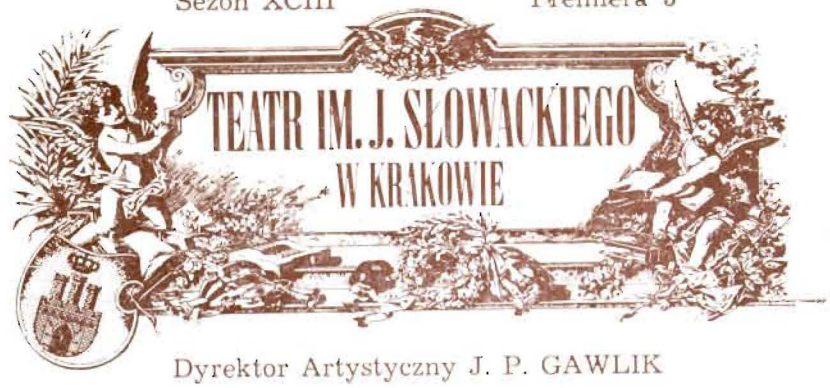
TENNESSEE WILLIAMS

SZKLANA MENAŻERIA

TEATR MINIATURA

Sezon XCIII Premiera 3



Dyrektor Artystyczny J. P. GAWLIK

TEATR MINIATURA

TENNESSEE WILLIAMS

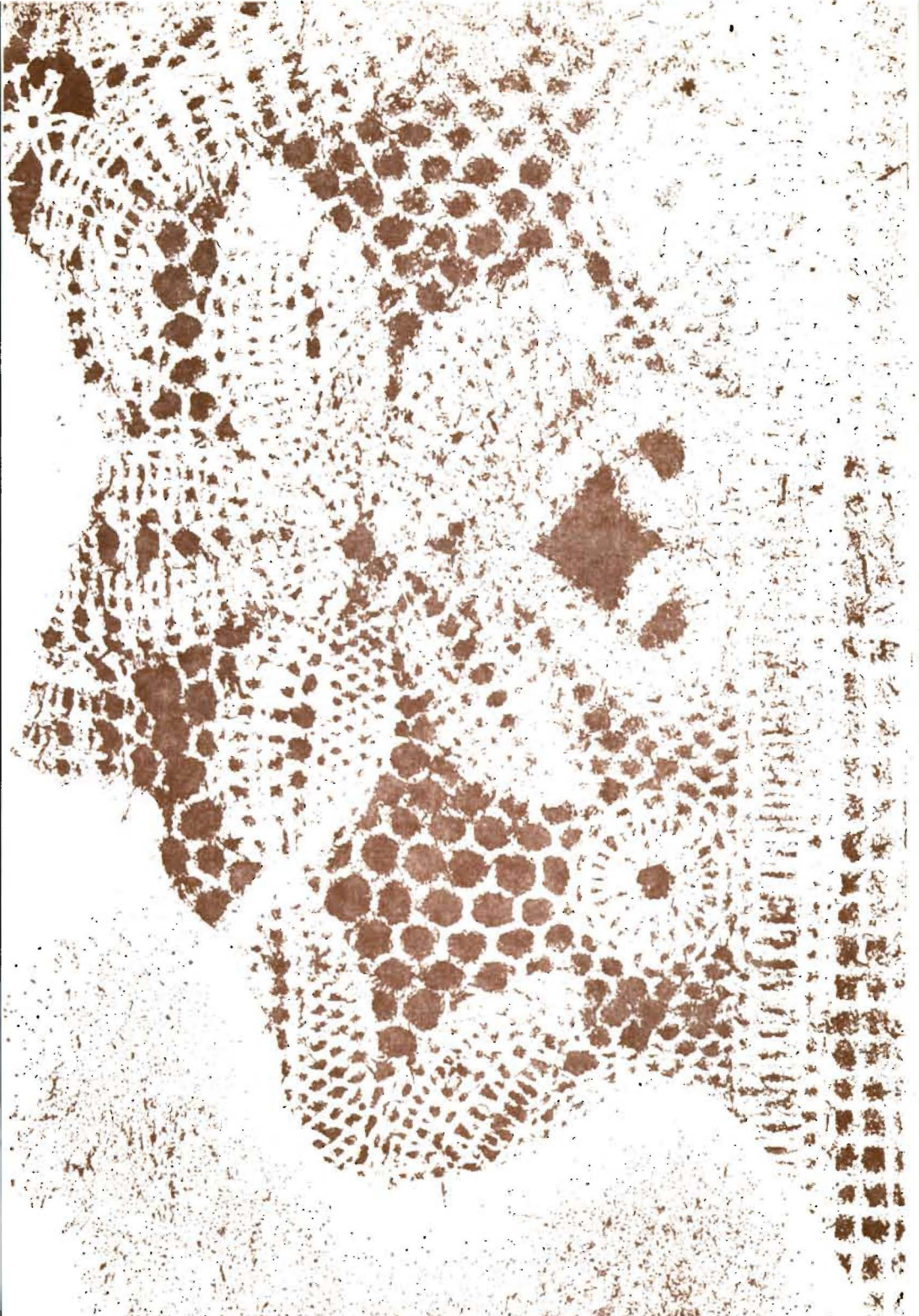
SZKLANA MENAZERIA

REŻYSERIA — **ZOFIA KALIŃSKA**

SCENOGRAFIA — **ANNA SEKUŁA**

OPRACOWANIE MUZYCZNE — **ANTONI KRUPA**

PREMIERA 15 marca 1986 r.



JULIUSZ KYDRYŃSKI

SZKLANE ZWIERZĄTKA TENNESSEE WILLIAMSA

Dramat amerykański niemal nie istniał przed końcem dziewiętnastego stulecia, a pozostał daleko w tyle na początku pierwszej wojny światowej, aż wreszcie „...osiągnął pełnoletność w sezonie 1919/20 przez wystawienie w jednym z teatrów na Broadwayu „Za horyzontem" („Beyond the Horizon") Eugene O'Neilla. To prawda też, że plejada dramatopisarzy, którzy po O'Neillu pokusili się o zdobycie co ambitniejszych amerykańskich scen i zainteresowanie swoją twórczością nielicznej choćby, lecz myślącej publiczności, ma swemu poprzednikowi wiele do zawdzięczenia.

Jednym z tej plejady — i to to jednym z największych — jest Thomas Lanier Williams, którego przodkowie pochodzili ze stanu Tennessee, dlatego nazwę tego stanu uczynił później dramaturg swym przybranym imieniem. On sam urodził się w Columbus w stanie Mississippi w roku 1914. We wczesnej młodości, jak większość jego rodaków-kolegów po piórze, cierpiał biedę i imał się najrozmaitszych zajęć, żeby przetrwać i żeby — co więcej — móc sobie pozwolić choćby na fragmentaryczne studia. Wcześnie wszedł w środowisko nowoorleańskiej cyganerii. Z tych czasów pochodzi informacja o tym, jak to młody poeta pracował przez pewien czas jako portier-„wykidajło" w pewnej knajpie w starej dzielnicy miasta, słynnym „Vieux Carré" i żeby wyglądać groźniej, przesłonił sobie jedno oko czarną przepaską, a żeby było dziwniej namalował na tej przepasce białą farbą właśnie... oko, szeroko otwarte, wytrzeszczone. Z czasów późniejszych pochodzi m. in. informacja o tym, jak znany już autor znikał na parę dni z grona przyjaciół (owo „znikanie" stało się później jego okresowym zwyczajem), a kiedy zaniepokojeni towarzysze odszukali go wreszcie w jego ustronnym barze nad szklanką whisky, Williams zwrócił się do nich z wyrzutem: „Czemu nie pozwolicie mi spokojnie umrzeć?".

Obie te informacje mogą być — wydaje mi się — dość pomocne dla scharakteryzowania osobowości Williamsa, chętnie udziwniającego sobie codzienną rzeczywistość, m. in. dlatego, że tylko z największym trudem potrafił się do niej — i to nie zawsze — przystosować. Z całej

PRAPREMIERA POLSKA, 1947 r., TEATR KAMERALNY W ŁODZI
REŻYSERIA ERWIN AXER, SCENOGRAFIA JAN KOSINSKI
W ROLI LAURY ZOFIA MROZOWSKA

jego bogatej i na pewno bardzo oryginalnej, choć nierównej pod względem artystycznym twórczości przebija owa trudność przystosowania się właściwa samemu poecie, typowemu „misfit" i dlatego obierającemu za bohaterów swych sztuk podobnych sobie „misfits" („nieprzystosowanych"). Twórczość tę przenikają zresztą także inne obsesje, ale o nich za chwilę. Wróćmy na razie do początków kariery pisarza.

Wiersze i krótkie opowiadania, od których zaczął swoją przygodę z literaturą, nie przyniosły mu żadnego powodzenia. Dopiero cztery jednoaktówki pod wspólnym tytułem „American Blues" przyniosły mu w roku 1939 nagrodę „Group Theatre". W rok później za sztukę „Battle of Angels" („Walka aniołów") otrzymał stypendium Rockefellera, które umożliwiło mu przyzwoite studia i zapewniło mu jakie takie warunki finansowe. W znacznie lepszej zatem sytuacji życiowej pisze Williams pierwszą ze swych wielkich sztuk „Szklaną menażerię" („The Glass Menagerie"), której prapremiera w nowojorskim „Phayhouse" stała się sensacją nie tylko amerykańską lecz światową. W samym Nowym Jorku sztuka ta miała wówczas 536 przedstawień. A wkrótce po prapremierze sięgnęły po nią sceny pozaamerykańskie. Narodził się nowy, wybitny twórca współczesnego amerykańskiego dramatu. W ciągu następnych lat Tennessee Williams, zwany następcą O'Neilla, będzie jedynym na scenach amerykańskich poważnym współzawodnikiem Arthura Millera. Twórczość tych dwóch dramatopisarzy będzie się zresztą w pewien sposób nawzajem uzupełniać.

Nie mam zamiaru streszczać tutaj „Szklanej menażerii". Chciałbym tylko zwrócić uwagę na jej wątki autobiograficzne i na pewne ogólne rysy zawartej w niej pesymistycznej filozofii Williamsa, które to rysy w rozmaitych wariantach odnaleźć można także w późniejszej jego twórczości. Już samo miejsce akcji — St. Louis — jest autobiograficzną reminiscencją, gdyż właśnie w St. Louis mieszkał pisarz wraz z rodziną w czasach, kiedy jego ojcu — komiwojażerowi fabryki obuwia — wiodło się najgorzej, a jemu samemu nie śniło się nawet o późniejszych sukcesach literackich. Zbiór szklanych zwierzątek Laury Wingfield miał swój autentyczny odpowiednik — o identycznej „funkcji" — w zbiorze siostry pisarza, a jego własnym porte-parole jest oczywiście Tom Wingfield. W osobie Jima O'Connora ucieleśnia Williams to wszystko właśnie, z czym w swym rodzinnym kraju nie może — i nie chce — nawiązać duchowego kontaktu, to wszystko, co czyni go „nieprzystosowanym". Zapewne: mając do wyboru ucieczkę w nierealną krainę szklanych zwierzątek, a rzucenie się — bo wszystko lepsze od codziennej jałowości i brutalności życia — w „wielką przygodę", za jaką większość Amerykanów uważa wojnę, sam Williams uciekłby do „szklanej menażerii". Gdyby jego „szklaną menażerią" nie stało się pisanie. Inaczej — pozostałoby mu tylko „spokojnie umrzeć".

Są to pewne uproszczenia, naturalnie, niemniej pozostaje faktem jeśli nie bezpośrednie, to przynajmniej pośrednie oskarżenie nie tylko

obyczajowości, lecz także tzw. ideologii „amerykanizmu", przewijające się — od „Szklanej menażerii" począwszy — przez całą twórczość pisarza. Faktem jest też, że już od czasu O'Neilla wszyscy ci autorzy, tworzący pod wpływem najpierw ekspresjonizmu, a później teorii Freuda i Junga, z upodobaniem — w krytyce obyczajów — śledzili zagadnienia i konflikty seksualne, stawiające ich bohaterów w sytuacjach dramatycznych. Sprawy te u Williamsa nabierają wymiarów obsesji. Widocznej już w „Szklanej menażerii", a natrętnie i z wzmożoną siłą powracającej w „Tramwaju zwanym pożądaniem", „Tatuowanej róży", „Kotce na gorącym blaszanym dachu", „Słodkim ptaku młodości" i innych — wszystkich niemal — sztukach późniejszych.

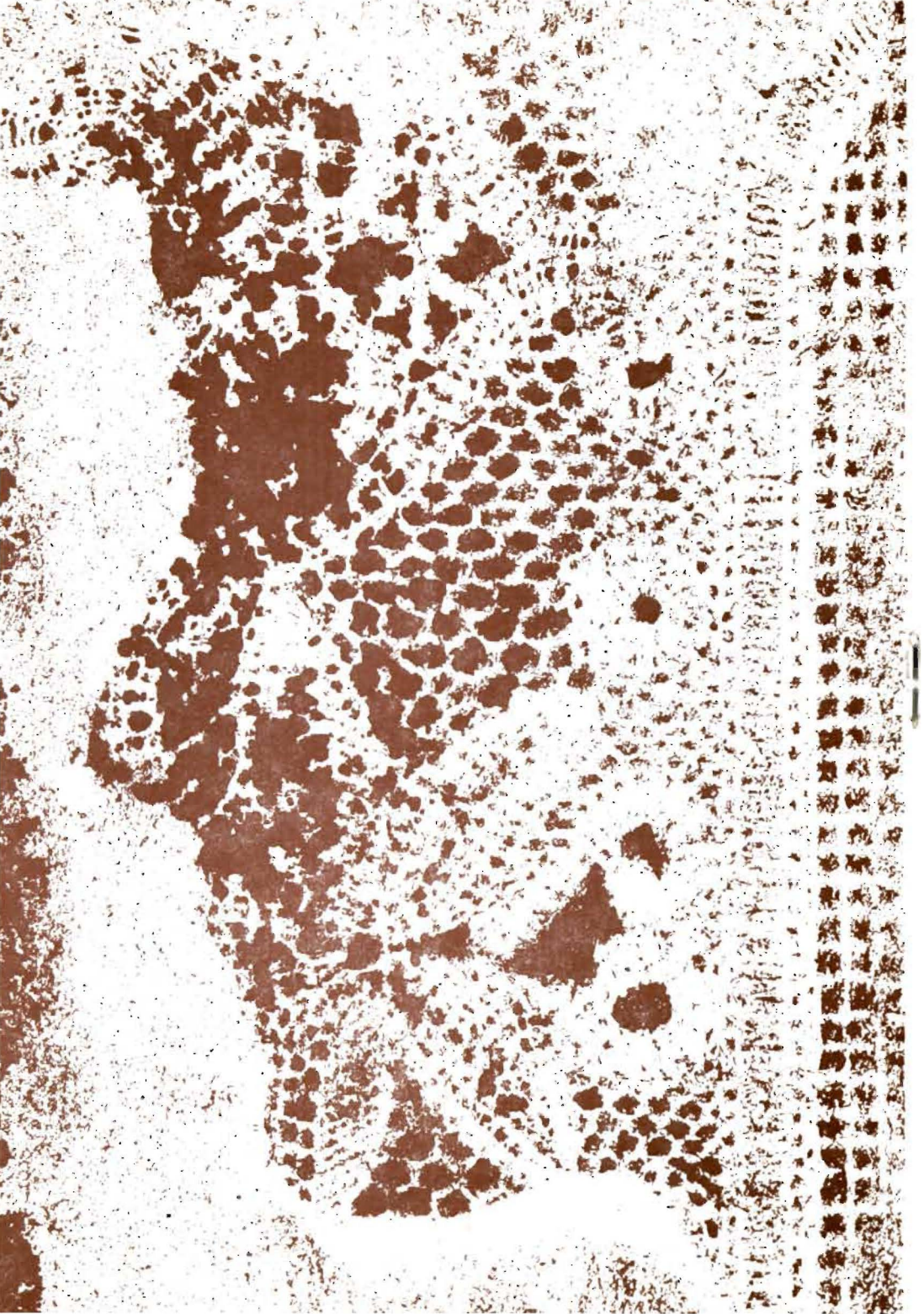
Nie mogę jednak oprzeć się wrażeniu, że obsesja ta jest w owych późniejszych sztukach czymś w rodzaju namiastki szklanych zwierzątek, wśród których chroni się przed brudem i złem świata — sama krucha, jak one — Laura Wingfield. Innymi słowy, że Williams, podejmując tematykę psychologiczno-obyczajową, badając wnętrze swoich postaci (przeważają wśród nich ludzie prości, naiwni, czasem w ten lub inny sposób upośledzeni, a zawsze godni współczucia), stwarza sobie wciąż na nowo własną „szklaną menażerię", do której ucieka, nie chcąc, czy nie czując się na siłach uderzać wprost w przyczyny, powodując ów brud i zło otaczającego go świata. A zwłaszcza znanego mu najlepiej świata stanów południowych. Kształtującego tak właśnie a nie inaczej psychikę jego bohaterek i bohaterów.

Polska prapremiera „Szklanej menażerii" odbyła się w sezonie 1946/47 w Kameralnym Teatrze Domu Żołnierza w Łodzi, w reżyserii Erwina Axera i upamiętniła się przede wszystkim znakomitymi kreacjami Zofii Mrozowskiej w roli Laury i Janusza Jaronia w roli Toma Wingfielda. Axer pokazywał wówczas ten spektakl gościnnie w kilku miastach Polski, mieliśmy sposobność oglądać go także w Krakowie. Dzieło Williamsa zostało wówczas przyjęte w Polsce jako twór egzotyczny, szokujący zarówno samym ustawieniem zasadniczych problemów, jak i pewnymi chwytami formalnymi. Bawiło mnie niedawne przeglądanie krytyk z tamtego czasu, w których spotykało się sądy najsprzeczniejsze: od brutalnych wymyślań Axerowi za samo wprowadzenie tej sztuki do repertuaru i (dodatkowo) za jej nieudaną rzekomo inscenizację i reżyserię — do wyrażanych w superlatywach pochwał za... to samo. Było to zabawne, dopóki w grę wchodziły niewiele mówiące nazwiska recenzentów. Gdy jednak zdecydowanie różne poglądy wyrazili tacy — już wtedy — koryfeusze krytyki, jak Jan Kott i Edward Csato, stało się to jedynie dowodem na to, jak pobudzający, nowatorski i kontrowersyjny był sam utwór i nadany mu przez Axera kształt sceniczny.

Na zakończenie tych uwag, a zarazem jako przyczynek do ogólnych informacji o osobie autora „Szklanej menażerii", pragnę opowiedzieć osobistą przygodę, jaka mnie w związku z nim spotkała. Jako tłumacz „Tatuowanej róży" i „Camino Real" zżyłem się z dramaturgią Williamsa dość blisko, toteż z zadowoleniem przyjąłem propozycję przekładu najnowszej wówczas — było to w r. 1960 — jego sztuki, mianowicie „Słodkiego ptaka młodości". Propozycja wyszła od jednego z krakowskich reżyserów, który tę sztukę — graną już wtedy od roku na Brodwayu i dostępną w wydaniach książkowych w całych USA i w całej Europie zachodniej — pragnął jak najszybciej wystawić. Przetłumaczyłem zatem „Słodkiego ptaka" i tak się złożyło, że niemal zaraz po ukończeniu przekładu wyjechałem do Stanów Zjednoczonych. W Nowym Jorku dopadła mnie rozpaczliwa depesza od mojego reżysera, donosząca, że Williams zabronił ostatnio wystawiania tej sztuki na jakichkolwiek scenach i prosząca mnie o wyjaśnienie tej sprawy. Wybrałem się więc do nowojorskiej agentki Williamsa, urzędującej w okazałym gmachu przy Madison Avenue. I dowiedziałem się od niej, że istotnie, autor „Słodkiego ptaka" polecił zdjąć tę sztukę z afiszów i nie zgadza się na jej wystawianie, ponieważ... przestał mu się podobać drugi akt, który ma zamiar poprawić. Po roku grania sztuki i po jej licznych wydaniach książkowych! Zapytałem, czy mógłbym porozumieć się z samym Williamsem. Uprzejma agentka odparła, że to niestety niemożliwe, ponieważ pan Williams wyjechał do Key West, nikogo nie przyjmuje, nie odpowiada na listy, nie odbiera telefonów i nawet ona sama, agentka, reprezentująca przecież jego interesy, już od długich tygodni nie jest w stanie nawiązać z nim żadnego kontaktu.

Key West — to maleńka wysepka na Zatoce Meksykańskiej u wybrzeży Florydy. A więc to ona stała się miejscem ostatniego — wówczas — „zniknięcia" Tennessee'a Williamsa. Wychodząc z okazałego gmachu przy Madison Avenue, zastanawiałem się nad tym, czy autor „Szklanej menażerii' odnalazł na Key West swoje szklane zwierzątka.

(1966 r.)



Williams Tennessee

SZKLANA MENAŻERIA

obsada:

AMANDA — **ZOFIA KALIŃSKA**

LAURA — **KATARZYNA GNIEWKOWSKA**
— **ALDONA GROCHAL**

TOM — **ANDRZEJ BRYG**

JIM — **RYSZARD JASIŃSKI**

Przedstawienie prowadzi ANNA WÓJCICKA

JADWIGA HERNIK

JAŁOWA UCIECZKA i CHRONICZNE ZŁUDZENIA

Tennessee Williams — potomek pionierów walk z Indianami na Południu Stanów Zjednoczonych. Syn komiwojażera fabryki obuwia, imający się wielu zajęć i studiujący w różnych szkołach, rozgłos uzyskuje w 1945 roku po wystawieniu napisanej rok wcześniej „Szklanej menażerii". Utwór ten, jako jeden z pierwszych dramatów Williamsa, oparty w znacznej mierze na wątkach autobiograficznych, nie jest całkowicie charakterystyczny dla jego twórczości. Brak w nim tak uporczywej w dalszych pracach tego dramaturga obsesji na punkcie dewiacji i brutalności (oczywiście nie na skalę Pasoliniego, ale bardzo widocznej i charakterystycznej). Jest jednak „Szklana menażeria" w pewien sposób szczególnie pełną i wszechstronną zapowiedzią całej twórczości Tennessee Williamsa.

Stykamy się z rodziną okaleczoną w podwójny sposób. Brak w niej jednego, ważnego człowieka — ojca. Czy to jest przyczyna owego niedomagania? Nie. To skutek. Powód tkwi w drugim, psychicznym aspekcie kalectwa. Cała rodzina Wingfieldów cierpi na samotność. Ten charakterystyczny dla twórczości Williamsa element nieprzystosowania i poczucia beznadziejności ma swoje źródło w innym, typowym dla tej dramaturgii motywie. Aby go zrozumieć należy pamiętać, że istnieje w Stanach Zjednoczonych mit Południa. Południa jako kraju dawnej szczęśliwości, z którego wyrośli romantyczni bohaterowie. Równocześnie Południa zakłamania, zacofania, purytańskich obyczajów. Miejsca gdzie wszystko nabierało innego wymiaru. Miało rozmach i na tym polegała siła jego oddziaływania.

W takim pełnym paradoksów świecie wychowała się Amanda. Jej mentalność została ukształtowana przez obyczaj artystokracji Południa. Wpływ tego archetypu w połączeniu ze skłonnością do mitomanii i niepowodzeniami dał w efekcie osobowość pokrętną i despotyczną. Amanda nie może przystosować się do innego życia niż to, które pamięta i którego nie chce zapomnieć. Nawet za cenę normalności i szczęścia własnych dzieci. Jest na tyle zaślepiona, na tyle zapomniała się we wspomnieniach, że z najbliższych czyni ofiary swego rozczarowania.

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO, 1966 R.
REŻYSERIA LIDIA ZAMKOW, SCENOGRAFIA ANDRZEJ MAJEWSKI
ALEKSANDRA GÓRSKA — LAURA, MACIEJ NOWAKOWSKI — TOM

Stosunek łączący Amandę z dziećmi to obraz XX-wiecznego kanibalizmu. Tradycja ta sięga najdalszych czasów. Taki typ relacji nawiązywał się nie tylko na płaszczyźnie rodzic — dziecko. Literatura światowa, w tym również amerykańska, obfituje w tego rodzaju obrazy. Za przykład mogą służyć: „Widok na las" Flannery O'Connor, „Kto się boi Wirginii Woolf?" Edwarda Albee, „Baby Doll" — film zrealizowany przez Elię Kazana wspólnie, notabene, z Tennessee Williamsem. Również „Na wschód od Edenu", powieść Johna Steinbecka, w swych początkowych partiach traktuje o niezdrowej sytuacji między ojcem a synem. Taki układ jest najbardziej typowy i chyba najtragiczniejszy. Więzy rodzinne z jednej strony (razem z obowiązkiem uległości wobec władzy rodzicielskiej), a bunt w obronie prawa do stanowienia o sobie z drugiej, to dylemat równie znany, jak trudny do rozwiązania.

Związek oparty na silnej dominacji i słabej obronie wyniszcza obie strony. Przedmiot ataku albo tkwi w nieustającym odruchu buntu a cel upatruje w wyzwoleniu, albo traci zdolność samodzielnego życia. Antagonista zaś czuje się niedoceniony i oczekuje wdzięczności. Rozczarowany jej brakiem, z ciągłą nadzieją na pomyślny wynik swych zabiegów, frustruje się i zamyka w sobie w poczuciu porażki. Rodzi się, niemożliwa do uniknięcia, wzajemna obcość. Gdy proces zachodzi za daleko o pomoc dla ofiary jest już trudno. W wypadku inicjatora takich napięć ratunek jest zupełnie niemożliwy. Dlatego postać taka jak Amanda jest zwykle statyczna i nie podlega ewolucji. Typ Laury natomiast zrobił w literaturze niesłychaną karierę. Daje bowiem szczególnie duże pole do inwencji w szukaniu dróg wyjścia z martwego punktu albo do opisu ostatecznego upadku.

Laura i Tom to ludzie-pomosty. Mają szansę przejść na drugą stronę, do codziennego życia, które wyklucza jednostki śniące zbyt uporczywie jeden i ten sam sen. Czy przejście się uda czy nie, zależy od osobistej wytrzymałości zainteresowanych. W wypadku Toma ucieczka jest możliwa, ale tylko w jednym wymiarze. Tym fizycznym, nie liczącym się w ostatecznym rachunku. Mimo pozornego wyzwolenia od codziennego ubóstwa, inkrustowanego legendą siedemnastu kawalerów, Tom nie zapomni siostry, której zabrakło siły, by przebić ścianę oddzielającą ją od normalnego świata. Kalectwo Laury nie jest bowiem dostatecznym powodem, dla którego musiała ona odsunąć się w świat szklanych zwierząt. Wada nie była tak silna, by uniemożliwić normalne życie. Bo też sam fakt ułomności nie wydaje się tu najistotniejszy. Motyw chromej kończyny jest w literaturze światowej znany i czytelny.

Upośledzenie może stać się wyróżnieniem (wystarczy wspomnieć Mojżesza), utykanie to atrybut niezwykłości, wybraństwa Bożego. Laura jest jednak osobą, której wrażliwość została źle ukierunkowana. Przetworzona w kompleks niższości i poczucie zagrożenia. Ucieczka w kraj szklanych zwierząt ma więc podwójną wymowę. W dramacie figury ze szkła symbolizują świat lepszy, gdzie jednorożec, mimo swej inności, może czuć się dobrze wśród koni. Jest to kraina, do której się ucieka i na przyjście której się czeka. A właśnie w Jimie Laura zobaczyła wysłannika tego świata. Człowieka, który może ją wprowadzić w szczęśliwy obszar. Ale Jim, jak sam mówi, nie jest ze szkła. To raczej Laura się zagubiła. Razem z matką i bratem. Oni należą już do innego świata, ale tylko Laura ma przeczucie tej inności i jej konsekwencji. U Toma działa instynkt samozachowawczy. Lecz ucieczka ze szklanej menażerii jest ułudą. Jeżeli nie opuszczą tego świata wszyscy jego obywatele, to gdziekolwiek się znajdzie, królestwo szklanych figur będzie istniało i zostanie jego ojczyzną. Czymś, co zmienia świat w rząd kruchych możliwości i łatwo tłukących się nadziei.

Ta gorzka i pesymistyczna wymowa sztuki Williamsa przywodzi na myśl dramaty Czechowa. Osnute mgiełką tęsknoty, ubrane w realistyczną formę. Nie ma jednak ów realistyczny obraz niczego wspólnego z weryzmem. Sam Williams w przedmowie do „Szklanej menażerii" odżegnuje się od fotograficznej dokładności. Jest raczej kontynuatorem O'Neilla i Thortona Wildera, którzy na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych stworzyli w Stanach Zjednoczonych specyficzny rodzaj dramatu, łączącego poetyckość z realnym rysunkiem postaci. Symbolikę na usługach codziennego dnia. Ten charakterystyczny dualizm widoczny jest nawet w didaskaliach sztuki. Opisują one obskurny dom w ubogiej dzielnicy zaopatrzony w schody przeciwpożarowe „bo wszystkie te olbrzymie budynki płoną wolnym i nieubłagalnym ogniem ludzkiej rozpaczy".

TENNESSEE WILLIAMS (1912—1983)

Omówienie biografii Tennessee'a Williamsa jest sprawą nieco kłopotliwą. Niewiele w jego życiorysie krzepiących przykładów. Jak bowiem — bez rumieńca wstydu — pisać o dramaturgu-alkoholiku i narkomanie, nękanym przez najrozmaitsze fobie? Czy uchodzi wspominać artystę zgarniającego partnerów z ulicy? Czy o tym, że będąc w Paryżu, wraz z pewnym Amerykaninem zwabili do mieszkania kilku chłopców, a sprawa znalazła finał w sądzie? Lub przypominać niewinny żart, uczyniony wraz z Trumanem Capote, polegający na zamienieniu butów pasażerom na statku, które wystawiono przed kabinami do wyczyszczenia? Czy nie należałoby zataić faktu, że z końcem lat sześćdziesiątych umieszczony został — po kolejnym ataku — w zamkniętym zakładzie? Na szczęście jest w życiorysie Williamsa coś, o czym pisać wypada: trudne dzieciństwo i trudna młodość.

Thomas Lanier Williams (Tennessee Williams) urodził się w 1912 roku w Columbus (Mississippi). Zainteresowania literackie rozbudził w nim dość wcześnie jego dziadek — duchowny, który miał duży wpływ na rozwój intelektualny wnuka. Na moralny — jak miało się okazać — żadnego. Był dzieckiem nieśmiałym, nerwowym. Zapewne potęgowała to wada wymowy (jąkał się). Nic też dziwnego, że jako chłopiec zaczął pisać wiersze. Jego sonety o wiośnie uhonorowane zostały nagrodą miejscowego koła kobiet.

Dużym wstrząsem dla młodego Williamsa była zmiana miejsca zamieszkania. Interesy ojca sprawiły, że Williamsowie przenieśli się do St. Louis. Tam właśnie przyszły autor „Szklanej menażerii" dostrzegł — jak często sam wspominał — że ludzie dzielą się na bogatych i biednych. Williamsowie należeli niestety do tych drugich. Z tego powodu młody Williams pracował, pisząc i ucząc się jednocześnie. Nauka odbywała się z przerwami powodowanymi częstym wyczerpaniem nerwowym.

Mając 27 lat ukończył studia na Uniwersytecie of Iowa, uzyskując stopień bachelor of arts (odpowiednik polskiego absolutorium). Ponieważ miał pewność, że ojciec po jego powrocie zatrudni go natychmiast w International Shoe Company, co uniemożliwi zajmowanie się literaturą, wyjechał do Nowego Orleanu. W tym samym czasie (1939 r.) Group Theatre w Nowym Yorku ogłosił konkurs na utwór dramatyczny dla autorów nie przekraczających 25 roku życia. Tennessee Williams (bo tak się już wówczas podpisywał) uznał nie bez powodu, że jest to dla niego szansa. Ale co zrobić z nadmiarem dwóch lat? Po prostu odjąć! „Retusz" wprowadził w błąd wielu poważnych biografów Williamsa i stąd rozbieżność w dacie urodzin: 1912 i 1914 — ta ostatnia głównie w polskich źródłach. On sam tłumaczył się z tego rozbrajająco. Otóż na polecenie swego ojca przez dwa lata pracował w fabryce obuwia. Owe dwa lata było zmarnowane, a więc nie ma potrzeby doliczać ich do życiorysu.

W 1940 roku w Bostonie wystawiono „Bitwę aniołów" — pierwszą pełnospektaklową sztukę. Niestety, nie miała powodzenia, co było powodem kolejnej frustracji. (Nb. po przeróbce jako „Orfeusz zstępujący do podziemi" wystawiona w Nowym Jorku w 1957 r. przyniosła Williamsowi światowy sukces!).

Przełomowym rokiem w życiu Williamsa było rok 1945. Wystawienie „Szklanej menażerii" utorowało mu drogę do sławy. Kolejny sukces światowy to „Tramwaj zwany pożądaniem" z 1947 roku — uhonorowany rok później nagrodą Pulitzera i nagrodą nowojorskiego Koła Krytyków Teatralnych. Te same wyróżnienia otrzymał w 1955 roku za dramat „Kotka na gorącym dachu". Te trzy utwory to najlepsze pozycje w dorobku dramaturgicznym pisarza. Wystawiało je wiele liczących się teatrów z głośnymi nazwiskami reżyserów i aktorów (m. in. Elia Kazan, Marlon Brando). W latach pięćdziesiątych Tennessee Williams uchodził za najwybitniejszego obok Arthura Millera (podobno istniała silna rywalizacja między nimi) reprezentanta amerykańskiego realizmu psychologicznego.

Napisał później jeszcze wiele utworów dramatycznych, ale nie zyskały one większego uznania.

W latach sześćdziesiątych pisarz poddał się leczeniu psychiatrycznemu. Nie przyniosło to większych rezultatów. Jego życie coraz częściej przeplatane było atakami choroby, alkoholizmem i egzotycznymi podróżami — m. in. do Bangkoku, gdzie miał poddać się operacji raka. Diagnoza lekarska okazała się prozaiczna: obrzęk gruczołów był wynikiem braku umiaru w znanych już upodobaniach pisarza.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych spisał swoje wspomnienia. Stały się one szokiem i sensacją dla opinii publicznej, gdyż nie starał się ukryć żadnej ze swych słabości.

Zmarł w 1983 roku. Tramwaj zwany pożądaniem dobrnął do końcowego przystanku.

(K. T.)

Z-CA DYREKTORA — **RYSZARD SKRZYPCZAK**
NACZELNY INŻYNIER — **JERZY KLIMEK**
KIEROWNIK TECHNICZNY — **JERZY ZEMLA**
BRYGADIER SCENY — **MARIAN POBOŻNIAK**
GŁÓWNY ELEKTRYK — **RYSZARD STAROBRAŃSKI**
REALIZACJA ŚWIATŁA — **ANDRZEJ NOWAK**
GŁÓWNY AKUSTYK — **ZBIGNIEW JANIK**
REALIZACJA DŹWIĘKU — **EDWARD JAKUBCZYK**

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — **ZOFIA BOROWSKA**
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — **LESZEK WYŻGA**
MALARSKIEJ — **WŁADYSŁAW MALIK**
MODELARSKIEJ — **RYSZARD HODUR**
PERUKARSKIEJ — **ANNA LIS**
STOLARSKIEJ — **BOLESŁAW ADAMSKI**
SZEWSKIEJ — **WŁADYSŁAW NOWAKOWSKI**
ŚLUSARSKIEJ — **ADAM ROJEK**
TAPICERSKIEJ — **KRZYSZTOF SOKÓŁ**
ZAOPATRZENIA — **JERZY STAROBRAŃSKI, MAREK KASPRZYK**

REDAKCJA PROGRAMU — **KRYSTYNA TEJWAN**
OPRACOWANIE GRAFICZNE — **JUSTYNA MILLER**

Przedsprzedaż biletów w kasie biletowej w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedzielę i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje DZIAŁ OBSŁUGI WIDZÓW I REKLAMY, Kraków, plac Św. Ducha 4 — tel. 22-40-22 i 22-45-75. Cena 37 zł

PZG Kraków, 637/86 — 3000 — A-18/1044