TENNESSEE WILLIAMS

CAT ON A HOT TIN ROOF

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
RYSZARD SOBOLEWSKI

Wicedyrektor
HENRYK R. ŻUCHOWSKI

Kierownik literacki
KAZIMIERZ A. LEWKOWSKI

Kierownik muzyczny
BOGDAN PAWŁOWSKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

CAT ON A HOT TIN ROOF

TENNESSEE WILLIAMS

Tennessee Williams urodził się 26 marca 1914 na Południu Stanów Zjednoczonych jako syn komiwojażera. Pierwsze jego utwory – to krótkie opowiadania drukowane w miejscowych czasopismach. Trzy lata spędził w uniwersytecie stanu Missouri, po czym ojciec wciągnął go do pracy w firmie obuwniczej. W tym czasie powstają pierwsze utwory dramatyczne. Pisał o marynarzach, górnikach, robotnikach, a sztuki te wystawiał objazdowy zespół teatralny „The Mummers". Należał również do St. Louis Poets Workshop, grupy młodych poetów; poznał wówczas twórczość Rimbauda, Rilkego, Lorci, Czechowa i Harta Crane'a, który stał się jego poetyckim wzorem. W 1938 r. Williams ukończył studia w uniwersytetach w St. Louis i Iowa, po czym zwrócił się do instytucji zatrudniającej pisarzy z prośbą o przyjęcie do pracy. Podanie jednak odrzucono z powodu braku „treści społecznych" w jego utworach. Williams zaczął więc pracować jako kelner w jednej z restauracji Nowego Orleanu, poznał środowiska sutenerów, złodziei, zboczeńców – są to bohaterowie pierwszego tomu opowiadań „One arm". W 1941 r. jeden z teatrów w Bostonie wystawił jego sztukę „Battle of Angels", która wywołała skandal i po jednym przedstawieniu zeszła z afisza. Przez następne cztery lata Williams pracował jako kasjer, bileter, windziarz, kelner. Następnie przeniósł się do Hollywood, gdzie pisał nie przyjmowane do produkcji scenariusze. Jeden z nich przerobił na utwór dramatyczny i tak powstała „Szklana menażeria", której premiera odbyła się w 1945 r. na Broadwayu. Od tego czasu Tennessee Williams jest jednym z najpopularniejszych dramaturgów amerykańskich, a jego sztuki są wystawiane przez teatry na całym świecie.
Do najbardziej znanych należą m. innymi: „Tramwaj zwany pożądaniem" (1947), „Tatuowana róża" (1951), „Kotka na rozpalonym blaszanym dachu" (1955), „Noc Iguany" (1959).

J. Ż.

„Utwór Tennessee Williamsa – jest także, a raczej przede wszystkim obrazem walki o spadek, wokół którego jest tyle krzyku i fikania zgrabnymi nóżkami. (...) Pierwszy akt jest tylko długą ekspozycją. W drugim mamy prawdziwą burzę tropikalną, która mądrze odgrywa swą rolę. Ojciec przystępuje do kontrataku i wypędza syna intryganta. Ostatni obraz: „kotka", która z gorącego dachu jaki stanowią wszystkie intrygi, zmyślnie kierowała całą akcją, odzyskuje swego męża. Kiedy kurtyna spada, Brick i Margaret spoczywają wreszcie w jednym łóżku i można sobie wyobrazić, że „kotka" będzie w stanie zastąpić whisky".

JACQUES LANZMAN „LETTRES FRANÇAISES"

„Dziwny spektakl! Jak to mówi Mefisto w tawernie: zwierzęcość w całej swej prostocie. Burzliwa fizjo – psychologia znad brzegów Missisipi, której zakamarki – obawiam się – z trudem rozszyfruje publiczność francuska. Będzie ona jednak zaintrygowana i może zasmakować w tych rozpętanych namiętnościach".

ROBERT KEMP „LE MONDE"

„Sztuka ta wzniosła i płaska, głupia i chorobliwa, druzgocąca i banalna, mimo swych braków ma w sobie nerw teatralny. Czegóż więcej od niej żądać?"

PIERRE MARCABRU „ARTS"

„Publiczność premierowa nie łatwo się gorszy. Ale tego wieczoru wszyscy niemal byli zaszokowani. Różniłem się zresztą w swojej opinii od większości kolegów, twierdząc, że sztuka jest bez wątpienia godna uwagi, że jest poza tym najlepiej skonstruowanym utworem jaki kiedykolwiek napisał Tennessee Williams"

GABRIEL MARCEL „LES NOUVELLES LITTÉRAIRES"

„KOTKA NA ROZPALONYM BLASZANYM DACHU" otrzymała nagrodę Pulitzera i nagrodę nowojorskich krytyków. Już jedna z tych dwóch nagród wystarcza do zapewnienia sławy autorowi i jego utworowi. Sztuka ta natchnęła Brooksa Atkinsona do napisania najbardziej entuzjastycznej recenzji, jaka kiedykolwiek ukazała się na łamach TIMES'A. Paryż już także miał okazję zapoznać się z tą Kotką na rozpalonym blaszanym dachu, z jej scenami odgrywanymi w koszuli – z jej efektami opartymi na drapieżnej chciwości, homoseksualizmie i chorobie raka, z jej hojnie rozsiewanymi, a robiącymi kasę sprośnościami, z jej sztucznymi sytuacjami, sztuczną głębią, jednym słowem z całym jej naciąganym dramatem.

Publiczność paryska miała okazję oglądać gromadkę dzieci, które Tennessee Williams przedstawia zresztą jako kretynięta – gdyż dziecko, jako owoc naturalnych stosunków z kobietą, musi być przecież obrzydliwstwem – gromadkę dzieci wpadającą do sypialni, gdzie kotka (czy kociak) w koszuli usiłuje wciągnąć przemocą do małżeńskiego łoża jegomościa, który próbuje przy pomocy whisky dochować wierności czemuś, co nazywa „jedyną prawdą swego życia", a mianowicie przyjaźni – wyjątkowej jak ją nazywa – przyjaźni, łączącej go z jednym z kolegów z drużyny piłkarskiej; ponieważ zaś przyjaciel ten nie żyje, jegomość unika szczęśliwie rozstrzygnięcia wewnętrznego problemu, czy przyjaźń ta nie miała charakteru nieco „osobliwego".

Publiczność paryska miała także okazję do zastanawiania się nad tym, dlaczego bohaterka sztuki Williamsa rzuca się do stóp Dziadka, żeby mu się przyznać do nie istniejącej ciąży: czy po to, żeby sprawić wielką, choć opartą na kłamstwie, radość człowiekowi konającemu na raka, czy też po to, żeby zdobyć spadek w postaci 28 000 akrów ziemi prawie tak urodzajnej, jak ziemia w dolinie Nilu?

Mamy też do wyboru trzy pobudki, które mogły skłonić Bricka do rzucenia się pod koniec sztuki na łóżko w ramiona Margaret. Jedną z nich może być chęć przyjścia Margaret z pomocą w osładzaniu ostatnich chwil Dziadka, zwłaszcza, że to właśnie Brick zawiadomił go bez ogródek, że ma raka i nie okazał mu potem odrobiny serca. Drugą może być podziw dla poświęceń Margaret, uwieńczonych jej bardziej lub mniej pobożnym kłamstwem. Trzecią wreszcie może być świadomość – Margaret przecież zagrała z nim w otwarte karty – że to jest dla niego jedyna droga do odzyskania upragnionej whisky.

Niechże więc publiczność wybiera.

Ktoś powiedział – pisał Joseph Shipley w tygodniku New Leader – że Hamlet pozbawiony zawartej w nim poezji byłby plugawą szmirą. Otóż „Cat on a Hot Tin Roof" pozbawiona jest poezji.

Ale Shipley był jednym z nielicznych krytyków nowojorskich, którzy nie włączyli się do entuzjastycznego chóru, jaki powitał ukazanie się sztuki Williamsa. Podobne do niego stanowisko zajął też pełen temperamentu 75-letni George Jean Nathan, najbardziej zjadliwy i najbardziej oryginalny z krytyków amerykańskich, którego felietony ukazują się, niestety, tylko raz na tydzień. Jeżeli to ma być sztuka – pisał George Jean Nathan – widocznie nie znam się na sztuce, ale jestem zupełnie pewien, że mi się to nie podoba. „Cat on a Hot Tin Roof" to dramat porywający-oświadczył na łamach Times'a. A dalej: „Jest to utwór wnikliwego znawcy męskiej i kobiecej psychiki, dzieło klarowne i wymowne, unikające wszelkich sztucznych chwytów teatralnych, słowem jest to kwintesencja życia".

LEO SAUVAGE

FRAGMENTY ARTYKUŁU ZAMIESZCZONEGO W „TIME" (9. III. 72)

Williams zaludnił scenę amerykańską postaciami, których żywotna obecność wkrada się w zakamarki pamięci widza. Dialog Williamsa ma piękną, melodyjną wymowę i daleki jest od monotonnych, niezbornych odbitek codziennej rozmowy.
„Jeśli zaś idzie o monologi – teatr nie słyszał jemu podobnych od czasu boga dramatopisarzy, Shakespeare'a.
Williams jest fascynującym pisarzem scenicznym ponieważ jego postaci są z gatunku tych, które się awanturują, wybuchają i ranią wzajemnie. Przede wszystkim jednak jest Williams mistrzem nastroju. Czasem bywa to nastrój gorący, przygnębiający, zapowiadający katastrofę; innym znów razem bywa smutny, jesienny, melancholijny. Dla osiągnięcia tego nastroju posługuje się Williams pełną orkiestrą instrumentów teatralnych, jak dekoracja, światło, muzyka, oraz ów nieuchwytny, nieodzowny dar, sprawiający, że widownia zapomina o świecie.
Dramatopisarz z prawdziwego zdarzenia dysponuje nie tylko pewną sumą umiejętności technicznych. Musi on także mieć jakąś wizję życia. Williams ją ma. Jest ona ponura, wąska brak jej poważniejszych zasobów wiary i miłości – niemniej jest desperacko uczuciowa.
Szczególnym współczuciem otacza Williams „ludzi, którym nie było dane wygrać": przegranych, dziwacznych, trudnych, umysły kruche, którym w dżungli życia brak szponów. I jeśli Williams pozyskuje sympatię widowni dla tych ludzi, to być może dlatego, że odwołuje się do wspólnej ludziom sytuacji: do samotności. Wszystkie jego postaci tęsknią do tego, by wyrwać się z celi samotności, by wyciągnąć rękę i zetknąć się z kimś innym. „Piekło to wy sami – powiada Williams. – Piekło bywa wtedy, gdy omijacie zupełnie innych ludzi".
Williams nie sprawia wrażenia człowieka rozdartego wewnętrznie. Jest pełen dobrego humoru i ma zaraźliwy śmiech. Wzrostu ma 1,65 m, waży ponad 70 kg i jak większość Amerykanów – martwi się swoją wagą. Jest posępnie przystojny i, w innych czasach, mógłby uchodzić za małego szulera karcianego, operującego na statku kursującym po Missisipi. Żeby złagodzić wysiłek, jakiego wymagają spotkania z ludźmi i zetknięcie ze światem, Williams ucieka się częściowo do papierosów (dwie paczki dziennie), przeważnie jednak do alkoholu i pigułek. Czasami bierze pół Dexamylu – „dla dodania sobie animuszu", 1,5 Seconali dziennie – „żeby osłodzić sobie pewne rzeczy", i dwa Miltowny z kieliszkiem szkockiej whisky przed udaniem się na spoczynek.
Zostałem wychowany według zasad purytańskich – powiada Williams. – Próbuję pogwałcić te zasady. Mam wyczucie szoku. Myślę, że jest to rzecz konstruktywna, jeśli się ich czymś ugodzi. Przez „ich" rozumie Williams mieszczaństwo, które „samo się zwodzi i nie chce spojrzeć w oczy podstawowym motywom swego postępowania".

Poza słabym wzrokiem (na lewym oku miał katarakte) Williams – zgodnie z zapewnieniami lekarzy – cieszy się dobrym zdrowiem. Jest jednak hipochondrykiem: „Zawsze prześladuje mnie myśl, że umrę na raka lub na niedomogę serca. Myślę, że pisarzowi dobrze robi myśl o śmierci. Pilniej pracuje".

Williams jest jednym z najbogatszych dramatopisarzy współczesnych, ale żyje w stałym lęku, że umrze nędzarzem. W czasie swej kariery pisarskiej zarobił ok. 6 milionów dolarów, posiada zaś tylko domek w Key West i drugi w Miami. Po latach sukcesów, zarówno u publiczności jak i krytyków, nie ufa właściwie swemu talentowi i potępia się lub wręcz poniża: „Zawsze oczekuję totalnego niepowodzenia. Nie jestem dobrym pisarzem. Wierzyć się nie chce, że tak długo w ogóle piszę. Nie wierzę, kiedy ludzie mówią, że lubią moją twórczość. Nie wierzę".

Kiedy to napięcie nieomal przyprawiło go w 1957 r. o całkowite załamanie, Williams oddał się pod opiekę psychoanalityka. Rzecz charakterystyczna: przerwał kurację, gdy lekarz ugodził go w najczulsze miejsce mówiąc: „Wszystko, co pan napisał, to gwałtowne melodramaty, które cieszą się powodzeniem tylko dlatego, że czasy, w których żyjemy, są gwałtowne".

Mniej więcej po półtorej godziny pisania Williams pije pierwszy swój cocktail. Każdego popołudnia znajduje nieco czasu na jedyne hobby: pływanie. W New Yorku chodzi wieczorami do teatru lub do kina. W Key West lubi zaglądać do barów albo siedzi w domu, słuchając muzyki z płyt, wespół ze swym długoletnim sekretarzem Frankiem Merlo, szczupłym panem o szpakowatych włosach.

★ ★ ★
★ ★ ★

TENNESSEE WILLIAMS O SOBIE I INNYCH*)

WILLIAMS: Ostatnio próbuję wypowiedzieć – próbuję wyrazić sztukę raczej przy pomocy akcji. Nie, nie akcji w sensie fizycznym, myślę o dialogu jakby w tempie karabinu maszynowego, bez rozwlekłego gadania, do czego dawniej zawsze miałem skłonność. Zbyt wiele zależało u mnie od języka, od wypowiedzianych słów.

PYTANIE: Czy to znaczy, że teraz poszukuje pan czegoś nowego? Że chce pan komunikować się z widzem w jakiś inny sposób, mniej bezpośredni?

WILLIAMS: Myśli pan o aluzyjności, bez nazywania wszystkiego po imieniu?

PYTANIE: Właśnie.

WILLIAMS: Tak. Nareszcie zrozumiałem, na czym rzecz polega. Zawsze pisałem o wszystkim zbyt jawnie, zawsze mi się zdawało, że fakt wzięty z życia – jeśli będzie przedstawiony w sposób zwięzły, suchy – może być dwuznaczny. Podejrzewałem, że to niedobrze, ale teraz jestem tego pewien. Myślę, że najpiękniejszym i największym osiągnięciem dramatopisarzy nowej fali jest to, że potrafią powiedzieć wszystko przy pomocy napomknień. To właśnie jest cechą nowej dramaturgii – że nie chce prawić kazań, nie chce być dogmatyczna, chce być prowokacyjnie aluzyjna. I chyba słusznie.

PYTANIE: Ma' pan na myśli takich autorów jak Beckett, Gelber, Albee, albo Pintera i jego Dozorcę?

WILLIAMS: Boże, cóż to za wspaniała rzecz! To sztuka o czymś, co zawsze chciałem wyrazić jako pisarz – zawsze trzeba to powtarzać – że stosunki między ludźmi są przerażająco złożone. Tworząc postać, która nie jest złożona, tworzysz postać fałszywą.

PYTANIE: A więc nowi dramatopisarze...

WILLIAMS: Odkrywają aspekty stosunków międzyludzkich, które dotychczas nie były zauważane.

PYTANIE: Podoba się panu ich pisarstwo, oszczędność, styl?

WILLIAMS: Wściekam się z zazdrości, zachwycam się tym. W teatrze jestem tym tak zniewolony, że mówię sobie: Boże, gdybym ja umiał pisać w ten sposób! Ba, gdybym teraz miał dwadzieścia pięć lat i wiedział to wszystko, czego ci mnie nauczyli...

PYTANIE: Ale przecież dziewięćdziesiąt pięć procent współczesnych autorów dramatycznych zazdrości właśnie panu, chciałoby pisać tak, jak pan.

WILLIAMS: Uważam, że mój literacki czy pseudoliteracki styl pisarski jest dziś w teatrze anachronizmem.

PYTANIE: Czy nie chciał pan pisać sztuk – no, poetyckich?

WILLIAMS: Ale poetyckość przecież nie polega na słowach! W teatrze mogą to być sytuacje, albo milczenie. Język potoczny, zupełnie prosty może być językiem najbardziej poetyckim. Moją słabą stroną jako pisarza była skłonność do tego, co ludzie nazywają poetyzowaniem. Dlatego chyba jest u mnie tyle bohaterek z Południa. Mają one skłonność do baroku, mówią stylem raczej kwiecistym, który mi najbardziej odpowiada, ponieważ jestem pisarzem emocjonalnym, daję się porwać emocjom. Czasem, jak powiada Kazan, wychodzi mi to na dobre – czasem kładzie sztukę.

PYTANIE: Jakich pan lubi dramaturgów współczesnych?

WILLIAMS: Nie przepadam za Ionesco. Uwielbiam Anouilha – jego najlepsze sztuki. Zawsze zachwycał mnie Giraudoux. Lubię Albeego naszego najlepszego amerykańskiego pisarza. Z Anglików lubię Pintera i podoba mi się Osborne. Podoba mi się ostrość jego pisarstwa, odwaga.

PYTANIE: Czy istotnie jest pan zdania, że ci młodzi dramatopisarze żyli dwadzieścia pięć lat temu, to wywarliby na pana wpływ?

WILLIAMS: Nie tyle wpływ, ile podpowiedzieliby mi, jak przekazać to, co ma się do powiedzenia, w sposób zwięzły, bez użycia tak dużej ilości słów. Ułatwiliby mi zrozumienie wielu subtelności psychologicznych, które dopiero teraz zaczynam rozumieć. Dziś wiem dużo więcej na temat ludzi niż dawniej. Odnoszę wrażenie, że tamci znali to wszystko na długo zanim sam na to wpadłem. Tak, teatr, który narodził się poza Broadwayem, teatr, który proponuje nowa fala dramatopisarzy – to jest, przeczuwam, moja ojczysta kraina. Dlaczego nie było tego dawniej, dlaczego musiałem pisać te moje przeraźliwie długie sztuki!

PYTANIE: Wspomniał pan o Kazanie. Czy teraz, po rozstaniu się z nim, czuje się pan swobodnie?

WILLIAMS: Nie, nie, nie. Skądże. Jedną z najbardziej bolesnych spraw w moim życiu jest myśl, że Kazan i ja nigdy już nie będziemy współpracowali. Nie ja o tym zdecydowałem. Kazan tak chciał. Myślę, że to nasz najwybitniejszy reżyser.

PYTANIE: Dziwna historia, Kazan odwrócił się w tej chwili i od pana i od Millera.

WILLIAMS: No cóż, Miller od czasu „Widoku z mostu" nie napisał nic nowego, a jestem przekonany, że Kazan chętnie wystawiłby Millera, gdyby ten miał coś gotowego w tej chwili. Łatwo mogliby się porozumieć; słyszałem, że coś takiego się szykuje.

PYTANIE: Powiedział pan kiedyś, że może uda się panu napisać sztukę, która będzie zawierała to wszystko, co ma pan w tej chwili do powiedzenia. Czy IGUANA jest tą sztuką?

WILLIAMS: Istotnie próbowałem w IGUANIE podsumować to wszystko, czym ostatnio żyłem.

PYTANIE: Powinien pan więc powiedzieć, że IGUANA – z pańskiego punktu widzenia – jest najważniejszą sztuką w pańskim dorobku.

WILLIAMS: Jest najważniejsza – dla mojej skromnej osoby. I mam nadzieję, że będzie nią tylko dla mnie. Ale, ostatecznie, nie każdy miał podobne życie, nie każdy stykał się z tymi samymi problemami, co ja – więc nie do każdego musi przemówić. Mogę tylko mieć nadzieję.

PYTANIE: Co będzie pan pisał teraz – po IGUANIE?

WILLIAMS: Mam zamiar pisać dla teatrów poza Broadwayem.

PYTANIE: Wyłącznie?

WILLIAMS: Tak, tylko poza Broadwayem. Zbyt wiele scen na Broadwayu poznałem, zbyt wiele straciłem na to czasu i energii. Od trzydziestu pięciu lat już piszę – od piętnastego roku życia mam pięćdziesiąt lat... i chciałbym zacząć pisać... Zawsze kochałem pisarstwo, teraz jednak chciałbym uznać miłość za główny obiekt moich zainteresowań. Mam już dość tych wielkich widowisk. To stałe napięcie mnie zabija. Jestem typem uczuciowca. Kiedy ktoś uczuciowy – uczuciowy z natury – zajmie się czymś tak absorbującym uczuciowo jak wystawianie sztuk na Broadwayu, to może się zupełnie wykończyć.

PYTANIE: Czy nie dlatego rezygnuje pan z Broadwayu, że źle tam pana grano?

WILLIAMS: Ależ nie, nie. Moje sztuki były tam zawsze bardzo dobrze grane. Nie pamiętam, abym kiedykolwiek był niezadowolony z tego powodu.

PYTANIE: Myśli pan, że poza Broadwayem będzie podobnie?

WILLIAMS: To mnie trochę martwi. Dużo łatwiej znaleźć najlepszego reżysera, najlepsze gwiazdy, najlepszych aktorów – gwiazdy, skąd mi się wzięło to okropne słowo? – na Broadwayu. Na pewno nie mógłbym mieć poza Broadwayem takiej obsady, jaką mam w IGUANIE.

Trudno wymagać, żeby Kazan reżyserował w teatrze poza Broadwayem. Ale przecież to cudowne, że w tych teatrach autorzy i reżyserzy, a nawet początkujący aktorzy, nie myślą przede wszystkim o pieniądzach. Za to robią dobre przedstawienia i potrafili zdobyć sobie publiczność.

*) wywiad zamieszczony na łamach "THEATRE ARTS"

Krystyna Przybylska

TENNESSEE WILLIAMS, CZYLI PURYTAŃSKI MELODRAMAT

Pod takim tytułem Krystyna Przybylska zamieściła w „Dialogu" (nr 1/1964) artykuł o znakomitym dramaturgu amerykańskim. Artykuł ten powstał w okresie, kiedy twórczość Williamsa znana była w Polsce dość dobrze. Dało to asumpt do pokuszenia się choćby o skrótową analizę dramaturgii Williamsa. Sięgamy dziś po ten artykuł przede wszystkim dla jego wartości i ciekawych sugestii interpretacyjnych. A oto fragmenty: „Już w roku 1946 – pisze Krystyna Przybylska – Erwin Axer wystawił w Łodzi „Szklaną menażerię" (The Glass Menagerie, 1945); po roku 1957 grano w Polsce m. in.: „Tatuowaną różę" (The Rose Tatoo, 1951) z Eichlerówną w Warszawie oraz „Orfeusza z stępującego") Orpheus Descending, 1957) w Krakowie*), zaś „Tramwaj zwany pożądaniem" (A Streetcar Named Desire, 1947**) objechał kilkanaście polskich scen. Aktorzy lubią grywać w tych sztukach, co dowodzi, że są tam dobre role; publiczność chodzi na Williamsa chętnie, co znów dowodzi przynajmniej tego, że jest to pisarz efektywny, niezbyt trudny i umiejący zainteresować żywą, nieraz sensacyjną fabułą. Na Zachodzie od wielu lat jest Williams jednym z najpopularniejszych autorów teatralnych, a częstotliwością wystawień bije go chyba tylko Anouilh. Lecz sądy o dramaturgii Williamsa – sądy zarówno publiczności, jak krytyki – są wciąż niesłychanie rozbieżne: od zachwytów do wyrazów rozczarowania i niesmaku. Jedni uważają go za subtelnego poetę i największego ze współczesnych dramaturgów Ameryki, inni widzą w nim amerykańską wersję Mniszkówny, i to wersję dla homoseksualistów.

Zapewne we wszystkich tych opiniach jest ziarnko prawdy, i stąd właśnie tak szerokie powodzenie ma na scenach twórczość Williamsa (...)

Gdy w latach czterdziestych młody Tennessee Williams rozpoczynał karierę dramaturga, sceny Nowej Anglii chętnie już wystawiały sztuki zbuntowane przeciw konwencjonalnemu weryzmowi. Pełnym uznaniem cieszyła się twórczość – Eugene O'Neilla i Thorntona Wildera; obaj ci pisarze, przede wszystkim zaś O'Neil z jego bogatym ekspresyjnym językiem, naturalistyczną ostrością obserwacji i historycznym ekshibicjonizmem psychologicznym, zainteresowaniem psychoanalizą i postaciami z pogranicza patologii – wywarli na twórczość Williamsa wpływ silny i dotychczas widoczny. Obaj wnieśli ponadto do teatru amerykańskiego pewną specyficzną poetykę, łączącą naturalistyczny rysunek postaci z formami scenicznymi teatru umownego. Wsparli ich inscenizatorzy. Symultaniczna scena, malarskość dekoracji, pełna wyobraźni gra światłem, kolorem i dźwiękiem – to elementy teatralizmu, które przyczyniły się do sukcesów teatru amerykańskiego w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej. Bazą całej tej efektywnej inscenizacji i dramaturgii pozostawał jednak naturalizm, i do dziś, w rozmaitych wcieleniach, stanowi podstawowy amerykański styl teatralny. Współczesny dramat amerykański wciąż jeszcze da się zamknąć w formułce teatru werystycznego o nadbudowie poetyckiej. Dopiero rodzaj i kształt tej nadbudowy pozwala określić indywidualności poszczególnych autorów. Autorka stara się określić tę nadbudowę, wskazując na bogatą metafizykę językową i symbolikę poetycką.

Akcja dramatów Williamsa, zgodnie z dewizą naturalizmu, rozgrywa się w ściśle określonym środowisku. Jest nim amerykańskie Południe, z całą niepowtarzalną odrębnością jego tradycji, przyzwyczajeń i schematów myślowych. Ten kraj, dziki, romantyczny i konserwatywny, a nie szare, zuniformizowane miasta Północy, których pisarz szczerze nienawidzi – fascynuje Willimasa i rodzi jego bohaterów, jak zrodził jego samego. Także język Williamsa, gwałtowny, wzniosły i kwiecisty, tłumaczyć można w pewnej mierze oratorską tradycją Południa.

Czyniąc miasteczko w delcie Missisipi tłem dla swych dramatów, uporczywie maluje Williams dwa jego przeciwstawne oblicza: z jednej strony romantyzm, elegancję i rycerskość, z drugiej – kołtuństwo, brutalność i okrucieństwo. Zdaje sobie sprawę, że jego ukochana ziemia jest zarazem chrześcijańska i barbarzyńska; jest kolebką dobrych obyczajów i łacińskiego wyrafinowania, a równocześnie kolebką zacofania i potworności. Z tych antytez wyrastają podstawowe konflikty dramatów Williamsa i dwie wciąż powracające, przeciwstawne grupy bohaterów. Ze spadkobiercami najlepszych tradycji kultury Południa walczą – i wygrywają – zbrutalizowane „produkty" zacofania południowych obszarów. (...) Niemal obowiązującą sceną u Williamsa jest brutalne zderzenie prawdy z iluzjami. Do takiej sceny dochodzi w słynnej KOTCE NA ROZPALONYM BLASZANYM DACHU (Cat on a Hot Tin Roof, 1955); właśnie w tej scenie Dziadek i Brick, choć okrutni dla siebie, po raz pierwszy dochodzą do porozumienia, nareszcie mówią sobie coś więcej niż codziennie wymieniane formułki grzecznościowe. Człowiek jest skazany na życie w fałszu i obłudzie – powiada Williams – ale zdarzają się chwile, kiedy mówi się prawdę – i to jest już wiele.

Pierwsza grupa postaci Williamsa to typy brutalne, nieciekawe i pozbawione skrupułów; są dręczycielami i zwycięzcami. Drugi odłam to jednostki inteligentne, refleksyjne, kulturalne. Te są ofiarami.

W tle, wśród postaci drugoplanowych, obserwujemy jeszcze grupę społecznie najliczniejszą, bo obejmującą całe masy anonimowych mieszkańców miast południowych. Są to nieszkodliwi zjadacze chleba, pozbawieni polotu i fantazji, oddający się bezdusznej pracy zawodowej. W ostrzejszej wersji – są to monstrualne uosobienia bezmyślności i przeciętności ludzkiej, bigoterii i obskuranctwa, odarte przez autora nawet z atrybutów urody. Skrajnie zmaterializowani, ludzie ci są niezdolni do uczuć pięknych i wzniosłych. Nie gwałcą praw społecznych, żyją legalnie i kochają się legalnie, legalnie też niszczą to, co do nich nie podobne, i tych, którzy ośmielają się zignorować przyjęte przez nich normy społeczne i etyczne. Tacy drobnomieszczańscy konformiści to Niemcy i turystki amerykańskie z „Nocy iguany". To także Gooper i Mae z „Kotki na rozpalonym dachu." Ta groteskowa para małżeńska jedno tylko potrafi: produkować ludzkie potwory na swój obraz i podobieństwo.

Następnie Krystyna Przybylska próbuje zarysować sylwetki innych bohaterów dramatów Williamsa, podkreślając np. obsesyjność autora, który prawie zawsze tworzy „piękne kobiety i mężczyzn atrakcyjnych fizycznie".

*) pod zmienionym tytułem ORFEUSZ W WĘŻOWEJ SKÓRZE.
**) druk. w Dialogu nr 6/1957.

Brick w „Kotce na rozpalonym dachu" to dalsze wcielenie skrzywdzonych i pokonanych przez życie. Stanowi on przeciwieństwo „gorącej kotki" Maggie i broni się przed jej temperamentem, niezdolny pokochać kobiety. Jest jak biały księżyc, ukazujący się symbolicznie na niebie – chłodny i obojętny, martwy za życia od którego ucieka w świat alkoholowej euforii. Jedynym jego marzeniem jest, aby mu wszyscy dali spokój, a szczególnie, żeby Maggie „zaskoczyła z rozpalonego dachu", czyli po prostu znalazła sobie kochanka. (...)

Kobiety Williamsowskie również wykazują zasadnicze cechy wspólne: Cassandra jest wiotka i słaba: Flora z „27 wagonów bawełny" (1945) jest wprawdzie duża, ale „miękka jak bawełna"; Laura w „Szklanej menażerii" to kobieta drobna i krucha jak szklane zwierzątka, które kolekcjonuje. Na niej skupia Williams swe najczulsze uczucia, ją też czyni wyrazicielką apatii życiowej, która prowadzi do klęski. Laura, podobnie jak Brick, ucieka przed otaczającą ją rzeczywistością. Zamyka się w świecie swej szklanej menażerii; tylko tam czuje się szczęśliwa i bezpieczna. Poza Laurą większość postaci kobiecych Williamsa cechuje, obok kruchej konstrukcji fizycznej i motylej urody, ogromna pasja życia. Zwykle starsze od swych kochanków, i zachłannie żądne miłości, walczą o obojętnego najczęściej samca, który pociechy woli szukać w alkoholu i tabletkach uspokajających*. (...)

Dopiero w późniejszej twórczości Williamsa bohaterka ulega pewnej metamorfozie. Pojawia się seria postaci również zepchniętych na pobocze życia, ale akceptujących jego reguły bez wewnętrznego załamania i upodlenia. Wraz ze zmianą rysunku psychologicznego zmienia się też wygląd zewnętrzny.

Maggie z „Kotki na rozpalonym dachu" nie jest już „motylej" urody i słabej kondycji. Pociągająca, ale nie urokiem kruchości i „wdziękiem pokonanych", jest odważna, dominuje w każdej sytuacji. Należy, podobnie jak Serafina z „Tatuowanej róży" do takich kobiet, które potrafią jednak zdobyć szczęście w miłości. Co prawda za cenę brutalności, a więc pewnego zbliżenia do typu dręczycieli. Maggie decyduje się na zdobycie Bricka oznajmiając mu, że spodziewa się dziecka. Aby przemienić to kłamstwo w rzeczywistość, odbiera Brickowi zapasy alkoholu i niemal siłą wciąga go do łóżka. (...)

Oto podstawowe schematy Williamsa: schematy bohaterów i konfliktów. Gdyby do tego tylko ograniczały się jego sztuki, byłaby to może istotnie współczesna amerykańska Mniszkówna. Lecz pod tą wierzchnią warstwą jego dramatów tanią, krzykliwą, nieraz po prostu szmirowatą – kryją się warstwy głębsze, symboliczne, znacznie bardziej interesujące.

Skomplikowana dla czytelnika w Europie symbolika Williamsa rozgrywa się na dwu co najmniej planach: ogólnych, społeczno-kulturalnym (a także religijnym) oraz prywatnym, freudowsko-psychologicznym. Plany te wciąż nakładają się na siebie, przenikają się wzajemnie, dając symbolice pisarza bogatą wieloznaczność a zarazem organiczność i namiętną siłę wizji, która jednoczy symbole z naturalistyczną obserwacją w sposób spontaniczny – symbolika nie jest tu intelektualną spekulacją, lecz odwołaniem się do archetypów, do tradycji purytańskiej, do freudowskich przebrań, wreszcie do amerykańskiego mitu Południa. Dominującym momentem, na który zwraca uwagę Krystyna Przybylska w fascynacji Południem Williamsa jest kompleks winy w sprawach płci.

W „Kotce na rozpalonym dachu" rozdrapywana jest stale sprawa dawnej przyjaźni Bricka z jego kolegą szkolnym, Skipperem. Tej to właśnie przyjaźni zawdzięcza Brick niezdolność do normalnej pracy i normalnego pożycia z Maggie. W obu wypadkach relacjonowane incydenty z przeszłości skończyły się śmiercią: młody małżonek Blanche odebrał sobie życie zorientowawszy się, że wie ona o jego ułomności; to samo uczynił Skipper, usiłując przedtem bezskutecznie nawiązać romans z Maggie, aby udowodnić jej, że jest normalny. (...)
Melodramat Williamsa nie jest, jak widzimy, sprawą prostą. Ma wiele warstw i kilka wykładni. Ma też namiętność, gwałtowność i żarliwość osobistego wyznania – podobnie jak niektóre sztuki O'Neilla – i właśnie ten gorący, osobisty ton, ton rozpaczliwej spowiedzi i protestu przeciw moralnej znieczulicy społeczeństwa, przeciw nieludzkim „prawom" obyczajowym – nie pozostawia obojętnym nawet wyrobionego widza. Znając to stanowisko łatwo nam teraz przyjdzie dostrzec jeszcze jedną wykładnię, której możliwość zawiera symbolika dramatów Williamsa. Jego niewinni męczennicy, delikatni, wrażliwi, nie rozumiani, brutalnie miażdżeni przez życie, to nie tylko homoseksualiści i nie tylko przedstawiciele ginącego Południa. To także potencjalni lub rzeczywiści – artyści. Williamsowski marzyciel jest właśnie owym męczeńskim lekarzem neuroz własnych i cudzych, głosicielem piękna, dobra i czystości w społeczeństwie zwróconym wyłącznie w kierunku produkowania i konsumowania. Nie bez powodu jednym z nich jest Orfeusz. Tu znów zresztą popada Williams w naiwną krańcowość: tylko artysta, twierdzi, zdolny jest zbawić świat. Cała potęga antypatii dramatopisarza zwrócona jest w stronę ludzi przeciętnych i zuniformizowanych, choć, jak sam przyznaje, podporządkowanych koniecznej dyscyplinie ogólnej. Darząc niechęcią ludzi nieciekawych, choć pracujących w pocie czoła na rzecz pełnych uroku cyganów-artystów, nieświadomie głosi więc Williams anarchię... Takie przynajmniej wnioski wyciągają z tej sprawy niektórzy krytycy amerykańscy. Nam przypomina ona bunt nieco mniej groźny: stary konflikt artysty i filistra, jakim literatura europejska zachłystywała się lat temu siedemdziesiąt, w czasach moderny... Baudelairowski „poete maudit" jako propozycja naprawy świata epoki atomowej?
Nie, nie jest dorobek Tennessee Williamsa pisarstwem intelektualnym. Stąd częste uczucia zażenowania, kiedy próbujemy znaleźć odpowiedź na szkolne pytanie „co autor chciał powiedzieć". Jest to pisarstwo emocjonalne, psychologiczne i w gruncie rzeczy introspektywne. Gdyby wypowiadało się w formach w rodzaju Joyce'a czy Becketta, w formach monologu wewnętrznego, byłoby może wielkim pisarstwem. Bo talentu Williamsowi odmówić nie sposób. Gubi go tradycyjna konwencja realistyczna czy naturalistyczna, chęć obiektywizacji w tradycyjnie pojętych schematach fabularnych tego, co się do takiej obiektywizacji nie nadaje. Pod ostrością zewnętrznej obserwacji, pod drastycznością realiów kryje się tutaj nie tyle próba zrozumienia otaczającego świata, ile rozpaczliwa i namiętna chęć wykrzyczenia prawdy o sobie samym, o swoim kalectwie, osamotnieniu i krzywdzie.
Oto ostatni, najgłębszy powód melodramatu, w który wciąż stacza się teatralna twórczość Williamsa. Temu pisarzowi, który tak wielu ludzi szokuje obyczajową i psychologiczną odwagą, zabrakło odwagi pisarskiej, by obnażyć się także poprzez formę – obnażyć do końca.

KRONIKA

Odznaczenia

za całokształt twórczości aktorskiej
Złoty Krzyż Zasługi
— ALEKSANDER FOGIEL

Złoty Krzyż Zasługi
MIROSŁAW SZONERT

za długoletnią pracę w teatrach polskich
Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski
— MAKS KEMPA

Jubileusze

25 lat pracy scenicznej
ZBIGNIEW NIEWCZAS
JERZY PRZYBYLSKI

JADWIGA ANDRZEJEWSKA

Dziecko teatru, jak sama mówi urodziła się i wychowała w teatrze. W roku 1932 zostaje zaangażowana do Teatru Kameralnego w Warszawie i od tego roku ciągnie się jej pasmo sukcesów nieprzerwanie przez 40 lat. 15 teatrów miało szczęście gościć tę znakomitą artystkę w okresie jej pracy teatralnej. W tej liczbie Teatr Powszechny zajmuje w biografii pani Jadzi poczesne miejsce. Rzadko się zdarza, aby aktorka od najmłodszych lat do wieku najpełniejszego rozkwitu talentu, cieszyła się jednakowo wielkim uznaniem widzów, żeby w każdym okresie swojej twórczości artystycznej była doskonała i mistrzowska. Długa jest lista znakomitych ról, którymi obdarzyła teatr polski. Każda jej rola to wzruszenie artystyczne najwyższego rzędu i to począwszy od DZIEWCZĄT W MUNDURKACH z roku 1932 poprzez wszystkie role filmowe, występy estradowe i telewizyjne do ostatniej CIOTUNI – Fredry. Łódzki widz zakochany w kunszcie pani Jadwigi Andrzejewskiej pamięta ją ze świetnych ról w Teatrze Syrena, w Teatrze im. St. Jaracza, „7,15" i ostatnio w Teatrze Powszechnym w Łodzi.

Tutaj zafascynowała nas rolami Validy w BABIE DZIWO, Dziurdziulińskiej w KLUBIE KAWALERÓW, Matyldy w KAWIORZE I KASZANCE, Gospodyni w PŁASZCZU, Matki w RZECZY LISTOPADOWEJ, Dozorczyni w BOSO ALE W OSTROGACH, Kate Keller w WSZYSCY MOI SYNOWIE, Mroczyńskiej w SZCZĘŚCIU FRANIA, Andzi w PERLE i wielu innych. Twórczość sceniczna Jadwigi Andrzejewskiej domaga się specjalnego dogłębnego opracowania.

Dzisiejszy skromny – jak sama mówi jubileusz obchodzi w „marszu" jako jeden z akcentów swojego bogatego życia aktorskiego. Za lat pięć będziemy obchodzili uroczyście rzadki w teatrach jej jubileusz 45-lecia, który powinien stać się świętem całej teatralnej Łodzi i nie tylko. Wbrew prawom natury czas pracuje dla pani Jadwigi, która będąc w pełni rozkwitu swojego bujnego talentu dorzuca co premierę nową piękną rolę. Tak więc na wielki jubileusz tej niepowtarzalnej artystki zapraszamy za pięć lat, życząc abyśmy mogli wtedy powiedzieć słowami piosenki – ACH CO TO BYŁ ZA ŚLUB.

W.D

W materiale programowym Teatru Powszechnego w Łodzi zamieszczonym w programie „ZAMIECI" L. Leonowa nakreśliliśmy ogólnie plan pracy z młodzieżą szkół średnich i techników. Szczegółowo przedstawiać się on będzie w sposób następujący:

I. W sezonie 1972/1973 proponujemy cztery sztuki w tzw. akcji abonamentowej oraz dwie dalsze, które będą rozpowszechnione wśród uczniów:

1. G.B. Shaw „Uczeń diabła"
   G. Zapolska „Ich czworo"
   L. Leonow „Zamieć"
   Calderon „Alkad z Zalamei"
2. I. Sirbu „Arka dobrej nadziei"
   W. Szekspir „Wiele hałasu o nic"

II. W połowie września br. otworzyliśmy Przychodnię Konsultacyjną dla nauczycieli szkół średnich. Celem tej przychodni jest:

1. udzielanie pomocy szkołom w ich pracy teatralno-estradowej
2. udzielanie pomocy repertuarowej i reżyserskiej

W działalności przychodni będą brali udział reżyserzy, aktorzy i scenografowie Teatru Powszechnego. Działalność przychodni będzie konsultowana z Kuratorium m. Łodzi.

III. Od października rozpoczęliśmy inicjowane przez Teatr spotkania z aktorem. Obok prezentacji samego aktora, jego dorobku twórczego spotkania te będą miały na celu propagowanie działalności Teatru Powszechnego.

IV. Kontynuować będziemy tzw. otwarte poniedziałki, tj. zwiedzanie kulis teatru, zapoznawanie młodzieży z techniką teatralną itp. Prelegentem i oprowadzającym jest wicedyrektor Teatru Henryk Ryszard Żuchowski.

V. Przewidujemy także dyskusje z młodzieżą po spotkaniach. W pierwszym okresie będą to dyskusje z młodzieżą szkół, które zgłoszą gotowość takich spotkań z zespołem aktorskim danej sztuki, następnie będziemy się starali poszerzać krąg młodzieży, aż do systematycznych dyskusji.

VI. Planujemy także organizowanie wystaw kostiumu teatralnego, plakatu, afisza i programu, rekwizytów i projektów scenograficznych.

VII. Zaproponujemy także szkołom uczestniczenie na niektórych lekcjach języka polskiego aktora, który będzie mógł służyć nauczycielowi pomocą, czytając trudniejsze fragmenty poezji, prozy, odsłaniając tajniki pracy nad dykcją, interpretacją utworu itp.

VIII. Prowadzimy także raz w miesiącu wykłady z zakresu historii teatru polskiego. Prowadzić je będzie Kierownik Literacki Teatru Powszechnego dr Kazimierz Lewkowski.

IX. Wspólnie z Towarzystwem Przyjaciół Łodzi i Towarzystwem Przyjaciół Teatru, Teatr będzie organizował następujące akcje:

1. premiery szkolne (na wzór tzw. premier studenckich)
2. konkurs na plakat teatralny
3. konkurs na recenzję teatralną

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

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.

PZGraf. RSW „Prasa", Z. 2281/72. N. 3000 D-7/6507

Cena zł 7

Wydawca:
PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY
W ŁODZI
Redakcja:
KAZIMIERZ A. LEWKOWSKI

TENNESSEE WILLIAMS

Kotka na rozpalonym blaszanym dachu

(CAT ON A HOT TIN ROOF)

Przekład: KAZIMIERZ PIOTROWSKI

Obsada:

Margaret	— JADWIGA SIENNICKA
Brick	— JANUSZ KUBICKI
Mae	— KRYSTYNA FROELICH
Babcia	— JADWIGA ANDRZEJEWSKA
Dziadek	— JERZY PRZYBYLSKI
Gooper	— ZBIGNIEW NIEWCZAS
Pastor	— TADEUSZ SABARA
Doktor	— CZESŁAW PRZYBYŁA

Reżyseria:	JERZY HOFFMANN
Scenografia:	OLAF KRZYSZTOFEK
Asystent reżysera:	BOGDAN KOPCIOWSKI
Oprac. muzyczne:	ZENON ANDRZEJEWSKI
Inspicjent:	KAZIMIERZ MICHLEWSKI
Sufler:	IRENA BARYŁA

Prapremiera na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi
dnia 10. XI. 1972 r.