

TEATR

WSPÓŁCZESNY



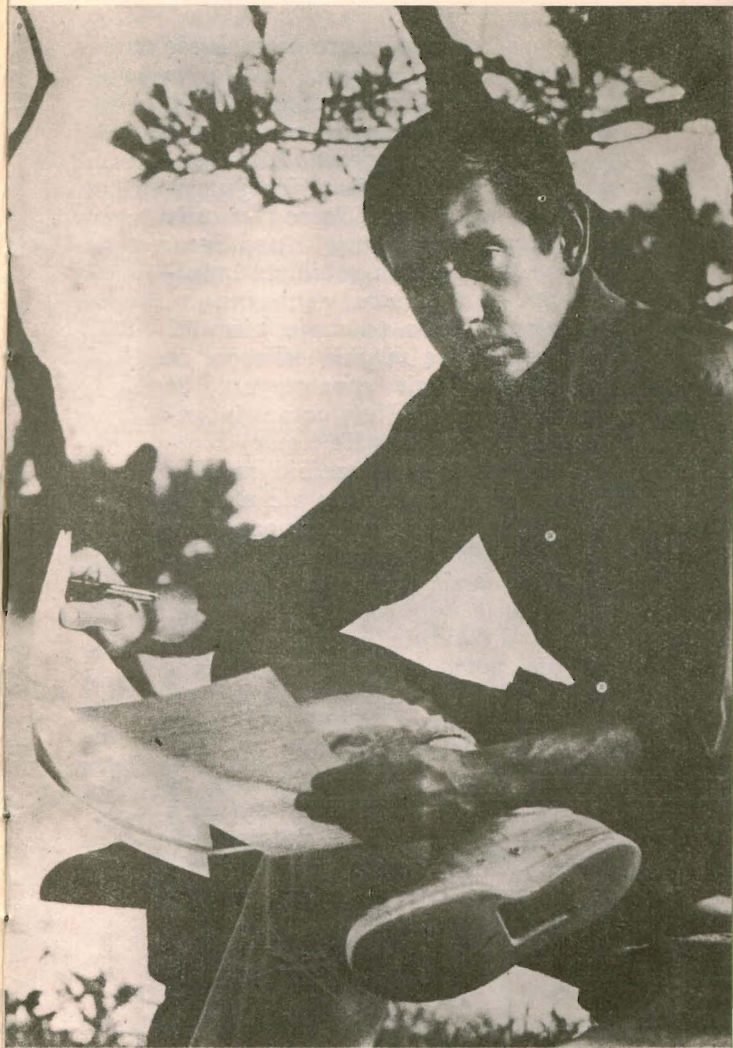
PAŃSTWOWE
TEATRY
DRAMATYCZNE
W SZCZEGINIE

odznaczone
„Gryfem
Pomorskim“

Dyrektor
kierownik
artystyczny
Jan Maciejowski

Kierownik
literacki
Teresa Worono

Dyrektor
administracyjny
Adam Koman



Edward Albee

O AUTORZE

Podejrzewam, że lubię swój zawód, skoro pisuję w końcu regularnie sztuki. Nigdy nie robiłem tego, co mi nie sprawiało przyjemności. Dramatopisarstwo jest fascynującym zajęciem. Samo pisanie wciąga, absorbuje, podnieca. Nie wyobrażam sobie, że mógłbym się zajmować czym innym. Jak wygląda to moje pisanie? Zaczyna się zwykle od tego, że któregoś dnia spostrzegam, że zaczynam myśleć coraz intensywniej o pomysle nowej sztuki. Trwa to od sześciu miesięcy do półtora roku; nic właściwie wtedy nie robię, poza tym, że zauważam nagle, że myślę jakby podświadomie o tym, co zostanie napisane. Gdy znam już dokładnie swoich bohaterów, pozwalam im improwizować jakieś działanie, bawię się razem z nimi. Wybieram sobie jakąś sytuację, której nie będzie w sztuce, i sprawdzam, co moi bohaterowie w tej sytuacji mogliby zrobić i powiedzieć. Gdy widzę, że stają się naturalni, prawdziwi — wiem, że mogę zacząć pisać.

Edward Albee
Dialog nr 6/1965 r.

Edward Albee skończył w tym roku 40 lat. Należy — obok Arthura Millera, Tennessee Williamsa i Thorntona Wildera — do najbardziej znanych w świecie współczesnych amerykańskich pisarzy dramatycznych. Zadebiutował na scenie przed 9 laty. Jego dotychczasowy dorobek obejmuje trzy sztuki pełnospektaklowe: *Kto się boi Wirginii Woolf?*, *Małenka Alicja* i *Chwiejna równowaga* oraz cztery sztuki w jednym akcie, z których najbardziej znane są: *Opowiadanie o Zoo* i *Śmierć Bessie Smith*.

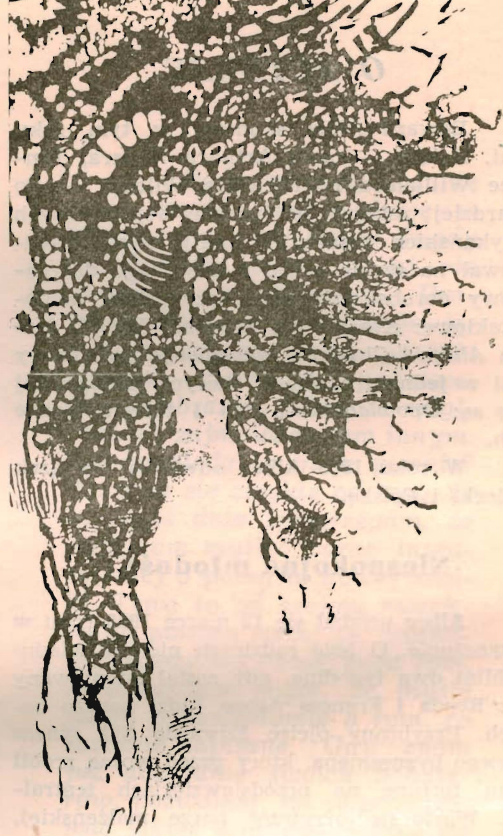
W roku 1963 Albee odwiedził Związek Radziecki i Polskę.

Niespokojna młodość

Albee urodził się 12 marca 1928 roku w Waszyngtonie. O jego rodzicach nic nie wiadomo. Miał dwa tygodnie, gdy został adoptowany przez Reeda i Frances Albee, ludzi bardzo bogatych. Przybrany ojciec Edwarda był synem rzutkiego byznesmena, który przed wojną zrobił wielką fortunę na przedsięwzięciach teatralnych. Warto się przyjrzeć parze małżeńskiej, która Edwarda przygarnęła i usiłowała wychować, co prawda, nie osiągając zamierzonych rezultatów. Warto dlatego, że stosunki w domu Albee'ch odbiły się wielokrotnym echem w twórczości autora *Chwiejnej równowagi* i zarówno Reed jak Frances posłużyli autorowi za modele postaci scenicznych.

W rezydencji Albee'ch (w Larchmont nad cieśniną Long Island, 20 mil od Nowego Jorku), gdzie Edward spędził dzieciństwo, panował ustrój matriarchalny. Reed był mężczyzną niedużego wzrostu, małymównym, ustępującym we wszystkim znacznie od niego młodszej żonie. Rządziła domem Frances, przystojna kobieta posągowej postaci, elokwentna, nie znosząca sprzeciwu. Wielka amatorka konnej jazdy, chodziła na codzień w stroju jeździeckim, meloniku i ze szpicrutą w ręce.

Chłopcu niczego nie brakowało. W domu roiło się od służby, na zimę wyjeżdżano na Florydę, lata spędzali na jachcie. W niedziele szofer w liberii woził małego panicza Rolls-Roycem na poranki teatralne do Nowego Jor-



ku. Ale wszystko to wcale Edwarda nie bawiło. Czuł się samotny. Nieśmiały, małowówny, lubił czytać. Matka chciała go wychować na prawdziwego mężczyznę, przymuszała do jazdy konnej — nie było w nim ani trochę sportowego ducha. Wychowawczym zakusom matki stawiał bierny opór. Gdy skończył lat 11, rodzice wysłali go do szkoły z internatem, w nadziei, że tam zrobią z niego człowieka. Nie na wiele się to zdało. Edward miał lat 6, kiedy postanowił zostać pisarzem. Jeszcze w domu zaczął pisać niesamowite opowiadania i wiersze. W szkole (w Lawrenceville, stan New Jersey) oddał się z zapalem temu zajęciu. Lekcje opuszczał, do nauki się nie przykładał, sprawował się źle, najwidoczniej chciał, żeby go wyrzucono, czego po półtora roku się doczekał. Matka była uparta. Oddała go do szkoły wojskowej w Valley Forge (stan Pensylwania). Czas spędzony tam, Edward wspominał potem, jak koszmarne sen. W końcu rodzice zrezygnowali z edukacji wojskowej i przenieśli go do szkoły cywilnej (Choate Academy, stan Connecticut). Wprawdzie lite-

rackie próby Edwarda nie zrobiły wrażenia na jego nauczycielach, ale pisał bez wytchnienia, nieraz po 18 godzin na dobę. Powstała wtedy wielka rozmiarami powieść (538 stron), mnóstwo wierszy i opowiadań. Były to dzieła pełne goryczy, gniewu — i nienawiści do kobiet-potworów. Nic z tego nie zostało opublikowane.

Przez półtora roku Albee studiował w hartfordzkim Trinity College. Dłużej nie wytrzymał. Wrócił do Larchmont. Rok spędzony w domu rodziców był bardzo burzliwy. Albee skumał się z miejscową cyganerią. Swobodny tryb życia młodego człowieka bardzo nie podobał się matce, na tym tle dochodziło między nimi do gwałtownych scen. Próbował jakoś się przystosować, nawet zaręczył się z miejscową panną na wydaniu, lecz szybko zerwał zaręczyny. Atmosfera w domu była tak napięta, że pewnego ranka roku 1948, po sprzeczce z matką, spakował książki i płyty i opuścił rezydencję przybranych rodziców na zawsze.

W Nowym Jorku wynajął pokój w pobliżu Greenwich Village i zamieszkał tam z przyjaciелеm z dzieciństwa. Przez rok wszystko szło jak najlepiej. Dostawał 200 dolarów miesięcznie, zapisane mu przez babkę. Mógł pisać do woli. Były to opowieści makabryczne. Ale gdy spadek się wyczerpał, trzeba było rozejrzeć się za pracą.

W tym mniej więcej czasie poznał Williama Flanagana, kompozytora i muzykologa. Przez następnych 9 lat mieszkali razem. Flanagan wprowadził go w świat artystyczny i literacki. Na życie zarabiał Albee w różny sposób. Był między innymi sprzedawcą płyt, kelnerem, roznosicielem telegramów. Na pisanie niewiele zostawało czasu. Wraz z Flanaganem zmieniali często adres, za każdym razem był to nędzny pokoik, bynajmniej nie zachęcający do pracy w domu. Albee wieczorami dyskutował o literaturze w kawiarniach Greenwich Village, nocami włóczył się po uliczkach tej dzielnicy cyganerii, często z gromadą młodych poetów przygrywających na banjo. Po samotnych latach w domu i szkołach nie brakowało mu teraz towarzystwa. Szybko jednak i to otoczenie śmiertelnie go znudziło. Po całonocnej włóczędce, o świcie, Albee pozbywał się towarzyszy w dość dziwny i okrutny sposób. Zabawa polegała na tym, że sądził ich za różne przewinienia, przy czym najcięższym oskarżeniem było, że są nudni.

Na kogo zapadł wyrok śmierci, ten musiał się wynosić. Pomysł szukania ofiary w najbliższym otoczeniu i dręczenia jej pod pozorem zabawy odezwał się później echem w sztuce *Kto się boi Wirginii Woolf?*

Zwycięski debiut

Był rok 1958. Albee wiódł życie rozpaczliwie smutne. Włóczył się bez celu, dużo pił, pisał niewiele. Wspominając te czasy, pisarz mówi: „Czułem się, jakby pod ogromną szklaną kolumną. Otaczała mnie straszliwa ciemność”.

Pewnej nocy Albee siedział w kuchni zgarbiony nad maszyną do pisania. Zaczął pisać sztukę o beznadziejnie samotnym młodym człowieku w wielkim mrowisku ludzkim. Tak — w ciągu 3 tygodni — powstało *Opowiadanie o Zoo*. Albee pokazał je Flanaganowi. Przyjaciel uznał, że warto sztuką zainteresować jakiś teatr. Nowojorskim producentom *Opowiadanie o Zoo* wydało się jednak nazbyt śmiało, aby warto było ryzykować pieniądze. Dzięki znajomościom Flanagan sztuka dotarła do Berlina Zachodniego, gdzie spotkała się z entuzjastyczną oceną. Premierę wyznaczono na rok 1959.

To postawiło Albee'ego na nogi. Kiedy w marcu 1958 roku skończył lat trzydzieści, otrzymał dość pokaźny spadek. Miał na jakiś czas zapewnioną egzystencję. Mógł pisać. Na okładce płyty z bluesowymi piosenkami słynnej murzyńskiej śpiewaczki z lat trzydziestych, Bessie Smith, przeczytał o jej śmierci. Bessie, ciężko ranna w wypadku samochodowym, zmarła z upływu krwi pod bramą szpitala, do którego nie przyjęto jej, bo była czarna. Wzmianka o śmierci murzyńskiej śpiewaczki natchnęła Albee'ego myślą o napisaniu dramatu na temat niszczytel-skiej siły przesądów rasowych.

Sztuka nosi prosty, realistyczny tytuł: *Śmierć Bessie Smith*. Jak mówi autor, dramat w trakcie pisania rozwinął się w „ogłędziny innych jeszcze śmierci — śmierci idealizmu, ambicji i nadziei wśród ludzi w szpitalu dla białych”.

Światowa premiera *Śmierci Bessie Smith* odbyła się w Berlinie, krótko po wystawieniu tam *Opowiadania o Zoo*, które odniosło wielki sukces i triumfalnie obiegło sceny europejskie. Sława młodego autora dotarła i do Stanów Zjed-

noczonych. Amerykańska premiera *Opowiadania o Zoo* odbyła się w styczniu 1960 roku. W ten sposób u progu lat sześćdziesiątych na scenie amerykańskiej pojawił się nowy autor, który niewątpliwie stał się w tych latach dominującą postacią współczesnego amerykańskiego dramatu.

Nie jest bez znaczenia, że *Opowiadanie o Zoo*, sztuka w jednym akcie, została wystawiona w Stanach wraz z *Ostatnią taśmą Krappa* Samuela Becketta. W ten sposób Albee został w swej ojczyźnie przedstawiony publiczności obok największego nazwiska europejskiej awangardy, autora *Czekając na Godota*, dziś już powszechnie uważanego za klasyka. Obie sztuki zostały razem wznowione w Nowym Jorku w roku 1965 w prowadzonym przez Albee'ego wraz z R. Barrem i C. Wilderem) Cherry Lane Theatre, kiedy to różnice dzielące Albee'ego i Becketta stały się widoczne. Nie idzie tu tylko o to, że Beckett stanowi wielkość powszechnie uznaną, a Albee jest pisarzem wciąż młodym, mającym swoich entuzjastów i zaciekle przeciwników, pisarzem, w którego dotychczasowej karierze zwycięstwa przeplatają się z klęskami. Zasadnicza różnica jest chyba ta, że w całej twórczości Albee'ego dominuje nurt realistyczny, wizje zaś Becketta mają charakter abstrakcyjny.

Opowiadanie o Zoo osiągnęło w Nowym Jorku rekordową ilość 532 przedstawień. Przyczynił się do tego fakt, że właśnie wtedy w Stanach, głównie w kołach awangardy i młodzieży uniwersyteckiej, wzbudził zainteresowanie europejski „teatr absurdu”. I tą właśnie etykietą opatrzone sztukę młodego autora. Albee jednak oświadczył, że przed napisaniem tej sztuki nigdy nie słyszał o „teatrze absurdu”, a kiedy wreszcie ten termin obil mu się o uszy, myślał, że mowa jest o teatrze na Broadwayu (gdzie, jak wiadomo, wystawia się sporo bzdurnych i lichych produktów).

Amerykański ideał

Organizatorzy głośnego festiwalu odbywającego się co roku we Włoszech, w Spoleto, pod nazwą „Festiwal Dwóch Światów” zamówili u Albee'ego sztukę. Rezultatem tego zamówienia jest jednoaktówka *The Sandbox (Skrzynia z piaskiem)*. Sztuka ta nie została jednak wystawio-

na w Spoleto. Jej premiera odbyła się w Nowym Jorku, a potem wystawiono ją w amerykańskiej telewizji. Stała się ona załączkiem innej sztuki Albee'ego: *Amerykański ideał*, która jest — wedle słów autora — „atakami na zastępowanie w naszym (tzn. amerykańskim, K.P.) społeczeństwie wartości rzeczywistych wartościami zmyślonymi, potępieniem samozadowolenia, okrucieństwa, eunuchowości, pustki, jest przeciwstawieniem się fikcji, wedle której wszystko w naszym podupadłym kraju błyszczy blaskiem pierwszej wielkości”. *Amerykański ideał* w czterech głównych postaciach — Mamy, Taty, Syna i Babci — jest karykaturą amerykańskiej rodziny, jej tradycyjnego, starannie wyretuszowanego portretu w literaturze, filmie i okrutną drwiną z głęboko zakorzenionych wyobrażeń przeciętnych obywateli Stanów o amerykańskim ideale. Kreśląc wizerunek Mamy, autor wziął przy tej sposobności odwet na przybranej matce, Frances Albee za wszystkie zniewagi, jakich od niej doznał, zanim się wyrwał spod jej władzy.

Kto się boi Wirginii Woolf?

W roku 1960 Albee zaczął pisać swą pierwszą pełnospektaklową sztukę pod dość dziwnym, choć bardzo kasowym tytułem: *Kto się boi Wirginii Woolf?* Premiera tej sztuki, w reżyserii Alana Schneidera, ze znakomitymi ak-

torami, Arthurem Hillem i Utą Hagen w rolach głównych, odbyła się na Broadwayu w październiku 1962 roku.

Jej treść daleko odbiega od tego co na ogół cieszy się wzięciem na Broadwayu.

Napisana z pasją, świetnym wyczuciem teatru i nie pozbawiona momentów komediowych sztuka Albee'ego odniosła ogromny sukces. Richard Watts, krytyk „New York Post”, powiedział, że była to najbardziej wstrząsająca sztuka, jaką widział od czasu *Zmierzchu długiego dnia* O'Neill'a. Za *Wirginię Woolf* Albee otrzymał nagrodę Koła Nowojorskich Krytyków Teatralnych. Sztuka obiegła cały świat, m.in. grana była z dużym powodzeniem przez kilka teatrów w Polsce. Dzięki niej Albee zdobył sobie pozycję w dramaturgii światowej. Amerykański Instytut Sztuk Pięknych i Literatury przyjął go w poczet swych członków. Wersja filmowa *Wirginii Woolf*, z Richardem Burtonem i Elizabeth Taylor w rolach głównych, odniosła sukces nie mniejszy, niż sama sztuka. Albee stał się bogatym człowiekiem. Sztuka przyniosła mu około miliona dolarów dochodu, nie licząc bardzo wysokich tantiem za film.

Maleńka Alicja


Miarą nowości zjawiska, jakim jest w teatrze Albee, miarą jego ambicji, a chyba i trudności, na jakie napotykają próby jednoznacznej interpretacji jego utworów, są liczne kontrowersje wokół dramatów Albee'ego. Nawet *Kto się boi Wirginii Woolf?*, sztuka stosunkowo łatwa do zrozumienia, budziła różne wątpliwości. Zdaniem autora, amerykańska publiczność nie dostrzegła politycznej metafory, zawartej w tej sztuce. Uważa on, że tłem *Wirginii Woolf* jest upadek cywilizacji zachodniej.

Ale dopiero *Maleńka Alicja*, druga pełnospektaklowa sztuka Albee'ego, której premiera odbyła się na Broadwayu w grudniu 1964 roku, wywołała prawdziwą burzę sprzecznych sądów.

Dezorientacja publiczności i krytyki sprawiła, że *Maleńka Alicja* — mimo że główne role znakomicie zagrała para świetnych aktorów, John Gielgud i Irene Worth — miała nieporównanie mniejsze powodzenie niż *Kto się boi Wirginii Woolf?*



Prapremiera polska dnia 9 czerwca 1968 r.



Edward Albee
**CHWIEJNA
RÓWNOWAGA**

(A Delicate Balance)

Przekład — Kazimierz Piotrowski

O s o b y:

Agnieszka . Krystyna Bigelmajer
Tobiasz . . . Hieronim Konieczka
Klara Elżbieta Kilarska
Julia Jadwiga Lesiak
Edna Wanda Rucińska
Harry Zbigniew Mamont

Reżyser — Jan Maciejowski

Scenograf — Janusz A. Krassowski

Asystent reżysera — Wanda Rucińska

Inspicjent — Eustachy Kojalłowicz Sufler — Halina Swincow

Krytycy w zadziwiający sposób różnią się w ocenie wartości tego dramatu. Jedni nazywają go arcydziełem, „kamieniem milowym w długiej i burzliwej historii dramatu” i uważają, że *Maleńka Alicja* zdobyła Albee’emu pozycję najwybitniejszego pisarza dramatycznego, jakiego wydała Ameryka, inni nie szczędzą autorowi takich epitetów jak „rozwlekle”, „rozmyślnie ciemne”, a nawet „szwindel intelektualny” itd. Wielu recenzentów przyznało się otwarcie, że nic nie zrozumieli, niektórzy doszukali się w *Maleńkiej Alicji* analogii z Biblią, *Parsifalem*, *Alicją w krainie czarów* itd.

Elliot Norton („Boston Record American”) uważa *Maleńką Alicję* za sztukę „wielką i brutalną jak elżbietańska tragedia, złowieszczą jak czarna msza”.

Zdaniem Normana Nadela („New York World-Telegram and Sun”) „*Maleńka Alicja* to potężny teatr. Sztuka sięga szczytów dzięki dialogowi wysokiego literackiego lotu, dzięki przerażającej głębi ukazanych tajemnic i wstrząsającej śmiałości założeń”.

Ale co miał autor do powiedzenia? Na próbach i w wywiadach raczej uchylał się od interpretacji własnego dzieła.

Wprawdzie po przeczytaniu recenzji oświadczył, że sam nie wszystko rozumie w swej sztuce, ale w lakonicznej przedmowie do jej książkowego wydania, stwierdził, że nie będzie wyjaśniał ciemnych miejsc w *Maleńkiej Alicji*, jak sobie tego życzyli niektórzy, podziela bowiem opinię licznej grupy widzów, że *Maleńka Alicja* jest całkiem jasna.

Na pewno bogata i niejednoznaczna przypowieść sceniczna Albee’ego o losie ludzkim czeka jeszcze na dalsze próby oświetlenia jej mrocznego wnętrza.

Niepowodzenia

Albee jest również autorem kilku przerobek scenicznych. W roku 1963 wystawiona została na Broadwayu *Ballada o Smutnej Kawiarni*, adaptacja powieści pod tym samym tytułem pióra Carson McCullers, wybitnej pisarki amerykańskiej.

W roku 1960 na Broadwayu odbyła się premiera sztuki *Malcolm*, napisanej przez Albee’ego według powieści Jamesa Purdy’ego.

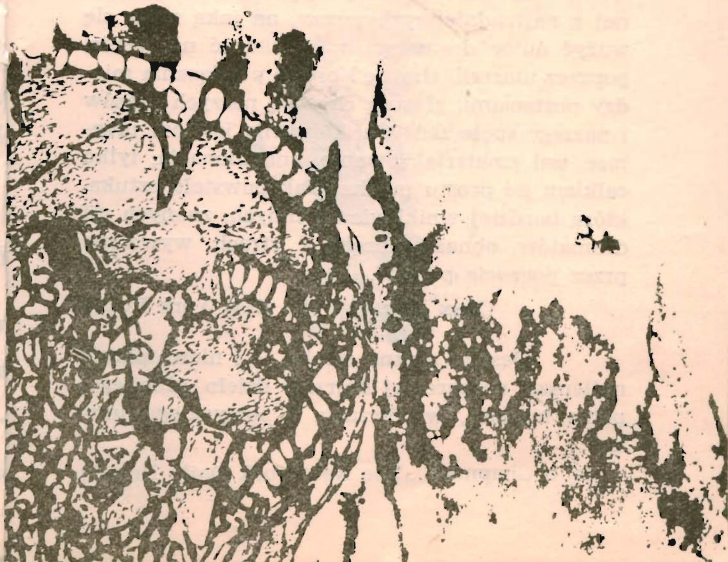
Ostatnio Albee przerobił sztukę angielskiego autora, Gilesa Coopera, pod tytułem *Everything in the Garden (Wszystko w ogrodzie)*.

Zadna z tych adaptacji nie miała większego powodzenia, a *Malcolm* zszedł z afisza po kilku przedstawieniach.

Chwiejna równowaga

Sezon 1966/67 otwarła na Broadwayu (12 września 1966 roku) nowa sztuka Albee’ego — *Chwiejna równowaga*. Reżyserował, jak zwykle, stały reżyser Albee’ego, Alan Schneider, w obsadzie znalazły się trzy gwiazdy teatralne pierwszej wielkości: Jessica Tandy (Agnieszka), Hume Cronyn (Tobiasz) i Rosemary Murphy (Klara). Temat podobny do tematu *Wirginii Woolf*, potraktował autor znacznie łagodniej, bardziej komediowo i nie bez sentymentu dla bohaterów. Sztuka spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności, była grana na wielu scenach w Stanach i przez liczne teatry za granicą. Między innymi wystawił ją w paryskim Théâtre de France Jean-Louis Barrault. Główne role zagrali: Madeleine Renaud (Agnieszka), Edvige Feuillère (Klara) i Claude Dauphin (Tobiasz). Za *Chwiejną równowagę* Albee otrzymał najwyższą amerykańską nagrodę literacką: nagrodę Pulitzera.

KAZIMIERZ PIOTROWSKI



Opinie prasy o *Chwiejna równowaga*

Po zamieszeniu, jakie w szeregach krytyki wywołała *Małeńka Alicja*, nowa sztuka Albee'ego na ogół pogodziła krytyków w ocenie jej sensu i wartości. Oto kilka głosów:

„To świetna sztuka. Stanowi krok naprzód w rozwoju autora i przewyższa bardziej od niej sensacyjną *Wirginię Woolf*.”

(Harold Clurman, „The Nation”)

„*Chwiejna równowaga* blyszczy tym samym zjadliwym i drapieżnym dowcipem, jakim odznaczały się poprzednie sztuki Albee'ego. Napisana jest językiem pełnym wdzięku, który sprawia, że utwory tego autora mają wysoką rangę literacką, i stanowi postęp w zrozumieniu moralnych udręk człowieka”.

(Richard Watts, „The New York Post”)

„Piękna sztuka. Ustala równowagę między rozumem a szaleństwem, faktem a imaginacją, prawdą i jej konsekwencjami. Jest prosta jak bajka dla dzieci, zawiła jak życie, a chociaż opowiada historię nad wyraz smutną, jest często nieodparcie zabawna. To fascynująca sztuka, dojrzałe i bystre studium istot ludzkich, które znalazły się w kleszczach życiowego kryzysu”.

(Elliot Norton, „The Boston Record American”)

„Edward Albee podjął się dokonać jednej z najtrudniejszych rzeczy, na jaką może się ważyć autor dramatyczny — ukazać na scenie, poprzez utarczki słowne i proste powiązania między postaciami, główną chorobę naszych czasów i naszego społeczeństwa, którą nie jest ani przeemoc, ani zmaterializowanie, ani alienacja, tylko całkiem po prostu pustka. Tak powstała sztuka, która bardziej wnikliwie od innych, znanych mi dramatów, obnaża udrękę i strach wywołane przez poczucie pustki”.

(Max Lerner, „The New York Post”)

„Jest to piękna sztuka — i niewątpliwie najlepsze, najbardziej dojrzałe dzieło Albee'ego, pełne humoru, współczucia i poetyckiego uroku”.

(John Chapman, „The New York Daily News”)

„Albee napisał znakomitą sztukę o skrytych lękach, jakie nawiedzają nas wszystkich. Autor stawia w niej poważne pytania dotyczące ludzkich wartości. Świetnie napisana, *Chwiejna równowaga* jest, jak dotąd, najbardziej dojrzałym dziełem Albee'ego.”

(Kevin Kelly, „The Boston Globe”)

Na ten zgodny chór pochwał niewątpliwie wpływ miały dwie rzeczy: koncert gry aktorskiej i, co tu ukrywać, ulga, jakiej doznali ci spośród krytyków, których Albee dotychczas niepokoił i drażnił *Chwiejna równowaga* nie jest bowiem sztuką tak brutalną, jak *Kto się boi Wirginii Woolf?*, ani tak drapieżną, jak *Małeńka Alicja*.


K. P.



W ewolucji pozycji społecznej i funkcji kobiety w społeczeństwie i kulturze Ameryki istotną rolę odegrała zarówno purytańska tradycja obyczajowa Nowej Anglii, jak i szczególnie rola rodziny w dziejach Ameryki. (...) Rodzina była zasadniczą instytucją w purytańskiej Nowej Anglii, gdzie małżeństwo i więź rodzinna były przedmiotem szczególnej pieczy gmin religijnych. W purytańskich tradycjach tkwi też głęboko nie tylko amerykański obyczajowy wzór kobiety, lecz także fakt, że w obyczajowej opinii publicznej stosunki pomiędzy mężczyznami i kobietami wysuwają się na czoło całej problematyki moralnej. Na gruncie purytańskiej tradycji i jej ewolucji kształtują się, aktualne konflikty i problemy kobiety amerykańskiej.

(...) Nowe miasta amerykańskie musiały sobie stworzyć instytucje społeczne i kulturalne. Wszędzie struktura społeczna rodzącego się miasta amerykańskiego opierała się na dwóch filarach: na przedsiębiorstwie ekonomicznym i na domu. W przedsiębiorstwie panował mężczyzna, w domu kobieta, żona. Biznes — to była domena mężczyzny, sukces ekonomiczny, jego pasja życiowa. (...) Izolowana od męskiej domeny życia ekonomicznego, od życia politycznego i w ogóle od sprawy szerokiego świata, zamężna kobieta amerykańska zacieśniona do domowej roli pani domu i do sfery kontaktów z innymi podobnymi paniami domu, tym dotkliwiej odczuwała swoją izolację, im więcej wolnego czasu zostawiała jej zamożność domu, zawdzięczana sukcesowi ekonomicznemu męża. (...) Izolacja kobiety od świata męskiego, początkowo przez nią samą nie zamierzona, lecz narzucona przez okoliczności i hegemonię mężczyzny, zamienia się w ideologię wyznawaną i podtrzymywaną przez same kobiety, ideologię wszechstronnej duchowej przewagi kobiety nad mężczyzną. (...) W handlowej reklamie amerykańskiej zawarta jest masowa propaganda idei domu, prywatnego domu, jako wielkiej, naczelnej instytucji narodu amerykańskiego, instytucji, za której piękno odpowiedzialna jest przede wszystkim amerykańska kobieta.

(...) Dom nabiera tak fundamentalnego charakteru dla amerykańskiej subkultury pra-



cowniczej, że można ją określić jako subkulturę domową, stanowiącą sferę prywatnego człowieka. Jest to subkultura wybitnie niepolityczna, charakterystyczna przez prymat wartości prywatnych, niepublicznych. Przypomnijmy, że ta subkultura jest w Ameryce, zwłaszcza w klasach średnich sferą dominowania kobiety.

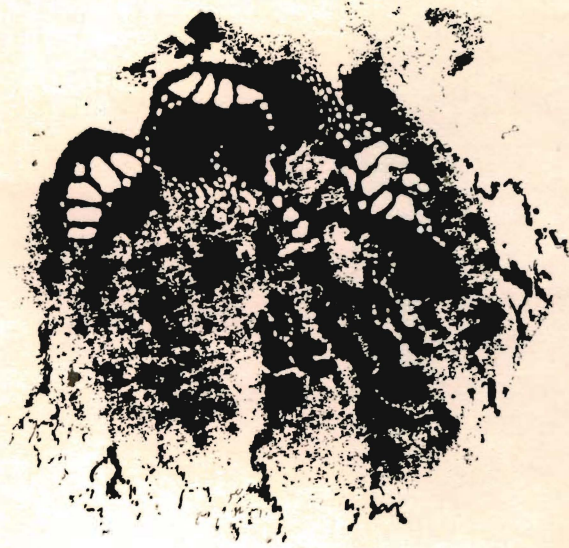
Dom w swoich nowych funkcjach społeczno-kulturalnych, mających na celu wypełnienie wolnego czasu, wiąże się z inną poza-produkcyjną sferą, mianowicie z życiem klubowym. (...) Klub zaspokaja nie tylko potrzebę należenia do jakiejś całości społecznej, lecz także potrzebę samookreślenia tożsamości społecznej przez określenie społeczno-towarzyskiej pozycji jednostki i rodziny. (...) Kluby, bractwa zaspokajają nie tylko elementarną potrzebę należenia do zbiorowości „swoich”, przeciwdziałając poczuciu osamotnienia. One również przyczyniają się do określenia społecznej pozycji jednostki w społeczeństwie w zasadzie bezhierarchicznym, egalitarnym, sprzyjającym samotności.

ci... (...) Zróżnicowanie i wyodrębnianie się w mniejszych grupach i kręgach towarzyskich chroni przed rozpuszczeniem się w masie istot równych i jednakowych. Gdy wszyscy stają się równi i tacy sami, jak towar tej samej produkcji, gdy nikt od nikogo nie zależy osobiście i społecznie, a wszyscy są jednakowo zależni od bezosobowej gigantycznej maszyny produkującej środki życia, to w maksymalnym stopniu realizuje się wolność społeczna, pozostaje już tylko zależność techniczna jednych od drugich. Ale wtedy ta wolność staje się ciężarem nie do zniesienia dla jednostki. Wszyscy są wolni, ponieważ nie stanowią żadnej całości społecznej, a nie należąc do żadnej całości społecznej — nie należą również do samych siebie. Takiemu rozpadowi więzi społecznej, czyli anomii, jak to za Durkheimem nazywa się w literaturze amerykańskiej, towarzyszy poczucie bezsilności i bezbronności, poczucie, że się jest zdany na łaskę nieznaną mocy, na które jednostka nie ma wpływu.

„Amerykańskie życie towarzyskie opiera się na zasadzie unikania rozmowy. Większość Amerykanów nie obcuje ze sobą w jakimś istotnym sensie; oni razem robią różne rzeczy, spotykają się dla robienia razem zakupów, grają w golfa lub tenisa, w kanastę lub bridża, idą razem na mecz futbolowy lub na inną imprezę sportową, na poranek muzyczny lub do kina... Rozmowy jakie prowadzą, są bez treści i płaskie w stylu (...), jedyną alternatywą dla bridża czy futbolu, spraw biurowych czy gospodarstwa jest plotkowanie”. (Luis Kronenberger)

(...) W modelu amerykańskiego małżeństwa nie ma bezdzielności; ze statystyki lat powojennych wynika raczej, że nowa klasa średnia kocha się w dzieciach. Co więcej, rodzina tych klas w poważnej mierze koncentruje się na dzieciach. W modelu tej rodziny dziecko występuje jako ucieleśnienie szczęścia związku małżeńskiego, miłości i przyjaźni. W powiedzeniu, że ta nowa klasa średnia kocha się w dzieciach, zwrot „kocha się” oddaje dokładnie jej socjopsychologię; ona kocha samą siebie w swoich dzieciach.

JÓZEF CHAŁASIŃSKI
Kultura Amerykańska
Warszawa 1962 r.



Wydawca: Państwowe Teatry Dramatyczne
w Szczecinie

Redakcja programu: Teresa Worono
i Jadwiga Adamowicz

Opracowanie graficzne: Janusz Adam
Krassowski

Szczec. Zaki. Graf. 1782. 1 500+20. D-2-1013.

Kierownik techniczny:

Ludwik Piosicki

Kierownicy pracowni:
malarskiej

Michał Tuszyński

krawieckiej męskiej

Stanisław Kaczmarczyk

krawieckiej damskiej

Gertruda Madajczyk

główny elektryk

Kazimierz
Krzanowski

perukarskiej

Maksymilian Rajter

stolarskiej

Florian Wolny

tapicerskiej

Stanisław Falkowski

ślusarskiej

Andrzej Zołotuch

szewskiej

Kazimierz Rypiński

brygadier sceny

Marian Łuczak

światło

Michał Kłym

Cena 3,00 zł