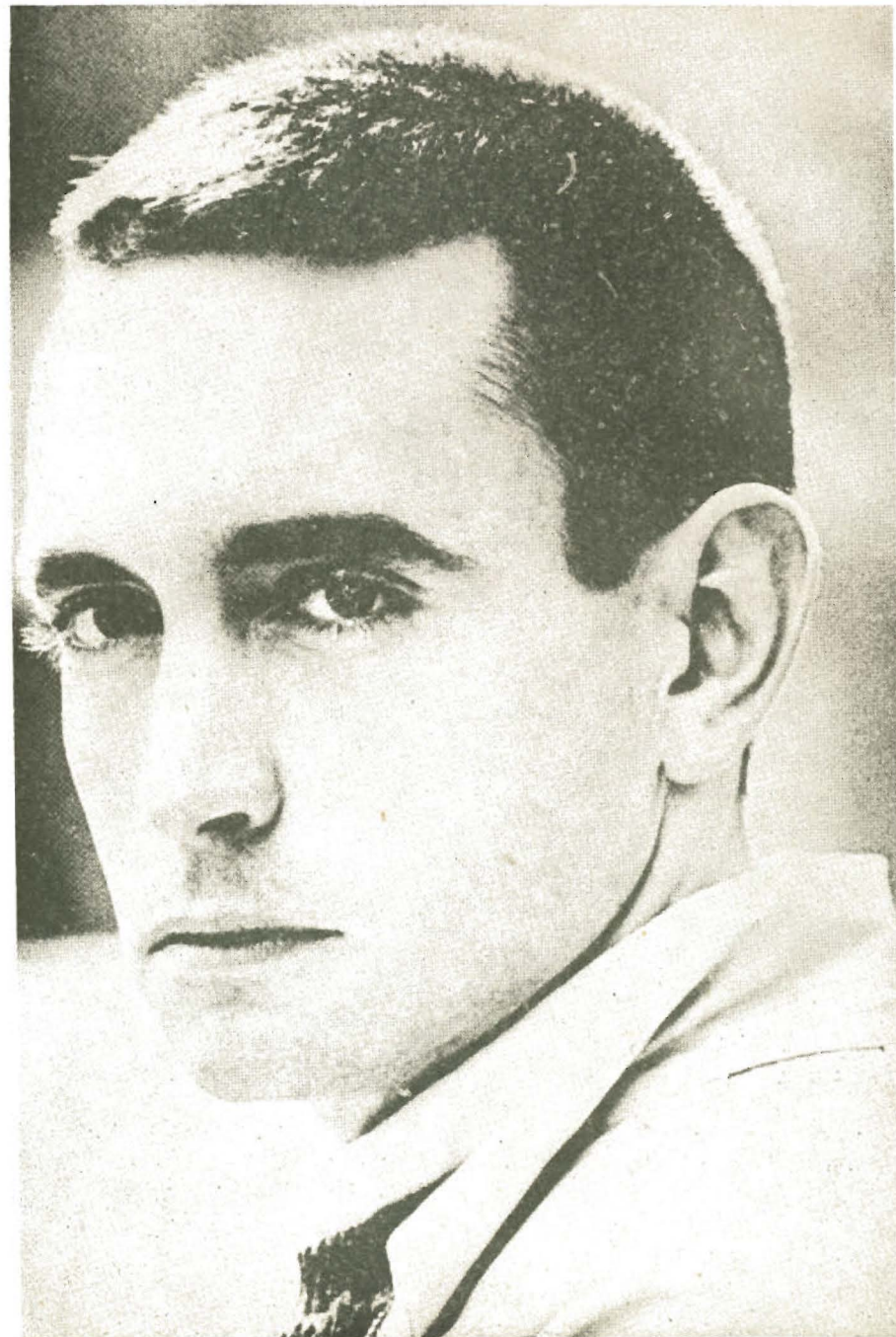
15
Premiera w listopadzie 1970

EDWARD ALBEE urodził się 12 marca 1928 roku w Waszyngtonie. O jego rodzicach nic nie wiadomo. Miał dwa tygodnie, kiedy został adoptowany przez Reeda A. Albee'go, zamożnego przedsiębiorcę teatralnego, i jego żonę Frances. Edward rozpoczął studia w Trinity College w Hartford (Connecticut), ale po upływie półtora roku zrezygnował z nauki. Był gońcem w agencji reklamowej, komiwojażerem, ekspedientem, barmanem. W roku 1952 przebywał kilka miesięcy we Florencji, gdzie napisał powieść, która — podobnie jak wcześniejsze jego wiersze — nie doczekała się publikacji. W roku 1955 zaczął pracować jako roznosiciel depesz; zawód ten uprawiał przez trzy lata. W roku 1958 napisał jednoaktówkę OPOWIADANIE O ZOO (*The Zoo Story*), wystawioną najpierw w Berlinie Zachodnim (1959). Sztuka odniosła wielki sukces i triumfalnie obiegła sceny europejskie, docierając i do Stanów Zjednoczonych. Wystawiono ją tam wraz z *Ostatnią taśmą Krappa* Samuela Becketta. W ten sposób Albee został w swej ojczyźnie przedstawiony publiczności obok największego nazwiska europejskiej awangardy. *Opowiadanie o Zoo* osiągnęło w Nowym Jorku rekordową ilość 582 przedstawień. U progu lat sześćdziesiątych na scenie amerykańskiej pojawił się więc nowy autor, który niewątpliwie stał się w tych latach dominującą postacią współczesnego amerykańskiego dramatu.

Dotychczasowy dorobek pisarski Albeego obejmuje — prócz *Opowiadania o Zoo* — trzy jednoaktówki: ŚMIERĆ BESSIE SMITH (*The Death of Bessie Smith*, 1960) SKRZYNKA Z PIASKIEM (*The Sandbox*, 1960), AMERYKAŃSKI IDEAŁ (*The American Dream*, 1961) oraz cztery sztuki pełnospektaklowe: KTO SIĘ BOI WIRGINII WOOLF? (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962), MALENKA ALICJA (*Tiny Alice*, 1964), CHWIEJNA RÓWNOWAGA (*A Delicate Balance*, 1966) — za sztukę tę Albee otrzymał Nagrodę Pulitzera, BOX-MAO-BOX (1968).

Albee jest również autorem trzech adaptacji scenicznych. Są to: BALLADA O SMUTNEJ KAWIARNI (według powieści Carson McCullera *The Ballad of the Sad Cafe*, 1963) MALCOLM (według powieści Jamesa Purdy'ego 1966), oraz WSZYSTKO W OGRODZIE (według sztuki Gilesa Coopera pod tym samym tytułem, 1967).

Kazimierz Piotrowski

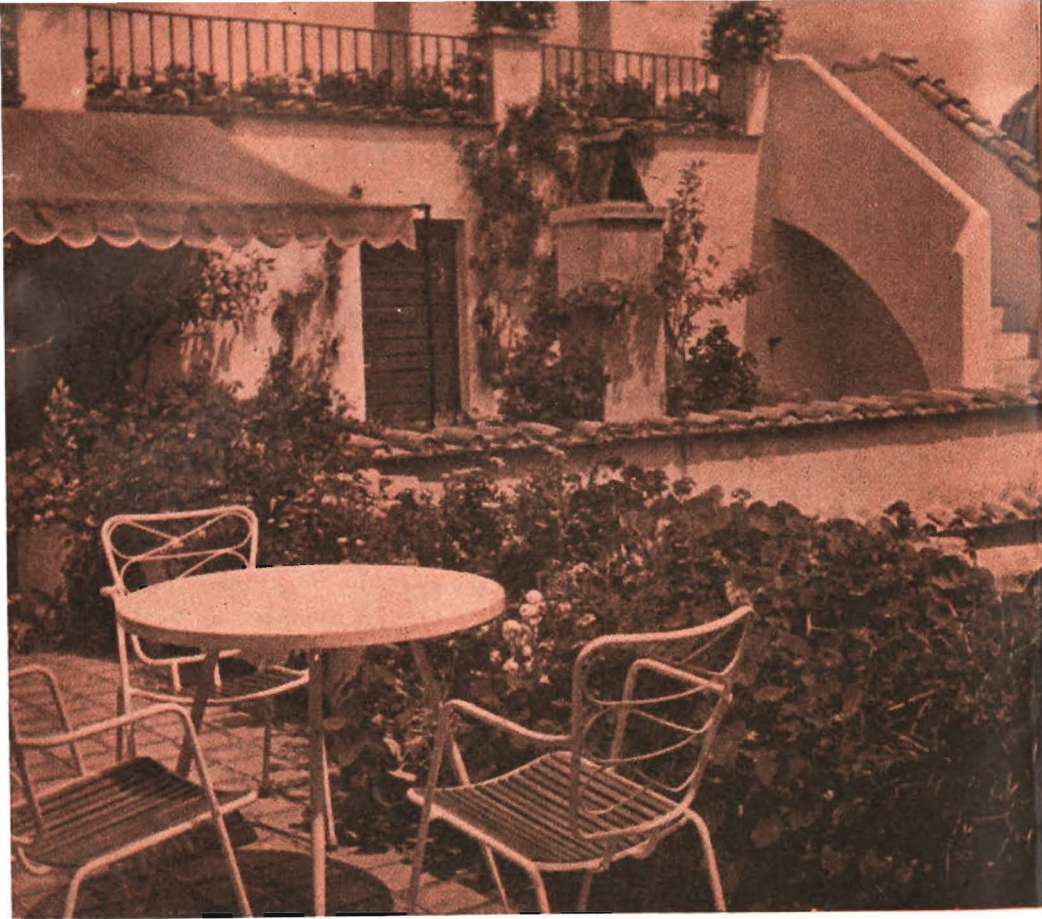




Kazimierz Piotrowski

„WSZYSTKO W OGRODZIE”

W roku 1968 Albee ukończył lat 40. Po sukcesie *Chwiejnej równowagi*, nie pozbawionej nuty autorskiego współczucia dla żałosnych, obijających się w pustce dostatniego życia bohaterów sztuki, wydawać się mogło, że autor *Wirginii Woolf* wszedł w wiek męski, nie tylko uzbrojony w świetny warsztat, ale i z właściwą dojrzałemu wiekowi skłonnością do ustępstw. A może i z ręką wyciągniętą do zgody z ofiarami jego dotychczasowych zaciekłych ataków, niewolnikami dolara. Na niebie i ziemi ukazały się istotne znaki, które by na to mogły wskazywać. Kiedy rozeszła się wieść, że we własnym — założonym przez Albee'go wspólnie z dwoma przyjaciółmi, producentami Richardem Barrem i Clintonem Wilderem — teatrze pod nazwą *Theatre 1968* autor przygotowuje sztukę pod tytułem *Wszystko w ogrodzie*, kojarzącą się z miłym zapachem kwiatów, publiczność Broadwayu, rekrutująca się ze ściśle określonych sfer sytego mieszczaństwa, mogła spodziewać się tego rodzaju zabawy, jakiej nie szczędzi jej, za ciężkie pieniądze, największy w świecie ośrodek teatralnego biznesu. Po raz pierwszy sztukę reżyserował nie Alan Schneider, który dotąd był współtwórcą wszystkich scenicznych sukcesów Albee'go, lecz Peter Glenville, bliski współpracownik największego rekina Broadwayu, Dawida Merricka. W rolach głównych obsadzono gwiazdy Broadwayu, Barbarę Bel Geddes (Jenny) i Barry Nelsona (Richard), parę świetnych aktorów, ulubieńców publiczności, święcących tryumfy w lekkostrawnych, równie niewinnych jak letnich komediach,



na przykład w sztuce *Mary, Mary*, która odniosła olbrzymi sukces kasowy i przez parę lat nie schodziła z afisza.

Albee syt sławy zdawał się tym razem sięgać po grubszy pieniądz. Rzeczywiście sztuka zaczyna się tak, że publiczność poprawiała się wygodnie w krzesłach. — Ależ to miła, pogodna komedia i jakże podobna do *Mary, Mary* — szeptały panie na widowni. Nie znały oczywiście sztuki pod tym samym tytułem, napisanej przez niedawno zmarłego pisarza angielskiego, Gilesa Coopera, którą Albee zaadaptował i przeniósł na grunt amerykański. Sztuki opartej zresztą na prawdziwej historii, jaka nie tak dawno wydarzy-

ła się na Long Island, w drogiej miejscowości pod Nowym Jorkiem, zamieszkałej przez bardzo nobliwe towarzystwo. Co to była za historia, o tym widz dowie się ze sztuki Albee'go. Tak więc historia, która powstała na scenie amerykańskiego życia, wróciła — przez Londyn — na amerykańską scenę teatralną. Czy trzeba dodawać, jeśli się zna całą twórczość Albee'go, że autor srodcie zawiódł panie i ich mężów, z którymi przyszły na premierę? Można gwoli ścisłości dodać tylko, że na pierwszej czytanej próbie Albee udzielił aktorom jednej cennej wskazówki: *Grajcie tak, żeby się publiczności zdawało, że oglądają Mary, Mary.*

Oto jeszcze jeden dowód jego karygodnej perfidii. Bo sztuka jest o trzęsieniu ziemi — właśnie w takim szacownym „milieu”, w którym zdarzyła się wspomniana, trzeba



przyznać, że wcale nie pachnąca kwiatami w ogrodzie historia.

Co gorzej, kiedy jeden z bohaterów sztuki wychodzi na scenę z ogrodu, tuż przed zakończeniem przedstawienia, mógłby nieco zmieniając znane powiedzenie, zapytać publiczność: *Państwo, oczywiście, zdają sobie sprawę, z kogo państwo się śmiali? Ale byłoby to tylko przybicie zbędnego gwoźdźca do trumny. Publiczność dostatecznie wyraźnie przejrzała się w lustrze sceny. Aktor zamykający przedstawienie nie tylko nie zadaje retorycznych pytań, ale swym pojawieniem się wieńczy szczęśliwe zakończenie*



sztuki, rozładowuje przykre wrażenie teatralnym dowcipem. Jest to swoisty happy end w stylu Pirandella. Autor niczego nikomu nie darował, a co bystrzejszy widz musiał zdać sobie sprawę, że jeszcze raz stał się ofiarą okrutnej drwiny autora.

Zakończenie tej sztuki ma swoją historię. Giles Cooper bardzo się nad nim mozolił i już w trakcie grania sztuki

próbował trzech zakończeń. W pierwszej wersji, à la Pirandello, aktor grający rolę męża bohaterki sztuki z odrazą oświadcza publiczności, że nie będzie grał dalej i po tych słowach spada kurtyna. W ostatecznej wersji, która znalazła się w wydaniu książkowym sztuki, Cooper wraca na grunt rzeczywistości: umęczony mąż Jenny godzi się ze swoim losem. Podobne rozwiązanie sprawy męża znajdujemy w adaptacji Albee'go.



W przedmowie do książkowego wydania sztuki Coopera znakomity krytyk angielski W. J. Lambert — po stwierdzeniu, że nawet Szekspir miał kłopoty z zakończeniem swych dramatów — niezwykle wysoko ocenia *Wszystko w ogrodzie*. Lambert zwraca uwagę na świetną, zwartą kompozycję tej sztuki, celność i funkcjonalność dialogu, scenę zaś, w której mąż znajduje stopy banknotów, jakich dorobiła się, nie najcięższą zresztą pracą, jego żona, uważa za nie mającą sobie równej w swym nieodpartym komizmie we współczesnej literaturze dramatycznej. Na duży plus Lambert zapisuje autorowi, że swego sądu o nietolerancyjnej, papuziej głupocie sytych mieszczuchów nie kładzie wi-

dzowi łopatą do głowy. Moralne oblicze postaci prześwieca przez ich działanie i sąd autor pozostawia widzowi. Pościć malarza nonkonformisty, Jacka — przyznaje Lambert — jest trochę mętne. Ale autor wcale się z nim nie utożsamia. Chodzi mu o ukazanie słabości protestu Jacka, który nie tak znowu daleko odstał od swego środowiska. Na tym, zdaniem Lamberta, polega przewaga Coopera nad Arnoldem Weskerem, którego nonkonformiści przemawiają w imieniu autora, co nie najlepiej służy wymowie dzieła.

Komedia Coopera, który przedtem dał się poznać jako autor wielu ambitnych i ciekawych sztuk radiowych i telewizyjnych, została po raz pierwszy wystawiona 13 marca 1962 roku przez Royal Shakespeare Company na londyńskiej scenie tego sławnego teatru (w Arts Theatre). Reżyserował jeden z najlepszych angielskich majstrów, Donald McWhinnie. W trzy miesiące później *Wszystko w ogrodzie* zostało przeniesione na scenę komercyjnego teatru (Duke of York's Theatre — na londyńskim West Endzie).

Amerykańską adaptację sztuki Coopera Albee dedykował pamięci angielskiego kolegi po piórze i współbojownika w walce z robakiem, który się lęgnie w bujnym kwiecie.

Autor *Wirginii Woolf* nie tylko przeniósł sztukę Coopera na grunt amerykański, ale — zachowując jej treść, postaci i konstrukcję — poddał ją gruntownej obróbce, co wyraziło się nie tylko w amerykańskich realiach i amerykańskim idiomie, ale i we właściwym Albee'mu sarkazmie, tym razem w rękawiczkach i cienkości pióra dotykającego grubego tematu.

Powstała więc nowa sztuka, nienagannie skrojona, z dramatycznym tłem, ukazanym z dyskrecją dojrzałego i — chciałoby się powiedzieć — subtelного pisarza.

Przeciw czemu jest skierowane ostre pióro Albee'go — nie trzeba wyjaśniać. Wystarczy jedno zdanie: oto filary społeczeństwa.

Autor opowiada nam, co się wydarzyło w dobrym amerykańskim towarzystwie, nie tylko dlatego, że historia jest ciekawa i mimo wszystko uciechna. Paraboliczny sens sztuki jest oczywisty. Tuż pod pozłotą życia na wysokiej

stopie kryją się bardzo brzydkie sprawy, do zbrodni włącznie. Głównym oskarżonym jest dolar jako miara wszelkich wartości. Front ataku wybiega daleko poza uroczą willową miejscowość pod Nowym Jorkiem, gdzie żyją dostatecznie zacy, syci i zadowoleni z siebie obywatele — wśród zieleni i kwiatów pieczołowicie uprawianych ogrodów. Sens komedii Albee'go jest jasny, jak słońce, które świeci tym wzorowym matkom, żonom i ich mężom.

Faktem jest, że Albee nie wyszedł ze swej skóry. Bawmy się więc i cieszymy, że nie są to nasze zmartwienia.

Kazimierz Piotrowski



Zgadzam się, że młodzi aktorzy powinni zaczynać od początku, że powinni nauczyć się radzić sobie w trudnych sytuacjach. Paradoks jednak chce, że uczą się w trudnych warunkach robić dobry teatr tylko po to, by następnie uzyskać engagement do teatru, w którym będą grali złe sztuki.

EDWARD ALBEE

Nie jest łatwo autorowi dramatycznemu mówić o krytyce. Wiem przecież, że mają oni — niestety! — — pełną władzę nad pisarzem. W idealnej sytuacji krytycy teatralni powinni co roku przechodzić weryfikację, w której głos decydujący mieliby dramatopisarze i aktorzy...

EDWARD ALBEE





(...) Obejrzeliśmy wspaniałą sztukę — co w niej jest z Coopera, a co z Albee'go, to w gruncie rzeczy obojętne — sztukę, w której przez dwa akty człowiek uśmiecha się, bawi, okłaskuje jedną pointę za drugą, by na koniec uświadomić sobie, co właściwie miał na myśli autor. Miał on na myśli całkowite zaćmienie słońca, podczas gdy my śmialiśmy się jeszcze pełną gębą. Ubrał on makabryczny temat w komediowy strój i pokazał parabolę dzisiejszego świata... Dla Albee'go „kulinarny” teatr w starym stylu stanowi przynętę, którą rzuca publiczności po to, by się nią udławiła. Potrafi on środkami farsy à la Labiche czy Arnold i Bach uprawiać krytykę społeczną bardziej bezlitosną (a zarazem bardziej rozrywkową i zabawną) niż rewolucyjne apele, rozlegające się dziś ze sceny. Jest to sytuacja, w której człowiek znający swoje rzemiosło jak mało kto, wkłada wytworne rękawiczki i puka w mur, aż się zawali. W danym wypadku podaje się publiczności cukier, który ma posmak strychniny.

Fragment recenzji Hansa Sahl'a
Die Welt, 7 XII 1967
Dialog, nr 2 (1968)

*...Skoro jakaś sztuka
da się opowiedzieć
w paru zdaniach,
to powinna składać się
właśnie
tylko z tych
kilku zdań.*

EDWARD ALBEE





Wiesław Górnicki

AMERYKA EPOKI ALBEE'GO

*Ten kraj zapomniał, po co żyje. Powiedział to podobno Norman Mailer, patrząc na pamiętną masakrę przed chicagowskim hotelem Hiltona w lipcu 1968 roku. Została ona sfilmowana z przejmującą, okrutną precyzją, znalazła się w postaci naczelnego argumentu w znakomitym filmie Wexlera *Medium Cool*, wraca raz po raz na łamy prasy i stro-
nice tajnych raportów o stanie bezpieczeństwa wewnętrznego, dręczy polityków i kaznodziejów.*

Po raz pierwszy chyba Amerykanie uświadomili sobie wtedy, że skończyła się jakaś epoka w ich krótkiej i nieskomplikowanej historii społecznej — ideał sięgnął bruku, niemal bez żadnych metafor. Zarysował się nowy front, nowa i nieprzeczuwalna jeszcze przed dziesięciu laty linia podziału społeczeństwa, które przecież, w myśl urzędowej retoryki, miało być syte, wolne i szczęśliwe. Po jednej stronie tego frontu znalazł się tak zwany *establishment*, szeroko pojmowana elita władzy ekonomicznej i politycznej, przerzucająca dywizje spadochronowe po całym globie i kierująca z jednego uniwersytetu na drugi opancerzone transportery specjalnych jednostek kontrpartyzanckich, uzbrojona w komputery i akta tajnej policji, rządząca prasą i telewizją, coraz bardziej wymykająca się spod kontroli Kongresu, też zresztą skorumpowanego i niedołężnego.

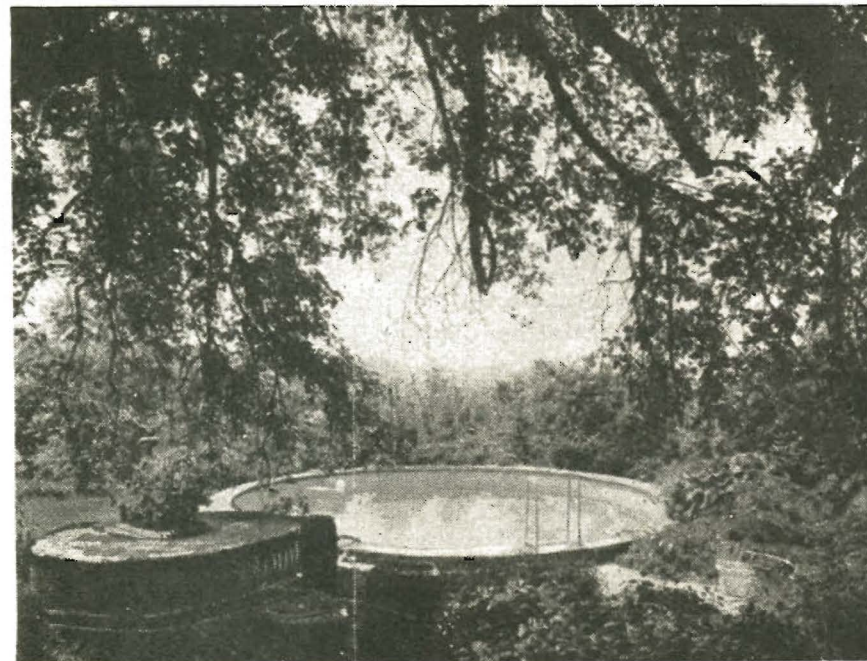
A po drugiej... kto właściwie znalazł się po drugiej stronie amerykańskiej barykady? Gniewny, rozgoryczony lud, jak utrzymują ultralewicowi filozofowie, upatrujący w próbie krwi swoistą *katharsis* dla chorego społeczeństwa? Rozczochrani, zdemoralizowani studenci, którym życie przychodzi zbyt łatwo, jak mówi wiceprezydent Agnew? Zniecierpliwione grupy mniejszościowe, pozbawione poczucia realizmu i staczające się na manowce bandytyzmu? Może wręcz *agenci obcych mocarstw*, narkomani, wykolejeńcy, anarchiści, jak twierdzi z uporem szef tajnej policji?

Powołano komisje fachowców i przydzielono sute dotacje instytucjom socjologicznym, aby dociekle, co się właściwie stało w Ameryce i ustaliły, dlaczego funkcjonujący przez półtora wieku bez większych zgrzytów mechanizm instytucjonalno-społeczny zaczął nagle wykazywać tyle groźnych niesprawności, akurat w pełnym słońcu wysokiej koniunktury i u szczytu imperialnej potęgi Ameryki.

Nie ma na to pytanie dostatecznie jasnej odpowiedzi i zapewne nigdy jej nie będzie, jeśli rząd oczekuje krótkiego raportu z konkluzjami ujętymi w lapidarne punkty. Wszyscy zgadzają się co do tego, że detonatorem obecnych napięć była krzywda mniejszości murzyńskiej i wojna wietnamska — najkosztowniejszy błąd w całych

dziejach Stanów Zjednoczonych, który spowodował w społeczeństwie amerykańskim rozbieżność bez porównania głębszą, niż kiedyś wojna Unii z Konfederacją. Ale są to tylko zewnętrzne, objawowe przesłanki nowej *tragedii amerykańskiej*. Jej rzeczywiste źródła tkwią znacznie głębiej — w tym zapewne, co sami Amerykanie, od trzech pokoleń wychowani na komercyjnym freudyzmie, określiliby jako podświadomość społeczną. W tej dziedzinie odpowiedzi nie należy oczekiwać ani od polityków, ani od uczonych; może ją przynieść tylko literatura.

Myszę, że traktat pisarstwa Edwarda Albee'go biegnie stosunkowo najbliżej owych niejasnych, skomplikowanych, podskórnych źródeł kryzysu społecznego. Może tym właśnie tłumaczy się zadziwiająca na amerykańskie stosunki





popularność jego sztuk — nieraz męczących, rozgadanych i tak nieskończenie odległych od prymitywnych musicali z Broadwayu, które przeciętnemu widzowi przez kilka dekad dostarczały tak zwanej strawy duchowej.

To obsesyjne, neurotyczne piśmarstwo, ci bezbarwni, często zidiociali antybohaterowie, paplający bez umiaru najbanalniejszym językiem o najbanalniejszych sprawach, a przecież przepełnieni metafizycznym niepokojem na miarę swych drobnomieszczańskich mózdków — są w istocie najtrafniejszym komentarzem do klimatu psychospołecznego Ameryki lat sześćdziesiątych. Do pewnej sytuacji jednostkowej i grupowej, w której posiadanie rzeczy przestało już być miarą sensowności ludzkiego życia, a wyższa racja zbiorowych poczynań znajduje się poza zasięgiem wyobraźni mieszkańca owych ślicznych, zadbanej burburii i małych miasteczek Środkowego Zachodu.

Tę sytuację określa się mianem kryzysu wartości, a jej wpływ na psychikę ludzi nosi nazwę głębokiej frustracji. Są to definicje precyzyjne i z naukowego punktu widzenia w pełni sprawdzalne. Lecz przecież nie wyczerpują one pełni tego, co Mailer miał określić jako utratę celu; nie wyjaśniają do końca stanów psychicznych, które sprawiają, że w jakimś momencie cała konstrukcja celów życiowych rozpada się doszczętnie, i to nieraz wśród osób najmniej podatnych na takie kataklizmy.

Ci, młodszy zwłaszcza, którym pustka i frustracja przysparzają zbyt dotkliwego poczucia bezsensu, idą pod chicagowski hotel Hiltona, na niezliczone studenckie manifestacje i wiece antywojenne, odnajdując tam utracone więzi społeczne i pewien nadrzędny, organizujący codzienność cel własnego życia. Ale ci, których na to nie stać, zostają w domu. I o nich pisuje Albee swe neurotyczne sztuki. Spiętrza do absurdu ich trywialnie rozmowy, szydzi z ich małostkowych kłótni, karykaturuje płaskie, wtórne, wyprane z autentyzmu dywagacje. Demonstruje swą pogardę, ale zarazem coś w rodzaju egzystencjalnego zrozumienia dla rozterek *samotnego tłumu*. Nie uprawia agitacji za przyłączeniem się do studenckich rebelii, ale z całym okrucieństwem ukazuje ślepą uliczkę, do jakiej wiedzie mieszczański ideał *spokojnego życia*, gloryfikowany przez tyle lat w trzeciorzędnej literaturze, stanowiący naczelną ideał wychowawczy dawnego systemu wartości i skodyfikowany w postaci normy społecznej przez zinstytucjonalizowane religie.

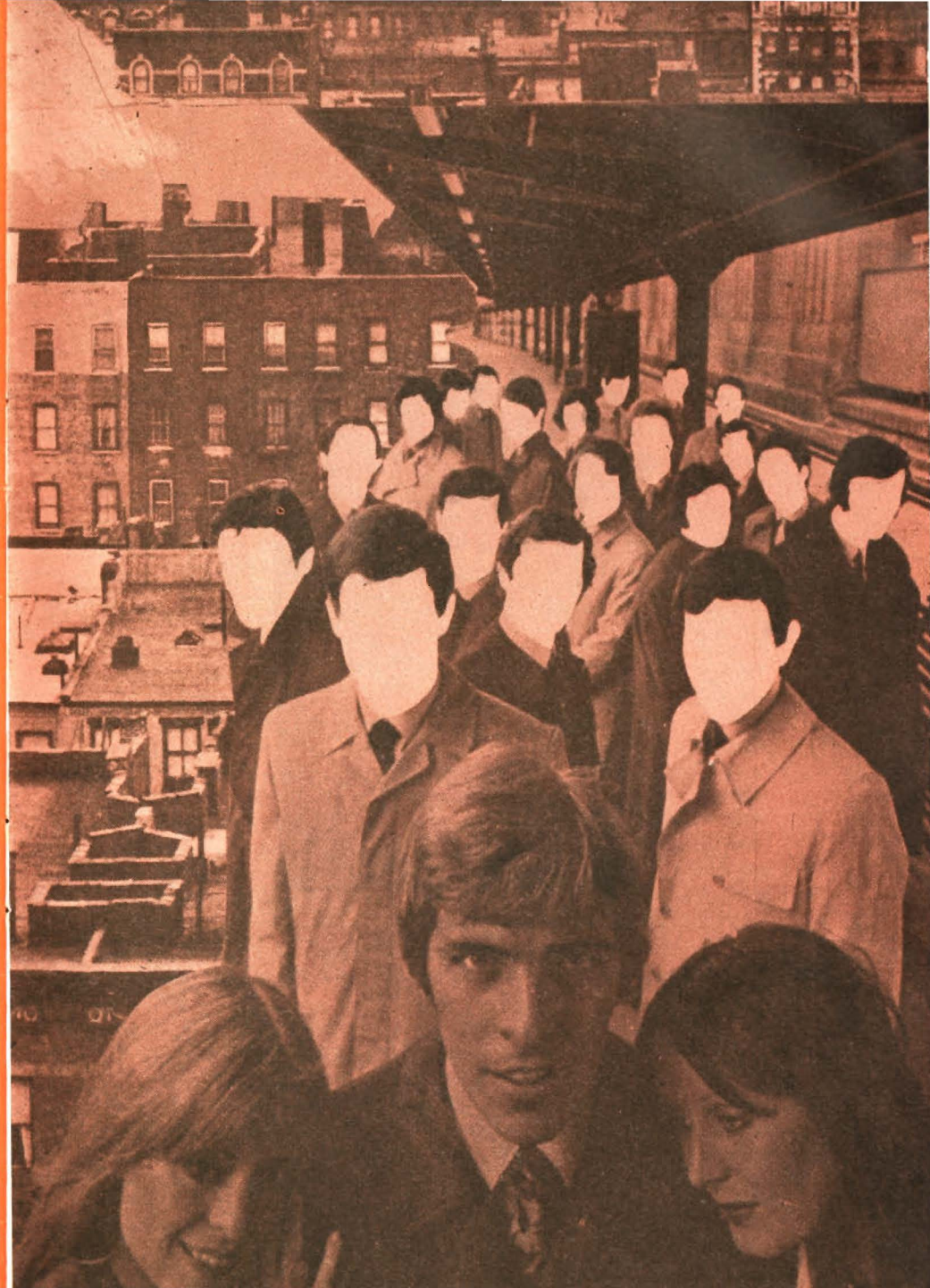
Albee jest pisarzem bezlitosnym i nie ma zwyczaju oszczędzać swych rodaków. Bez znajomości owego irytującego klimatu, jaki zawierają jego sztuki, nie sposób zrozumieć właściwie niczego ze współczesnej Ameryki — ani rozgorączkowanych studentów, szydzących z prezydenta i ciskających kamieniem w policjanta, ani sił społecznych, które wynoszą do władzy czy przynajmniej rozgłosu takich *mocnych ludzi* jak Agnew czy Wallace, ani wreszcie owych Smithów, Jonesów i Toothe'ów, którzy stwierdzili pewnego dnia, że coś się *zmieniło*. W nich samych, w najbliższym otoczeniu, w całym kraju.

Nikt nie potrafi powiedzieć, co z owych zmian wyniknie i dokąd zaprowadzi Amerykę ów rozregulowany, wymykający się spod kontroli mechanizm społeczny. Skoro jednak — powiada Albee — nie potrafimy tego powiedzieć nawet w odniesieniu do jednego człowieka, skąd można powiedzieć, jak się potoczą losy tych wszystkich, którzy zapomnieli, po co żyją?

Wiesław Górnicki

*Sądziłem zawsze, że jednym
z obowiązków dramatopisarza
jest pokazywać ludziom, kim są
i w jakich czasach żyją — co,
być może, pomoże im się trochę
zmienić.*

EDWARD ALBEE



Jerzy Krzysztoń

DOLA KONSUMENTÓW

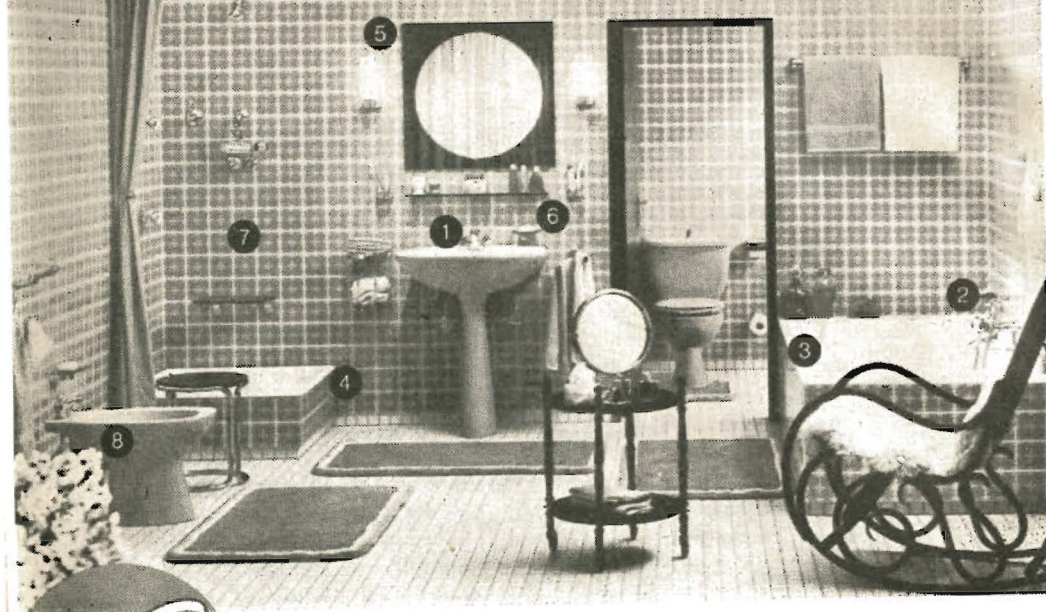
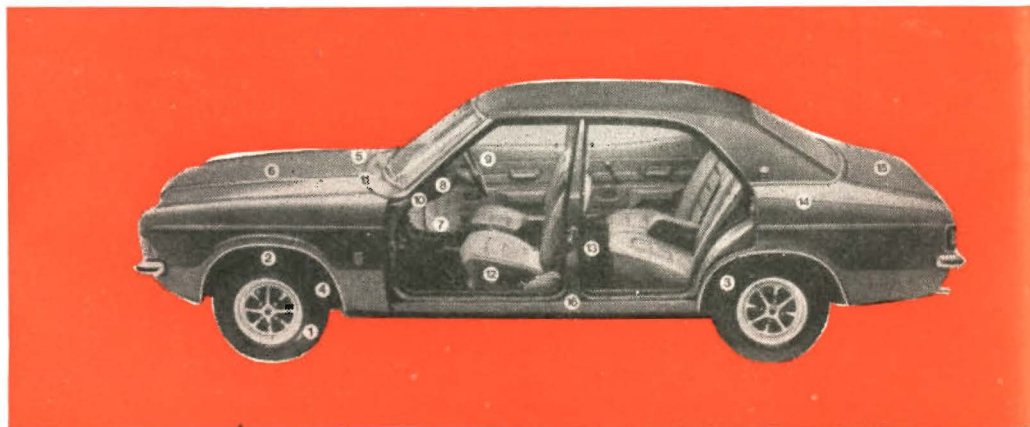


(...) Szyba Buicka czy Chryslera ma swoją magię, zamienia stęzoną szpetotę lub najniezwyklejszy krajobraz w nierzeczywistą mknącą smugę. Można tak przejechać całą Kanadę, od Montrealu do Windsoru, albo Środkowy Zachód, od Detroit do Chicago — i nic nie zobaczyć. Chyba to i lepiej dla obskurnych miast, ponurych jak Detroit czy przygnębiających jak Chicago, które tylko nocą chciałoby odurzyć przechodnia wybujałymi ogrodami świateł. Przechodnia? Przepraszam, zakorzenione przyzwyczajenie. Przechodniów nie ma, są automobiliści, których pędowi muszą sprostać te gigantyczne fajerwerki.

Światła te bowiem — zachwalające wszystko, co da się kupić — to reklama miłosna. W swoim oszałamiającym przepychu ma widza skusić, przyciągnąć i gdy sięgnie po portfel, zapewnić mu chwilę szczęścia niezapomnianą. Romans właśnie. Towar bowiem nie jest tu dziwką uliczną, to piękność o łaskawych wdziękach, która działa na zmysły, budzi pożądanie, zaspokaja i uszczęśliwia bez grzechu i zgagi, podniecając łakomstwo tak czule, że kochankowie niepostrzeżenie wpadają w trans, aby żyć w miłosnej ekstazie. Prawo do szczęścia błyszczy w każdej witrynie jak kraj ten długi i szeroki. W slumsowatych gęstych Chicago towar mieni się jeszcze mocniej — wśród szpetoty. Obfitość i dostępność świadczy, że nie jest to szczęście dla wybranych, każdy jest wybrany, a szczęście powszechne.

(...) Byłby to kraj uroczy dla każdego, kto potrafiłby się oprzeć amerykańskiemu stylowi życia. Ale i to nieprawda. Ci, którzy wyłamują się z powszechnego obyczaju, zostaną skazani na śmierć przez ośmieszenie, dorobi się im opinii dziwaków, półgłówków, lichowico. Mało kogo stać na in-

dywidualizm za taką cenę. *American way of life* dla kogoś, kto patrzy z boku, to choroba chroniczna, szczególny rodzaj obłądki. Kieruje nim podwójny impuls: mieć i pomnażać. Luksusowe piekło niesytości. Amerykanin nie usiedzi długo w nowo kupionym domku ani w nowo kupionym samochodzie, on się liczy tylko wówczas, jeśli będzie kupował wciąż na nowo. Pcha go do tego żona, sąsiedzi, szefowie, konkurenci, pcha go reklama, producent, prestiż i patriotyczny obowiązek. Naród nieprześcignionych konsumentów, tak go bodaj chwalił Stevenson. Gdyby któregoś dnia ostygła gorączka kupowania, byłby to apokaliptyczny krach. Sterta dóbr wszelakich zasłoniłaby słońce, a ciemności okryły kontynent zamieniony w góry rupieci. Ileż to mózgów pracuje w napięciu, aby podniecić ów święty ogień. Na kredyt można dostać wszystko, posłać dzieci do college'u i pojechać do Honolulu. Młode małżeństwa obstawiają całe modnie wyposażone gniazdo, potem nie mają na obiad. Kto raz naciągnie kredytodawcę, przepada z kretesem. Każda więc mrówka spieszy spełnić swoją powinność. Zadłużenie Amerykanów wynosi 280 miliardów dolarów. Kup teraz, zapłacisz później. I tak szybko mija życie.



Nie podróżują, nie przejawiają chęci poznania swojego kraju, szkoda im pieniędzy. Pracują po dziesięć do dwunastu godzin na dobę, tak dobrze płatne są godziny nadliczbowe, obowiązkowe siedem odrabia tylko wałków. Jeśli mogą sprzedać sobotę czy niedzielę, a jeszcze lepiej urlop, czynią to bez wahania i chwalą sobie taką okazję. Nawet strzyc wolą się sami, bo fryzjer za drogi. Pięć dni w tygodniu nie szczędzą potu, szóstego dnia troszczą się o samochód, trawnik i konto bankowe, w niedzielę nie wiedzą, co robić. Grzęzną w telewizorze, wśród znakomitych reklam niepotrzebnie przerywanych kawałkami jakichś widowisk. I piją, tego piją.

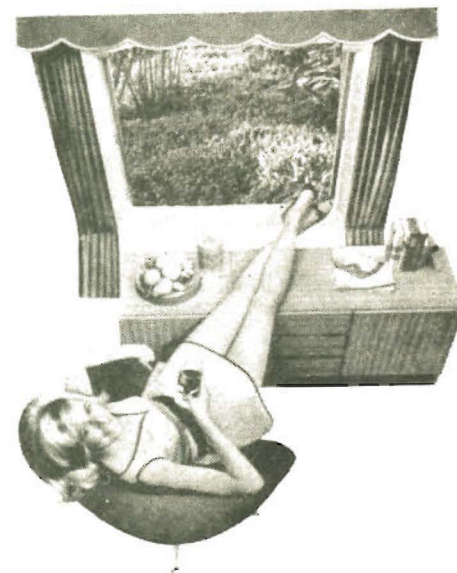
Piją samotnie w zaciszu domowym albo na ulubionych *parties*, gdzie gromadzą się grupki przyjaciół, na ogół znające się jak łyse konie, gość z zewnątrz jako ciekawostka-maskotka przechodzi z rąk do rąk, oświeceni Amerykanie, damy zwłaszcza, lubią dużo mówić z niedoścignutą bezpośredniością („Mam z nim czworo dzieci, jestem seksualnie niezaspokojona. Ile razy zdradził pan żonę w czasie podróży?”). Od dyskusji o metodach wychowania przechodzi

się gładko do takich pytań pełnych *human interest*, znienacka do wrzających zagadnień murzyńskich, przy sposobności można się dowiedzieć, że Polska to ten kraj podzielony na dwie części między komunistów i wolny świat („Ależ, *honey*, ty mówisz o Niemczech” sprostuje mąż mrugając do gościa. „Nie wtrącaj się. Przecież ja uczę języka, a nie geografii”). Szalenie mnie cieszyły te *parties*, trunków moc, wehikułu nie prowadzę, nikogo za język ciągnąć nie muszę, sami opowiadają, przekonują, wyłuszczaają... tu i ówdzie błysnie „frustracja” i „alienacja”, wypowiedziana z rozbrajającym wdziękiem, ulotnie, a nie po naszymu, ze zgrzytem zębów i marsem na czole, ciężkie słowa mózgowców fruwać ucieszone sobą, dziewczęcość czterdziestolatek, chłopięcość pięćdziesięciolatek, młodość, każdy mówi mi George, kto chce, klepie w plecy. Ja też poklepuję, Joe, Jack, Bill, Mary, Doris, Annabel, nadzwyczaj dobrze im ze mną, mnie z nimi, udana *party*, znakomita *party*, *swell* — nadzwyczajna. Dla ciebie. Tylko dla ciebie — mówi trzeźwy jak harcerzyk mężczyzna, z nosem na kwintę — *Listen, brother...*

Męska dola w tym kraju nie budzi zazdrości. Mąż to pieniądz, każda Amerykanka wie o tym za dobrze. Winien się oświadczyć z książeczką czekową w dłoni, tak jak sam prezydent Johnson za wzór podawany. Skoro tylko wstąpi na ślubny kobierzec, zostanie natychmiast ubezpieczony na życie przez zapobiegliwą żonę. Odtąd będzie znosił do domu pieniądze, aby ona mogła kupować — cały handel, magazyny i supermarkety, jest przecież nastawiony na nią i na dziecko. Potężny przemysł dba o najbardziej nowoczesne wyposażenie jej kuchni, świętego w bieli laboratorium, i jej łazienki, która stanie się chlubą domu. Nad tym domem ona rozłoży macierzyńską pieczę. Obficie i żwawo będzie rodziła dzieci, z którymi on nie zdąży dłużej porozmawiać. Ledwie wróci pod dach po godzinach nadliczbowych, będzie musiał zawieźć ją na *party*, ona będzie piła, a on nie tknie kieliszka, gdyż ma usiąść za kierownicą, zdzierży więc parę godzin na obolałych nogach, przysłuchując się skargom innych żon na oziębłość seksualną mężów. A kiedy wróci półżywy ze zmęczenia

w małżeńskie łóżce, usłyszy coś podobnego pod swoim adresem. Nie rozwiedzie się, gdyż poszedłby z torbami, prawo chroni żonę i matkę. Będzie więc znosił jej pieniądze, kupował nowy samochód i nowy dom, i wszystko nowe, stale nowe. Zostawiwszy jej przyzwoite konto w banku, dostanie zawału koło pięćdziesiątki. Wówczas ona przywdzieje kapelusz z botanicznym ogrodem, wyprowadzi limuzynę z garażu i pomknie z koleżankami w oszałamiającą podróż po świecie. Ileż takich dam widziałem na amerykańskich autostradach, z trumfalnym uśmiechem na obliczu! Życie zaczyna się po pięćdziesiątce, gdy dzieci wychowane, a mąż pod trawką. Spełnił zacytowaną rolę zdobywcę dolara i — cześć jego pamięci.

(Fragment książki Jerzego Krzysztonia *Skok do Eldorado*
Warszawa, Iskry, 1967)





(...) Seks to duże pieniądze. Żyje z tego cały przemysł. Być może zaczęło się niewinnie od sprzedawania nagości, aktów robionych z wyczuciem cielesnego piękna, tzw. artystycznej fotografii mającej dostarczać wzruszeń wyłącznie estetycznych, jeśli zaś wywoływały inne wzruszenia, to tylko z winy prymitywizmu i gruboskórności odbiorcy. Handel jednak więdnie bez konkurencji, bez nowych i zaskakujących pomysłów... Posypały się więc magazyny, gdzie poza konkuruje z pozą, przeżroczą, fotoplastikony, filmy do kina i filmy na prywatny użytek w domowym zaciszu, *cinéma cochons*. Osobne almanachy dla panów i osobne dla pań...

Biznes ten, aby udawał, musi mieć towar, który spełnia warunek podniecenia erotycznego. Ku temu zmierza i na tym się wyczerpuje. Powodując w odbiorcy wygasanie naturalnych podnieć, musi mu stwarzać coraz to nowe podnieć, jeszcze bardziej chorobliwe i jeszcze bardziej obłądne. Narkotyk nad narkotykami, nie da się do niego wracać po samo ukojenie, dawka musi wzrastać jakościowo, tak jak wzrasta nieustannie rzesza impotentów. Tak jak mnożą się nerwice kobiet. Tak jak rośnie liczba pacjentów w szpitalach psychiatrycznych.

Niektórzy powiadają, że tak musiała wyglądać zemsta purytańskiej tradycji. Inni, że kościół katolicki przez swoją naiwność napytał biedy kropiąc wodą święconą demona. Jeszcze inni, że Freud niechcący przyłożył do tego rękę...

Mnie natomiast trapi pytanie — czy naprawdę tak trudno uciąć proceder biznesmenów od erotyki. Czy też jest to rzecz niedopuszczalna. Zamach na wolność i prawa jednostki, gwarantowane każdą przyzwoitą konstytucją.

Jawność procederu robi wrażenie na mieszkańcu kraju, w którym ukazuje się wiele lichych nawet pism, ale ani jedno pismo pornograficzne. Dostępność towaru zachwalanego reklamą i narzucanego każdemu. Seks. Seks. Seks. Oczywiście wszelkie nakazy na nic by się już nie zdały. Powstał masowy głód, który trzeba by zaspokajać choćby nielegalnie i pokątnie. Szafuje się więc podniećami erotycznymi z iście amerykańskim rozmachem. Prostytucja natomiast jest zakazana, choć krzewi się bujnie, rolę stręczycieli biorą na siebie taksówkarze czy właściciele podejrzanych hotelików. Przysłuchiwałem się dyskusji studentek na uniwersytecie chicagowskim, wielu mówców — zwłaszcza studentki — dopominało się o zalegalizowanie prostytucji, potraktowanie tego zajęcia jako fachu cieszącego się ochroną prawa. W efekcie byłaby to zamiana siedlisk chorób i przestępczości na uczciwie pracujące instytucje. Uwolnienie zatrudnionych tam kobiet od szantażu, wyzysku stręczycieli i policji, solidna opieka związku zawodowego prostytutek. Przyznanie należnego im statusu bez pogardy, pruderii i zakłamania. Argumentowały tak młode dziewczęta, studentki, z wielką pasją i przekonaniem.

JERZY KRZYSZTON
Fragment książki *Skok do Eldorado*, W-wa, Iskry. 1967

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY W SEZONIE 1970/71

Dyrektor i Kierownik artystyczny — Janusz Warmiński
Wicedyrektor — Ryszard Kowalski
Kierownik literacki — Zbigniew Krawczykowski
Reżyserzy — Kazimierz Dejmek
Janusz Warmiński

Aktorzy:

Alicja Bobrowska, Krystyna Borowicz, Iga Cembrzyńska, Anna Ciepielewska, Monika Dzienisiewicz, Hanna Giza, Anna Jaraczówna, Joanna Jędryka-Chamiec, Elżbieta Kępińska, Halina Kossobudzka, Barbara Rachwalska, Anna Seniuk, Hanna Skarżanka, Aleksandra Ślaska, Bogdan Baer, Bogusz Bilewski, Krzysztof Chamiec, Bronisław Dardziński, Bohdan Ejmont, Edmund Fetting, Jerzy Kaliszewski, Jan Kociniak, Marian Kociniak, Józef Kostecki, Władysław Kowalski, Stanisław Kwaskowski, Stanisław Libner, Henryk Łapiński, Ignacy Machowski, Ludwik Pak, Marian Rułka, Andrzej Seweryn, Jan Świdorski, Zdzisław Tobiasz, Roman Wilhelm, Jacek Woszczerowicz, Stanisław Zaczek.

*

Przedstawienie prowadzi: Halina Staszewska
Kontrola tekstu: Wiesława Borkowska

Kierownik techniczny: Stanisław Misierewicz
Główny elektryk: Zygmunt Bomba
Kostiumy wykonano pod kierunkiem: Władysława Hrybka i Henryki Krzewickiej

Kierownik malarni: Adolf Laskowski
Kierownik pracowni modelatorskiej: Antoni Wiśniewski
Kierownik pracowni tapicerskiej: Stefan Janowski
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej: Janina Chmielewska
Brygadier sceny: Roman Pokorski

NASZ REPERTUAR

GLUPI JAKUB

Tadeusz Rittner, reżyseria: Jan Świdorski, scenografia: Władysław Daszewski

CENA

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

KURDESZ

Ernest Bryll, reżyseria: Janusz Warmiński, dekoracje: Stanisław Zamecznik, kostiumy: Marian Stajewski, muzyka: Włodzimierz Kotoński

PEER GYNT

Henrik Ibsen, przekład: Zbigniew Krawczykowski, adaptacja tekstu i reżyseria: Maciej Prus, scenografia: Wojciech Krakowski

BIESY

Fiodor Dostojewski-Albert Camus, przekład: Joanna Guze, reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy.

ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ

Andrzej Trzebiński, reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Ewa Stankiewicz (Scena 61)

POKOJÓWKI

Jean Genet, przekład: Jan Błoński, reżyseria: Henryk Baranowski-Cordier (PWST), scenografia: Janina Ścieszko.

APETYT NA CZEREŚNIE

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

Wydawca:

Teatr ATENEUM w Warszawie

Redakcja programu: *Zbigniew Krawczykowski*

Opracowanie graficzne: *Bożena Rzuczkowska*

Redaktor techniczny: *Zbigniew Celiński*

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.

CENA ZŁ 5.—