Teatr Dramatyczny w Legnicy

Tennessee Williams

Szklana menażeria

Premiera:
18 grudnia 1983 r.
Sezon 1983-84-2

Dyrektor: TADEUSZ MASOJĆ
kierownik artystyczny: JÓZEF JASIELSKI

Dramat amerykański

W początkowym okresie swego rozwoju dramat amerykański borykał się ze znacznie większymi trudnościami niż inne rodzaje literackie. Obok charakterystycznych dla całej literatury amerykańskiej problemów natury formalnej, tzn. braku odpowiednich form dla wyrażenia nowych treści, szczególnie hamująco oddziaływała na dramat tradycja purytańska objawiająca się m.in. w zdecydowanej wrogości do przedstawień teatralnych jako moralnie niebezpiecznych.

Za pierwszą autentycznie amerykańską sztukę uznaje się komedię „Kontrast" Royalla Tylera. Do dalszego rozwoju przyczyniła się działalność Williama Dunlapa, pierwszego zawodowego dramaturga amerykańskiego, autora 33 nie najlepszych sztuk. Te dość skromne początki nie wpłynęły budująco na dalszy rozwój dramatu w Ameryce. Dziewiętnastowieczny teatr amerykański jeszcze może mniej niż europejski miał wspólnego z literaturą poważną czy „prawdziwą" sztuką. Jedną z przyczyn słabego rozwoju sztuki dramatycznej była bezsprzeczna dominacja aktora. Sztuki pisane były głównie pod aktorów i służyły bardziej wydobyciu lub podkreśleniu konkretnych talentów aktorskich aktualnych gwiazd sceny niż przekazowi artystycznej wizji aktora. Często autorami byli sami aktorzy, jak np. Dion Boucicault — mistrz melodramatu, lub David Belasco.

Podczas gdy jeszcze w trzecim ćwierćwieczu XIX stulecia dramat europejski zaczął przyjmować ambicje powieści realistycznej i naturalistycznej w dziełach Ibsena, Hauptmanna, Becque'a, a na przełomie XIX i XX wieku przeszedł już w stadium antynaturalistycznej i antyrealistycznej na stronę symbolizmu i ekspresjonizmu, teatr amerykański rozkwitał swym sentymentalizmem. Co prawda i w ówczesnej Ameryce poważniejsze problemy społeczne i etyczne dotarły na deski sceniczne dzięki sztukom W. D. Howellsa, B. Howarda i J. A. Hernego, jednak z punktu widzenia techniki dramaty te utrzymane były w konwencji tradycyjnej i daleko im było do europejskich eksperymentów. Niemniej jednak ze względu na ich zasadniczo realistyczny punkt widzenia, autorów tych można uznać za dość jeszcze odległych prekursosów nowoczesnego dramatu amerykańskiego.

Pierwszy etap właściwego rozwoju tego typu dramatu przypada na lata 1900—1920, które charakteryzuje stopniowo wzrastające ożywienie i nowatorstwo. Ożywieniu temu przyświecały dwa cele: asymilacja różnorodnych osiągnięć auropejskich oraz stworzenie autentycznie amerykańskiej sztuki dramatycznej. Podobnie jak w poezji, gdzie nowym impulsom towarzyszyło powstanie awangardowych magazynów i periodyków, przejawem nowego ducha w teatrze było powstawanie małych teatrzyków amatorskich, uniwersyteckich i profesjonalnych. Pierwszym takim przedsięwzięciem był założony w Uniwersytecie Harvarda w 1905 r. przez G. P. Bakera tzw. „47 Workshop". Z tego kręgu wyszli autorzy tak później znani, jak Eugene O'Neil, S. N. Behrman, Sidney Howard, Philip Barry, John Dos Passos i Thomas Wolfe.

Poważny krok naprzód przyniósł okres powojenny, kiedy to auropejski i rodzimy dramat został zaakceptowany przez szersze kręgi publiczności amerykańskiej dzięki działalności małych teatrów. Wtedy też O'Neill wysunął się na pierwszy plan jako najznakomitszy dramaturg amerykański, przyczyniając się w znacznej mierze do ustalenia już w latach dwudziestych prestiżu dramatu amerykańskiego na gruncie europejskim. Ten właśnie okres charakteryzuje gorączkowość poszukiwań formalnych, obrazoburcze obchodzenie się z tradycyjnymi technikami, często prowadzące do przesadnych uproszczeń. To, co dramat europejski przeżył jako stopniowy rozwój — od realizmu przez naturalizm i symbolizm

do ekspresjonizmu — na przestrzeni kilkudziesięciu lat, w Stanach Zjednoczonych było równoczesnym i przez to wyjątkowo dynamicznym, niemal kilkuletnim dziełem jednego pokolenia. Dramatopisarze amerykańscy eksperymentowali jednocześnie z tak różnorodnymi tematycznie i formalnie typami dramatów, jak sztuki naturalistyczne i ekspresjonistyczne.

Wynikiem tych prób jest chociażby specyficznie amerykańska twórczość Eugene O'Neilla (1888—1953), łącząca w jednorodną całość techniki tak odmienne, jak ibsenowski realizm i ekspresjonizm Brechta. Realizm i prostota sceniczna konieczne były O'Neillowi jako przeciwstawienie buduarowemu przeładowaniu teatru konwencjonalnego. Akcja niektórych jego sztuk toczy się na pokładzie lub pod pokładem statku. Zwykłość i prostota akcji odwraca uwagę od fabularnych zdarzeń i zbiegów okoliczności, kierując ją na głębsze znaczenie nieheroicznych sytuacji, a autentyczny dialekt, który O'Neill reprodukuje po mistrzowsku, przybliża postacie i całą sztukę do życia i jego aktualnych problemów.

Ekspresjonizm o podłożu naturalistycznym wszedł do warsztatu O'Neilla już w roku 1920, począwszy od sztuki „Cesarz Jones". Prawie nieustanny pogłos tam-tamów oraz dekoracje służą tu już nie celom realistycznym, lecz są głównym narzędziem wywołania atmosfery, której punktem kulminacyjnym jest gorączkowe delirium bohatera przeżywającego kongijską przeszłość Murzynów amerykańskich. Wykorzystując elementy dramatu starożytnego O'Neill używa zmiennych i zamiennych masek (np. w sztukach „Wielki Bóg Brown" (1926), „I śmiał się Łazarz" (1928) lub przenosi we współczesność motywy słynnych mitów starożytnych. Największym tego typu dziełem jest trylogia „Żałoba przystoi Elektrze" (1931), w której O'Neill podejmuje mit o Atrydach z „Orestei" Ajschylosa przenosząc sytuację w końcową fazę wojny secesyjnej. W okresie powojennym O'Neill znacznie uprościł styl swych sztuk, wracając do bardziej tradycyjnej formy oraz wykorzystując elementy autobiograficzne, np. w „Zmierzchu długiego dnia" (wyst. pośm. 1956). Nowym elementem w jego powojennych sztukach — takich jak „Przyjdzie na pewno" (1946) czy „Księżyc świeci zabłąkanym" (1952) — jest nastrój skrajnego pesymizmu. Choć zmienne w stylu i wyrazie filozoficznym, wszystkie sztuki O'Neilla nacechowane są wspólnym założeniem ogólnym, określającym ich temat — jest to kwestia wyższych aspiracji człowieka, prób wzniesienia się ponad sytuację i los, na który został skazany przez społeczeństwo bądź inne skomplikowane psychofizyczne siły determinujące.

Inną ważną postacią tego okresu był Elmer Rice (1892—1967)), płodny autor rozmaitych sztuk od skrajnie eksperymentalnych po melodramatyczne kryminały. Podczas gdy O'Neill wykorzystywał metody ekspresjonistyczne dla oddania problematyki symbolicznej i ogólnoludzkiej, a Rice — w celu uwypuklenia drastycznych stron współczesnej cywilizacji, co czynił w tonie poważnej satyry i bezkompromisowej krytyki, George Kaufman (1889—1961), najlepiej wypadający w różnych spółkach autorskich, zastosował ekspresjonizm w komedii, nie pozbawionej jednak odcienia satyry, ironii i krytyki. W tym niesprzyjającym dla komedii okresie obok sztuk Kaufmana i jego współpracowników, typ komedii obyczajowej reprezentują salonowe sztuki Philipa Barry'ego (1896—1949). Szczególnie uzdolniony w zakresie komedii był Samuel Nathaniel Behrman (1893—1973), zdający sobie jednocześnie sprawę, że w czasach, w których tworzył, mało było miejsca na wesołość i dystans twórczy. W autobiograficznej sztuce „Nie czas na komedię" (1939) przedstawia swój osobisty dylemat dramaturga, którego dowcip, talent do układania błyskotliwego dialogu i prezentowania wyrafinowanych sytuacji predysponują na autora dobrych komedii obyczajowych, jednakże jest on człowiekiem zbyt uczuciowym i bezpośrednim, by utrzymać konieczny dla tego gatunku dystans. Zarówno Behrman, jak i Barry ulegli później odmiennym zainteresowaniom. Behrman podjął w twórczości nurt protestu społeczno-politycznego, a Barry — poszukiwanie sensu życia i filozoficznej prawdy, które odnalazł w miłości.

Inaczej niż O'Neill i Barry, Thornton Wilder (1897—1975) — wykorzystujący również techniki ekspresjonizmu — nie przechodził prze stadia filozoficznych wzlotów i upadków charakteryzujące ich osobiste poszukiwania, ponieważ jego dociekania przebiegały z kolei na solidnym tle wiary chrześcijańskiej, która dostarczyła mu autorytatywnych wniosków.

Sztuki Wildera („Nasze miasto" — 1938, „Niewiele brakowało", — 1942) nie demonstrują duchowych męczarni w poszukiwaniu absolutu, lecz stanowią wyraz akceptacji egzystencji ludzkiej, istnienia dobra i zła, przemijania, śmierci oraz humanistycznego optymizmu popartego wizją cykliczności życia i cywilizacji.

William Saroyan jest autorem kilku dramatów — np. „Zabawa jak nigdy" (1939), „Moje serce jest w górach" (1939), „Piękni ludzie" (1941) — podziela wiarę Wildera w człowieka, jego dobroć i zdolność do przezwyciężania zła, lecz — odwrotnie niż Wilder — nie ma po temu filozoficznych podstaw. Maxwell Anderson (1888—1959) przyjął z kolei postawę zdecydowanie filozoficzną. W centrum jego zainteresowań znajduje się problem zła, które ujmuje nie jako koncepcję filozoficzną, lecz jako codzienną rzeczywistość. Odmiennie niż Saroyan, Anderson uważał zło za nieodłączny składnik natury ludzkiej, podporządkowujące sobie dobro. Nietypowo, lecz wymownie usiłował Anderson ożywić tradycje teatru elżbietańskiego wykorzystując ówczesne tematy historyczne oraz formę poetycką. W dramatach „Królowa Elżbieta" (1930) i „Maria Szkocka" (1933) Anderson nadaje swym historycznym bohaterkom i sytuacjom współczesny koloryt, i odwrotnie, w sztukach wierszowanych dotyczących współczesności, postacie i ich język nabierają cech klasycznych.

Z kolei Thomas S. Eliot próbował ożywić współczesny dramat poetycki odwołując się do przedelżbietańskich tradycji moralitetu i dramatu antycznego. Jednakże mimo wysiłków Andersona, Eliota, Wallace Stevensa czy Archibalda MacLeisha dramat poetycki nie stał się ani efektywnym, ani popularnym współczesnym gatunkiem teatralnym.

Okres depresji przyniósł dalsze innowacje. Techniki ekspresjonistyczne były w dalszym ciągu eksploatowane, lecz w zmodyfikowanej formie. Tematykę ogólną zastąpiły konkretne problemy społeczno-polityczne w ich amerykańskim wydaniu. Freud ustąpił miejsca Marksowi, a miejsce analizy duchowych możliwości jednostki zajął problem niesprawiedliwości społeczno-ekonomicznej. Ponadto, gdy eksperymenty lat dwudziestych opierały się głównie na „poezji teatru", czyli efektach scenicznych, to lata trzydzieste przyniosły zainteresowanie słowem i mową potoczną. W tym okresie pojawia się nowy typ sztuki — rodzaj nowoczesnego moralitetu, w którym tradycyjny konflikt między Bogiem i Diabłem, Dobrez i Złem zastąpiony został walką klas. Najwybitniejszym dramaturgiem tego okresu jest Clifford Odets (1906—1963), a jego najlepszą sztuką — jednoaktówka „Czekając na Lefty'ego" (1935), proletariacki moralitet, osnuty na motywach strajku nowojorskich taksówkarzy.

Dramat następnych dziesięcioleci rozwija się zasadniczo śladami eksperymentów okresu międzywojennego, a charakteryzuje go stałe ulepszanie i podnoszenie funkcjonalności wcześniejszych koncepcji dramatycznych i teatralnych. Tradycje małych teatrów awangardowych lat 1920—1940 podtrzymują zespoły zawodowe i amatorskie reprezentujące antykomercjalny, często zaangażowany ruch, zwany off-Broadway (lata pięćdziesiąte) i jego nowszą wersję off-off-Broadway, powstałą w latach sześćdziesiątych na skutek stopniowego komercjalizowania się i konformizmu off-Broadway. Linię tę podtrzymują również teatry studenckie oraz zespoły działające sezonowo.

Do najwybitniejszych dramaturgów okresu powojennego należą Artur Miller i Tennessee Williams reprezentujący odmienne techniki i gusta. Sztuki Millera (ur. 1915) nie są specjalnie nowatorskie i stanowią technicznie doskonałą syntezę dotychczasowych zdobyczy dramatu amerykańskiego. Zasadniczo Miller jest realistą stosującym techniki naturalistyczne i ekspresjonistyczne. Inaczej niż Williamsa interesują go typowe i pozornie normalne strony życia amerykańskiego. Podstawowym materiałem i tłem wykorzystywanym przez Millera jest rodzina mieszczańska („Synowie" — 1941, „Śmierć komiwojażera" — 1949, „Widok z mostu" — 1955, „Po upadku" — 1964). Jego bohaterowie to przeciętni businessmani, intelektualiści, ojcowie, bracia, mężowie, a ich tragedie osobiste i rodzinne są również przeciętne. Jednakże sztuki Millera nie są dramatami obyczajowymi; zarówno ludzie, jak ich problemy urastają w jego interpretacji do rangi amerykańskich archetypów. Zgodnie z teoretycznymi założeniami Millera jego sztuki są udramatyzowieniem konkretnych przykładów sytuacji ogólnoludzkich; demonstrują one wysiłki jednostki

zmierzającej do uzyskania, względnie zachowania godności osobistej, często ujmowanych jako problem „dobrego imienia", ponieważ pozbawiony godności ludzkiej lub imienia człowiek staje się zwierzęciem.

Twórczość Tennessee Williamsa (właśc. Thomas Lanier Williams — ur. 1914) jest natomiast bardziej „egzotyczna". Dominuje tu, charakterystyczna dla całej literatury XX wieku, tematyka załamania się i niedorozwoju protestanckich tradycji, kultury i wartości, a zwłaszcza purytańskiego drobnomieszczaństwa i jego hipokryzji oraz piękna i brzydoty człowieka. Egzotyka sztuk Williamsa polega na doborze materiałów i tła, które dramaturg znajduje w życiu emigrantów oraz zdegenerowanej arystokracji Południa. Nie będąc regionalistą Williams ujmuje zasadnicze procesy społeczne, ekonomiczne i obyczajowe zmieniającego się Południa, w którym stara arystokracja obumiera psychicznie i moralnie, a do głosu zaczynają dochodzić zdrowsze elementy napływowe, pochodzące z klas średnich. W centrum uwagi Williamsa znajdują się zawsze indywidualności ludzkie, uczucia osobiste oraz kryzys osobowości. Mimo że światopogląd i tło jego sztuk ukształtowane są na podstawach naturalistycznych, całość przepojona jest atmosferą baśni i fantazji, co jest cechą indywidualną cechą tego dramaturga. Tematyka sztuk Williamsa skupia się wokół problemu samotności i przemocy jako zasadniczych aspektów kondycji ludzkiej, co prezentują główne wątki takich utworów, jak „Szklana menażeria" (1945), „Tramwaj zwany pożądaniem" (1947), „Kotka na gorącym dachu" (1955), „I nagle ostatniego lata" (1957).

Oprócz Millera i Williamsa na uwagę zasługuje rozpoczęta już w latach trzydziestych twórczość Lillian Helman i Williama Inge. Do najbardziej znanych sztuk Lillian Hellman (ur. 1905) należą „Lisie gniazdo" (1939), „Inna część lasu" (1946), przedstawiające losy tych samych postaci i stanowiące wnikliwe studium procesów przemian społecznych na Południu w wyniku wojny domowej. W innych swych dramatach porusza autorka tematykę wykraczającą poza sprawy Południa, jak np. w antyfaszystowskiej „Warcie na Renie" (1941) czy w „Zabawkach na strychu" (1960).

William Inge (ur. 1913) nie osiągnął poziomu reprezentowanego przez Millera, choć podobnie jak ten ostatni zajmuje się codziennymi sprawami życia klas średnich. Problemy jego samotnych bohaterów rozwiązuje na ogół uczucie miłości, a fabuła jego sztuk, np. „Piknik" (1953), „Przystanek autobusowy" (1955), „Naturalne uczucia" (1963), przebiega wedle zasad podyktowanych wymogami Broadwayu i Hollywoodu.

Najmłodszym dramaturgiem amerykańskim o światowej sławie jest Edward Albee (ur. 1928), który podobnie jak jego starsi współcześni na swój własny sposób użytkuje dorobek dramatu międzywojennego. Sztuki Albee'ego („Opowiadanie o ZOO" — 1959, „Kto się boi Wirginii Woolf?", „Maleńka Alicja" — 1964, „Delikatna równowaga" — 1966) łącząc w sobie elementy realistyczne z fantazją, stanowią krok naprzód w kierunku wykorzystania teatru absurdu jako narzędzia ciętej satyry, zwalczającą duchową jałowość, konformizm, hipokryzję społeczeństwa amerykańskiego przy jednoczesnym uwypukleniu tragedii osamotnienia i alienacji prowadzącej do psychicznej (a nawet fizycznej) śmierci. Sztuka „Pudełko i Cytaty z Mao-Tse-Tungiem" (1968) stanowi dalszy etap dramaturgicznego eksperymentu Albee'ego, zarówno w sferze języka, jak formy teatralnej.

Obok Albee'go technikę teatru absurdu wykorzystują m.in. Jack Gelber (ur. 1932) — autor sztuk „Handel narkotykami" (1959), „Jabłko" (1961), „Sen" (1972); Jack Richardson (ur. 1935), twórca „Syna marnotrawnego" (1960), „Wisielczego humoru" (1961) i sztuki „Szczęśliwy jak królowie" (1968), oraz Arthur Kopit (ur. 1937), który zyskał sobie międzynarodową sławę sztuką „O mój tato, biedny tato, mama powiesiła cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć" (1960). Jedna ze sztuk Kopita — „Indianie" (1969, przekł. polski pt. „Buffalo Bill") z sympatią traktuje aspiracje społeczne Indian amerykańskich.

Jednym z najpłodniejszych i najciekawszych dramaturgów młodszego pokolenia jest Sam Shepard (ur. 1943), autor sztuk „Chicago" (1965), „La Turista" (1966), „Blues wściekłego psa" (1971). Do swych eksperymentów teatralnych Shepard wykorzystuje — obok specyficznie amerykańskiego idiomu (z opowieści, legend i filmów o Dzikim Zachodzie, gwary Hillbily, slangu itp.) — muzykę, technikę filmu i telewizji, malarstwa, rzeźby, science-fiction oraz różne elementy sztuki popularnej (np. rock and roll).

Duże znaczenie w teatralnym życiu Stanów Zjednoczonych mają zespoły tzw. alternative theatres, tworzące sztuki na drodze zbiorowej współpracy — od ich inicjalnej koncepcji aż po kształt ostateczny. Widoczne tu jest odejście od tradycyjnego dramatu, polegającego głównie na tekście literackim, ku bardziej skomplikowanym, różnorodnym, wieloplanowym środkom wyrazu teatralnego, wykorzystującym metody happeningu, baletu, akrobacji, pantomimy, kukły. Do najważniejszych zespołów należą: „La Mama Experimental Theatre" (wystawiający m.in. sztuki Sheparda), „The Living Theatre", „Performance Group", „The Bread and Puppet Theatre". W połowie lat sześćdziesiątych twórcy murzyńscy założyli własne liczne zespoły, których zasadniczym celem było wsparcie ruchu „Black Power". Do najważniejszych z tych teatrów należą „Black Arts Reportory" i „Spirit House".

Tennessee Williams

Teatr Dramatyczny w Legnicy

Tennessee Williams

Szklana menażeria

THE GLASS MENAGERIE

przekład — KAZIMIERZ PIOTROWSKI

reżyseria i scenografia — JÓZEF JASIELSKI

opracowanie muzyczne — JERZY REZLER

OSOBY:

Matka — KRYSTYNA HEBDA

Syn — MARIAN CZERSKI

Córka — MIROSŁAWA OLBIŃSKA

Gość — MARIUSZ OLBIŃSKI

asystent reżysera — MARIAN CZERSKI

inspicjent — EWA LICHODZIEJEWSKA

sufler — EDWARD OWCZAREK

CZTERDZIESTA PIERWSZA PREMIERA — 18.XII.1983

1530 spektakl Teatru Dramatycznego w Legnicy

SEZON 1983/84/2

Tennessee Williams

(właśc. THOMAS LANIER WILLIAMS)

Dramaturg amerykański. Urodził się 26 marca 1914 roku w Columbus (Missisipi) jako syn komiwojażera fabryki obuwia. Matka pochodziła z zasiedziałej rodziny pionierów Południa, kolonizujących stan Tennessee. Znaczny wpływ na rozwój pisarza wywarł jego dziadek — duchowny, odznaczający się żywym zainteresowaniem dla sztuki i poezji. Nauka w szkole w Saint Louis, od 1931 roku studia uniwersyteckie — przerwane ze względu na załamanie nerwowe. Williams był urzędnikiem w fabryce, w której pracował jego ojciec; zarabiał także m.in. jako windziarz, kelner, bileter w kinie.

Zadebiutował bardzo wcześnie; w szesnastym roku życia ogłosił pierwszą nowelę, mając 23 lata wystawił dwie jednoaktówki. Ciężką klęską było dla niego niepowodzenie pierwszej jednospektaklowej sztuki — „Battle of Angels" (1940, „Bitwa aniołów", prapremiera w Bostonie) — przerobionej następnie na „Orpheus Descending" (1957, „Orfeusz zstępujący do podziemi"); po wystawieniu w Nowym Jorku — rozgłos światowy. Był nieznany do roku 1945 — kiedy odbyła się na Broadwayu premiera „Szklanej menażerii" („The Glass Menagerie"). W latach pięćdziesiątych uchodził za najwybitniejszego, obok Arthura Millera, przedstawiciela amerykańskiego realizmu psychologicznego. W kompozycji dramatycznej preferował tradycyjną, aktową budowę sztuki.

Jako pisarz prezentował „jaskrawą, fascynującą i dwuznaczną osobowość, jako dramatrgię cechuje specjalna predylekcja do makabry, skala jego męskich i żeńskich neurotyków jest legendarna" — pisała M. Kesting. Williams sam często podkreślał w wywiadach, że w sztuce nie jest ważne, jakie myśli i idee ma autor, bo jedynie interesujące powinno być to, co dzieje się pomiędzy dwojgiem ludzi na scenie. W istocie jednak — wbrew zapewnieniom — można z jego dramaturgii wyłowić pewne motywy główne, wykraczające ponad utrzymane w stylu freudowskim diagnozy psychoanalityczne.

Pojawia się w jego pisarstwie np. problem południowych stanów USA, co prawda zagęszczony do obserwacji indywidualnych przypadków patologicznych, które jednak stwarzają pewną możliwość wejrzenia niejako w „środek" tamtejszego społeczeństwa. Południe amerykańskie miało swoich epików (m.in. Faulknera); krytyka sądzi, że stanowisko Williamsa bliższe jest tradycji Th. C. Wolfe'a. W swoich sztukach autor „Szklanej menażerii" bardzo często konstruuje sytuację, w której reprezentant czy reprezentantka wyrafinowanej (niejako arystokratycznej) kultury, obarczonej tradycją europejską, styka się z brutalnym, drastycznym arrywizmem prymitywnych „zdobywców" z północy USA. Dramat rozgrywa się jednak inaczej niż u Wolfe'a — który widział go z perspektywy społecznej, Williams zamyka zdarzenie obu kultur w czterech ścianach; dokonuje się ono niejako w płaszczyźnie psychicznej.

Najjaskrawiej widoczne to jest w sztuce „Tramwaj zwany pożądaniem" („A Streetcar Named Desire", 1947), gdzie subtelna Blanche, która wyrosła w domu o białych kominach, staje bezradna wobec brutalności i zdobywczości szwagra (Stanleya). Konkluzje Williamsa nacechowane są melancholią; kultura i subtelność Blanche du Bois w zderzeniu z żywiołowością Stanleya nieuchronnie przemieniają się w histerię i degenerację, poezja staje się kłamstwem. Williams dokonuje tu niejoko wiwisekcji postaci Blanche, obnaża jej neurozę, udręczenie, mitomanię, kompleksy erotyczne. Jest właściwie stałym elementem sztuk Williamsa owo drążenie bohaterów, wywracanie ich na nice — dla sformułowania kilku banalnych w końcu i niekoniecznie przekonujących prawd z zakresu

psychoanalizy. Sztuka w przekładzie Eugeniusza Cękalskiego („Dialog" 1957, nr 6) należała do najczęściej grywanych w Polsce utworów Williamsa; jej polska prapremiera odbyła się w Toruniu. Autor otrzymał za nią swą pierwszą nagrodę Pulitzera (1948); druga przypadła mu w roku 1955 za sztukę „Cat on a Hot Tin Roof" („Kotka na rozpalonym dachu").

Poza wymienionymi napisał Williams m.in. sztuki: „Summer and Smoke" (1948, „Lato i dym"), „The Rose Tattoo" („Tatuowana róża", 1951), „Camino Real" (1953), „Sweet Bird of Youth" (1956, „Słodki ptak młodości"), „Suddenly Last Summer" (1959, „I nagle ostatniego lata), „The Night of the Iguana" (1962, „Noc iguany"), „The Two Characters Play" (1967, „Sztuka na dwie osoby"), „Seven Descents of Myrtle (1968, „Siedem upadków Myrtle). W roku 1973 — po premierze „Out Cry" („Ostatni krzyk") — krytyka pisała o wyczerpaniu się talentu autora, dając wyraz przekonaniu, że nie będzie już mógł napisać nic ciekawego.

Nieoczekiwanie w 1975 roku wystąpił Williams z nową, napisaną dwa lata wcześniej sztuką „The Red Devil Battery Sing" („Światło Baterii Czerwonego Diabła"). Jej prapremiera — po niepowodzeniu próbnych przedstawień w Bostonie z Anthony Quinnem i Claire Bloom — odbyła się w wiedeńskim English Theatre. Rzecz — w typie southern gothic — toczy się w Dallas. Fikcyjny wielki koncern uprawia w Ameryce Łacińskiej i Azji agresywną politykę inwestycyjną, planuje zamachy stanu itp. Niewidoczny szef koncernu Baterii Czerwonego Diabła wmieszany był w zabójstwo Kennedy'ego, planuje przejęcie władzy w USA. Na tym tle dwoje ludzi — zbiegła żona magnata z koncernu i śmiertelnie chory artysta. W ich osobach, w upadłych wielkościach, kontuzjowanych przez brutalne życie, odzwierciela autor upadek Ameryki. Zarazem — po raz pierwszy w pisarstwie Williamsa — obie skrachowane postacie otrzymują perspektywę: widzą sens oraz znaczenie swego cierpienia.

W teatrze polskim, po początkowej fascynacji „Szklaną menażerią" (1947 — Teatr Kameralny w Łodzi, rola Zofii Mrozowskiej), a następnie „Tramwajem" i „Tatuowaną różą" — te sztuki grane były najczęściej — zainteresowanie twórczością Williama stopniowo malało. Jeszcze w 1966 roku Aleksander Bardini inscenizował w warszawskim Teatrze Kameralnym „Noc iguany" — z główną rolą Andrzeja Łapickiego jako eks-pastora Lawrence'a Shannona; to postać zbankrutowanego, nie wolnego od mistycyzmu i erotyzmu „sługi bożego na urlopie", przepędzonego z parafii za czyny nierządne i herezję; trudni się on aktualnie oprowadzaniem bogatych, starszych turystek amerykańskich po egzotycznych okolicach Meksyku. Sztukę tłumaczył Krzysztof Zarzecki.

Sztukę wyreżyserował Józef Jasielski

Tennessee Williams szokuje swymi „Pamiętnikami"

Zaczął pisać w piętnastym roku życia. Długo nie znał smaku sukcesu. Gdy miał lat 24 wystawiono po raz pierwszy jego komedię „Kair, Szanghaj, Bombaj" w małym teatrze w Memphis. Pochwalony został za to teatr, natomiast o autorze nie wspomniano nawet słowa. Ten powiedział niemniej o swym pierwszym kontakcie ze sceną: Wiem, że uratowało mi to życie.

Nie cieszył się dobrym zdrowiem. Nękały go ataki serca i fobie, które nigdy nie doczekały się właściwej diagnozy lekarskiej. Na jednym oku tworzyła mu się katarakta. Był bez pieniędzy, podejmował się każdej pracy, pił, wałęsał się.

Nie podaje tego wszystkiego w porządku chronologicznym, lecz wyrywkowo, niemal eksplozyjnie. Odnosi się wrażenie, że ma przed sobą instruktora, do którego zwraca się w sposób przekorny i prawie bezwzględny: Nie musisz mnie lubić, wiem, że jestem świnią.

Swoich młodych partnerów seksualnych znajdował najczęściej na ulicy, niektórzy pozostawali u niego na dłuższy czas. Zwykłe przyjaźnie niezmiennie lekceważył. Zawierał je po to, by wkrótce stracić. Zdarzały się jednak wyjątki. W Hollywood, gdzie „podrywał" wieczorami na plaży młodych żołnierzy i przyprowadzał ich do domu poznał Christophera Isherwooda: zostali dobrymi przyjaciółmi.

Przełom literacki nadszedł dopiero w roku 1945, gdy miał 31 lat. Napisał wtedy „Szklaną menażerię". Później ukazał się „Tramwaj zwany Pożądaniem", owoc pobytu w Nowym Orleanie.

Chciał bardzo, aby ta ostatnia sztuka była reżyserowana przez Ellię Kazana, który wywarł na nim głębokie wrażenie. Kazan poinformował go o pewnym młodym, nieznanym aktorze nazwiskiem Marlon Brando, świetnie nadającym się do roli Stanleya Kowalski. Tennessee Williams mieszkał wówczas ze swoim towarzyszem Santo i dwoma lesbijkami w bungalowie w Cape Cod. Pewnego dnia zabrakło im prądu i wody. Chaos trwał do momentu aż zjawił się Brando i jednym ruchem ręki usunął awarię. Zrobili próbę czytania. Kowalski w wykonaniu Marlona wypadł znakomicie, wszyscy byli oczarowani — była to pierwsza rola sceniczna Marlona Brando.

Premiera miała miejsce w New Haven w listopadzie 1947 roku. Sukces średni. Po przedstawieniu Williams, Kazan i Brando zostali zaproszeni do Thorntona Wildera, który ostro skrytykował sztukę. Z psychologicznego punktu widzenia wszystko zostało ujęte fałszywie; taka lady jak Stella nie wyszłaby nigdy za mąż za tak wulgarnego typa jak Stanley.

Tennessee słuchał z uprzejmą miną i pomyślał: Temu facetowi nigdy jeszcze nie dogodzono w łóżku.

Z końcem 1947 r. wyjechał do Paryża, gdzie w związku z chorobą krwi, wylądował w amerykańskim szpitalu. Nie podobało mu się tam. Następnie udał się do Rzymu. Poznał Viscontiego i Gore Vidala. Z pewnym Amerykaninem zwabili do mieszkania kilku młodych sprzedawców papierosów na czarnym rynku. W efekcie wszyscy spędzili noc w areszcie.

Kolejnym etapem podróży była Anglia. W Brighton wystawiono „Szklaną menażerię", znowu bez powodzenia, tak jak i wkrótce potem w Londynie. Dobrze zagrana zła sztuka, stwierdziła krytyka.

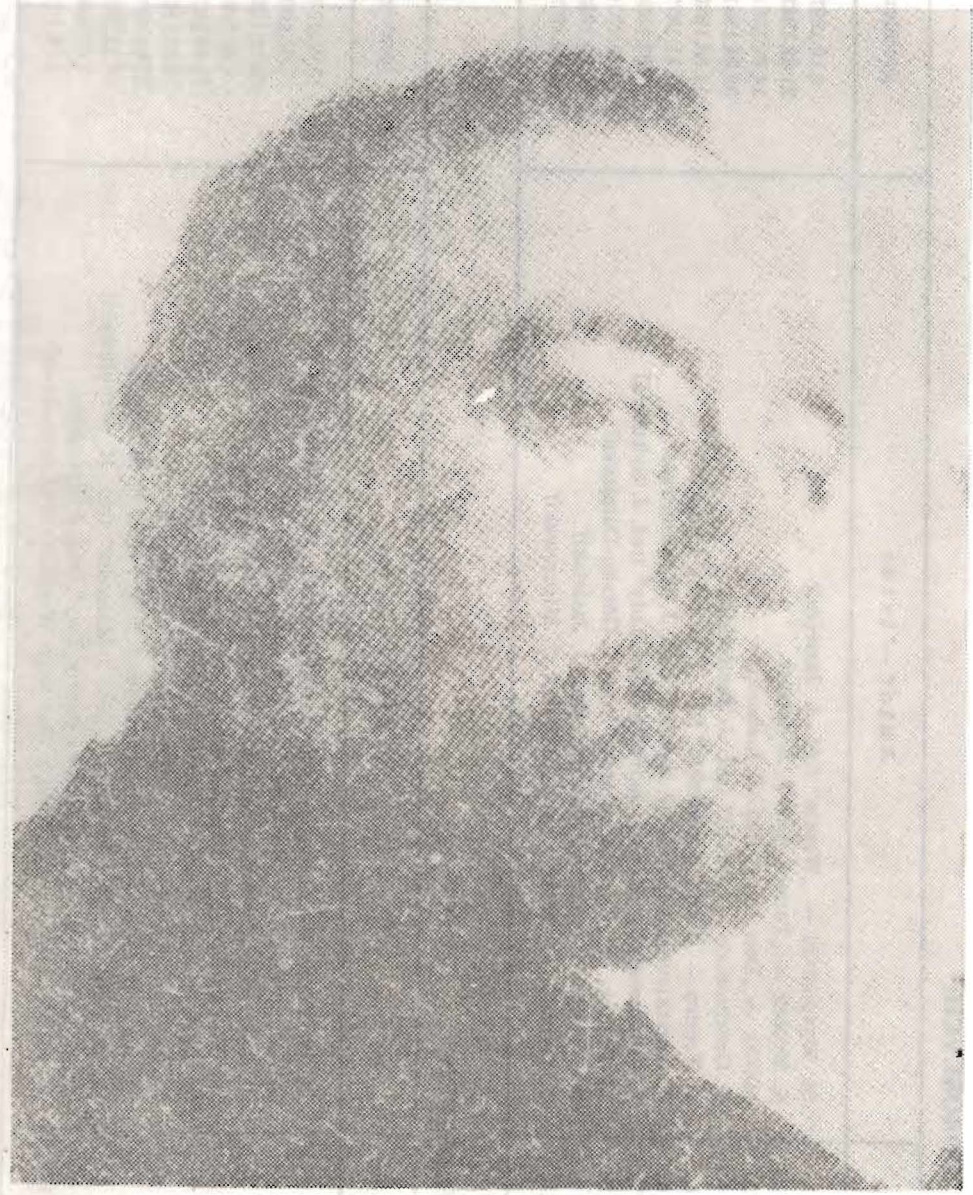
Latem 1948 roku płynął do USA „Queen Mary", razem z Trumanem Capote, który nie był jeszcze wówczas tak obrzydliwy, a w każdym razie tak złośliwie obrzydliwy. Dwóch sławnych pisarzy zabawiło się zamienieniem butów innych pasażerów, które wystawiono przed kabinami do wyczyszczenia.

Po powrocie do Stanów rujnował dalej swoje zdrowie środkami nasennymi, narkotykami i zwiększającymi się ciągle ilościami alkoholu. Kryzysu dopełniło niepowodzenie reżyserowanej przez Kazana sztuki „Camino Real". Kazanowie oraz Steinbeckowie daremnie usiłowali go pocieszyć i pomóc mu. Nie chciał niczyjego współczucia.

W latach sześćdziesiątych Tennessee Williams poddał się długiemu leczeniu psychiatrycznemu, jednakże bez istotnego rezultatu. Życie jego składało się z przeplatających się ataków zawrotów głowy, napadów szału i długich podróży, wreszcie trafił do zamkniętego szpitala, z którego wypuszczono go z końcem roku 1969.

Następnego lata udał się do Bangkoku, gdzie przyboczny lekarz króla miał mu operować domniemanego raka. Okazało się jednak, że lekarz ów nie miał nic wspólnego z dworem, rak zaś był tylko obrzękiem gruczołów, spowodowanym nadmiernym piciem.

W roku 1972 rozpoczął spisywanie swoich wspomnień, ukończył je w ubiegłym roku. O tworzeniu swoich sztuk informuje bardzo skąpo, ale z kolei jego losów i trybu życia wynika, iż tam właśnie należy szukać motywów patologii jego scenicznych bohaterów. Odzwierciedlenie jego życia stanowi także chronologiczny chaos książki. Na końcu stwierdza: „Teraz jednak, dzisiaj, przeszłość i teraźniejszość stały się jednym".



Tennessee Williams

Teatr Dramatyczny w Legnicy

(29.XI.1977-1.XII.1983)
40 premier — 1516 spektakli — 381972 widzów

Najpopularniejsze spektakle

DLA DOROSŁYCH:

Lp.	Autor — tytuł	premiera	spektakle	widzowie
1.	St. Wyspiański — „Wesele" (reż. J. Jasielski)	8.10.1982 r.	54	13 693
2.	S. Mrożek — „Tango" (reż. J. Jasielski)	21.02.1982 r.	48	11 200
3.	Molier — „Don Juan" (reż. J. Jasielski)	14.06.1981 r.	47	10 281
4.	S. Grochowiak — „Okapi" (reż. J. Jasielski)	30.04.1981 r.	45	8 043
5.	A. Fredro — „Śluby panieńskie" (reż. I. Górska-Damięcka)	14.06.1980 r.	44	10 117
6.	J. Iwaszkiewicz — „Lato w Nohant" (reż. J. Wyszomirski)	27.11.1977 r.	41	13 399
7.	J. Szaniawski — „Kowal, pieniądze i gwiazdy" (reż. J. Sykutera)	27.03.1980 r.	41	9 019
8.	M. Bałucki — „Klub kawalerów" (reż. I. Górska-Damięcka)	10.11.1979 r.	39	9 135
9.	A. Czechow — „Żarty sceniczne" (reż. J. Jasielski)	20.02.1983 r.	38	9 533
10.	L. Gersche — „Motyle są wolne" (reż. J. Mirczewski)	11.03.1978 r.	38	8 809

DLA DZIECI:

Lp.	Autor — tytuł	premiera	spektakle	widzowie
1.	K. Wodnicka — „Czarodziejskie krzesiwo" (reż. Zb. Wilkoński)	10.01.1981 r.	103	33 036
2.	Al. Maliszewski — „Nowe szaty króla" (reż. B. Tosza)	17.01.1982 r.	94	27 360
3.	P. Kester — „Czerwone pantofelki" (reż. St. Olejniczak)	12.12.1982 r.	93	29 504
4.	St. Płonka-Fiszer — „Śpiąca królewna" (reż. zespołowa)	6.01.1980 r.	57	18 090
5.	E. Szwarc — „Czerwony kapturek" (reż. M. Biliżanka)	13.07.1979 r.	54	15 365
6.	Z. Zazula — „Czwórka z podwórka" (reż. T. Szybowski)	29.10.1977 r.	50	15 941
7.	A. Świerczyńska — „Farfurka królowej Bony" (reż. M. Biliżanka)	27.05.1978 r.	48	13 424
8.	J. Hartwig, A. Międzyrzecki — „Jaś i Małgosia" (reż. K. Wróblewski)	16.12.1978 r.	45	15 415
9.	K. Makuszyński — „Szaleństwa panny Ewy" (reż. J. Sykutera)	7.02.1980 r.	43	12 370
10.	L. M. Montgomery — „Ania z Zielonego Wzgórza" (reż. zespołowa)	1.06.1979 r.	40	11 019

Zespół techniczny:
Kierownik techniczny — JAN PAŹDZIOR
Brygadier sceny — WŁODZIMIERZ KALSKI
Akustycy — RYSZARD ĆWIERTNIA, BOGUSŁAW JANUSZEWICZ
Operatorzy światła — ELŻBIETA JĘDRYSIAK, HENRYK KAŹMIERCZYK, ANDRZEJ MOŻDŻAN, WŁADYSŁAW SAJDA
Rekwizytorzy — ANNA CIEJEK i WIESŁAW PAKLERSKI

Kierownicy pracowni:
elektro-akustycznej — KRZYSZTOF ROGIŃSKI
krawieckiej damskiej — MARIA NESTOROWSKA
krawieckiej męskiej — JAN WOJTASZEK
perukarskiej — GERTRUDA OLSZLEGIER
budowy dekoracji scenicznej — KAROL KUBIAK

W PROGRAMIE WYKORZYSTANO m.in.:
Michał Misiorny — „Współczesny teatr na świecie"
„Dzieje literatur europejskich" — t. II, cz. 1

Rysunek RYSZARDA KABANOWA

Redakcja programu: CZESŁAW PAŃCZUK
przy współpracy WŁODZIMIERZA KALSKIEGO

Skład i druk: Wrocławskie Zakłady Graficzne — Zakład w Jaworze, pl. Seniora 4
zam. nr 1671-83-Da-1400 — nakład 1000 egz. — U-21

Cena 20 zł

W przygotowaniu:

Aleksander Fredro

Mąż i żona

Tymoteusz Karpowicz

Przerwa w podróży

Kierownik Biura Współpracy z Widzem — KRYSTYNA STELMACH

Biuro Współpracy z Widzem czynne od godz. 8.00 do 15.00 —telefon 2 58-50 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe dla zakładów pracy, instytucji i szkół.

Kasa teatru czynna:
od godz. 10.00 do 12.00 (z wyjątkiem niedziel) i na półtorej godziny przed rozpoczęciem spektaklu (oprócz poniedziałków)