Teatr nr. 16/15-31 VIII 1966

POP - ART

SPRZED DWUDZIESTU LAT

JAN KŁOSSOWICZ

Szklana menażeria jest przede wszystkim nagromadzeniem stereotypów. Natłoczonych, jak figurki w serwantce, potocznych mitów, chwytów i obsesji literatury amerykańskiej. Najbardziej tandetny jest chyba sam tytułowy symbol — wydmuchiwane ze szkła zwierzątka seryjnej fabrycznej roboty, podniesione do rangi psychologicznej, z pozoru głębokiej, metafory. Jest tu i faulknerowska obsesja ginącego „Olle South" i ciążące nad amerykańską umysłowością przez wiele lat widmo kryzysu z lat trzydziestych. Są wreszcie, na razie w postaci utajonej, tak później dominujące w twórczości Williamsa (i nie tylko Williamsa) obsesje i kompleksy seksualne. *Szklana menażeria* stanowi jak gdyby punkt wyjściowy dla tych śmieszących już dzisiaj, szczególnie europejskiego widza, rozdętych w następnych sztukach tego autora demonów seksu. Katalog różnego rodzaju zboczeń występujących w jego dramatach, zestawiony przez jednego z jego amerykańskich apologetów, zawiera szereg pozycji: sadyzm, masochizm, gwałt, nimfomania, homoseksualizm, oziębłość, impotencja, alkoholizm, kastracja, kanibalizm, masturbacja, fetyszyzm bieliźniany, koprofagia. Francuscy krytycy z okazji europejskiej prapremiery *Kotki na gorącym blaszanym dachu* dość nielitościwie już sobie z Williamsa pokpili. I łatwo można by ich naśladować. W *Szklanej menażerii* na pozór mamy do czynienia jedynie z werystycznym ekshibicjonizmem, z wyprzedażą własnej biografii i ze staroświeckim symbolizmem przywodzącym na myśl Ibsenowską *Dziką kaczkę*. Wszystko tu właściwie denerwuje. I tani sentymentalizm trącący melodramatem, w którym charaktery, delikatne i kruche jak szklane figurki, rozbijają się w zetknięciu z twardą i brutalną rzeczywistością. I stereotypowe zmaganie się buntu i słabości, egoizmu i obowiązku w postaci młodego Toma.

Wreszcie sam chwyt konstrukcyjny sztuki, który w roku 1945 wydawał się tak nowatorski, dzisiaj irytuje swoją naiwnością. Bo przecież jest też w tej sztuce próba stworzenia jakiejś nowej formy teatralnej. Próba stworzenia dramatu epickiego. Czyniąc Toma narratorem dramatu Williams przenosi na scenę w uproszczonej formie chwyty epiki powieściowej. Teraz zabiegi tego rodzaju wydają się zupełnie niepotrzebne. Nawet słuchowiska radiowe oparte na tej metodzie uznawane są, i słusznie, za łatwiznę. Wiadomo, że epika w teatrze oznacza coś zupełnie innego, a mariaże dramatu z prozą powieściową na ogół nie wychodzą mu na dobre. Pod tym względem *Szklana menażeria* jest z pewnością zabytkiem. Świadectwem ekspansywnej niegdyś w teatrze i filmie tendencji narracyjnej w pierwszej osobie, która dawno przeżyła swój upadek. Zresztą jako przedstawiciel jeszcze jednego z możliwych tu do wyciągnięcia stałych archetypów literatury amerykańskiej — liczącego sobie już kilkadziesiąt lat zmagania z narratorem — Williams okazuje się naiwny i staroświecki. O wiele bardziej naiwny od starego Hermana Melville, który przewrotnie kazał bohaterowi-narratorowi swojego *Moby Dicka* rozpocząć opowiadanie od stwierdzenia: „Niech moje imię będzie Ismael"... U Williamsa nie ma tego dystansu do narracji, który tak potrzebny jest w epickim teatrze. Wprost przeciwnie. Jego porte-parole — Tom — jest od początku bardzo prawdziwy i traktowany bardzo serio — tak jak serio brzmią wszelkie psychologiczne ekshibicjonizmy i szarpiący za trzewia melodramatyczny sentymentalizm. A przecież Tennesse Williams jest dobrym dramaturgiem. Pisarzem, który doskonale wie jak trzeba zdobywać sobie widownię teatralną. Wie, jak napisać sztukę, dającą pole — i to jakie! — do popisu aktorom.

Kompozycja stereotypów i ogranych chwytów jest w *Menażerii* zrobiona bezbłędnie. Dialog jest prawdziwy, nawet kiedy mówi się na scenie nie bardzo prawdziwe rzeczy. Postacie nie mają w sobie nic z literackiej sztuczności, żyją swoim własnym teatralnym życiem, które w lekturze można tylko wyczuwać, a które prawdą staje się dopiero na scenie. Co więcej, *Szklana menażeria* nabiera w roku 1966 jeszcze nowego swoistego uroku scenicznego. Kiedy ogląda się ten broadwayowski szlagier z roku 1945, nie można oprzeć się wrażeniu, że widzi się przed sobą jakąś swoistą atrapę tamtego popularnego i kasowego teatru. Jak oblany z gipsu pop-artowy model lodówki albo puszki od konserw. Jak reklamę pasty do zębów powtórzoną na płótnie.

Dlatego szkoda, że Andrzej Majewski, budując dekoracje do *Menażerii*, zatrzymał się w pół drogi. Pomalował ramę prosceniową w reklamowe plakaty i napisy przekornie naśladujące autentyzm. Ale mieszkanie rodziny Wingfieldów rozpuścił w mgiełce korespondującej z sentymentalnym nastrojem williamsowskiego symbolizmu, a przestrzeń sceniczną podzielił na symultaniczne „miejsca akcji", zgodnie z epickimi ciągotami sztuki. Tu przecież aż prosiło się o zbudowanie gipsowego odlewu autentycznego werystycznego wnętrza z Broadwayu, scenicznej atrapy, o której z góry byłoby wiadome, że jest tylko złośliwym udaniem.

Coś z tego jest i w całym przedstawieniu. W reżyserii Lidii Zamkow widać cały czas tendencję do osłabienia naturalizmu i sentymentu. Ale przejawia się to poprzez podkreślanie równie niedobrego symbolizmu. Ze zbiorem szklanych figurek wystawionych na proscenium, z rozpuszczeniem całej akcji w narracyjnej mgiełce pijackich monologów Toma. I z przedziwnie mocno podkreślonym złym zakończeniem, gdzie Tom wypowiada pointę, a Laura w króciutkiej baletowej spódniczce tańczy wokół niego, jako ożywiony symbol szklanej figurynki, którą zgruchotało okrutne życie i nie mniej okrutne własne kompleksy. Kompleksy nie rozwiązane podczas niespodziewanej wizyty, jaką jej składa dziarski Jim O'Connor — obiekt jej niespełnionej młodzieńczej miłości. Jim zresztą także ma swoje kompleksy, tylko zdaje sobie z nich sprawę i wie jak powinno się je zwalczać. Słynna scena w „salonie" pomiędzy Laurą i Jimem, dobrze rozegrana przez Górską i Szybowskiego, nie ma jednak w sobie komizmu, którego upływający czas dopisał tak dużo Williamsowi. Przecież Jim jest tutaj po trosze przysłowiowym amerykańskim psychoanalitykiem. Freudowskim counselorem, do którego regularnie udają się dręczeni kompleksami mieszkańcy drapaczy chmur. Ale nawet

● Teatr im. Słowackiego w Krakowie: „Szklana menażeria" Williamsa. Maciej Nowakowski (Tom) i Zofia Jaroszewska (Amanda). Reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Andrzej Majewski

Tadeusz Szybowski (Jim) i Aleksandra Górska (Laura)

dominujący sentymentalizm, jeżeli będziemy traktowali go dalej na zasadzie pop-artowej atrapy, ma przecież dużo wdzięku.

Lidia Zamkow ocaliła jednak w tym przedstawieniu wiele z tego, co w *Szklanej menażerii* naprawdę warte przypomnienia. Nieklamaną historię o ludzkiej słabości i nieprzystosowaniu do „normalnego" życia. Rzeczywistą tragedię, tak precyzyjnie rozpiętą u Williamsa na przeciwieństwie postaw rezygnującej ze wszystkiego Laury i buntującego się Toma, a skontrastowaną z portretami psychicznymi Amandy i Jima — ludzi, którzy choć przegrywają w życiu, są jednak normalni i „przystosowani". Zresztą w kontrapunkcie psychicznych postaw i ról życiowych tej czwórki bohaterów leży największa wartość całej sztuki, gdzie każdy z aktorów ma naprawdę dużo do wygrania.

Szkoda, że Tom (Maciej Nowakowski) i Jim (Tadeusz Szybowski), choć są tu partnerami do gry, nie wychodzą mimo to poza konieczną użyteczność. Są tylko tłem dla ról kobiecych. Aleksandra Górska gra „lekką różyczkę" — Laurę nie wyciągając zbytnio kompleksu kalectwa. Próbuje też, i bardzo słusznie, pokazać głupotę Laury, niezależną od jej wdzięku i szklanej delikatności. Jej słabość, która płynie nie tylko z poczucia mniejszej wartości i przesadnej wrażliwości, ale i z ograniczenia. Tej cechy Laury nie da się zresztą zbytnio rozwinąć, bo nie pozwala na to tekst. Williams przecież od początku był i pozostał bardzo mocno rozkochany we własnej słabości i miękkiej kobiecości swojej natury. Wszelkie gwałtowności i brutalizmy późniejszych sztuk służyły tylko jej podkreśleniu. Miał on zresztą na pewno, a może i ma nadal, kompleks Edypa. Widać to po postaci Amandy, której prototypem była matka Williamsa. Amanda przytłacza inne postaci *Menażerii*, rozwala szklaną klatkę sentymentalnej mgiełki. Jest gadatliwa i nieznośna, jest głupia i chytra, śmieszna i żałosna. Ona jedna żyje naprawdę i wierzy w życie. Wierzy w słuszność własnych naiwnych intryg i w siłę wspomnień o minionej chwale. Kiedy szykując śniadanie dla Toma powtarza swoje: „Kto rano wstaje", wydaje się, że mamy do czynienia z rolą, którą znamy tak dobrze, jak rolę mamy Dulskiej. A może to tylko Zofia Jaroszewska gra tak, że chciało się dopisać Williamsowi jeszcze jeden kompleks? Jest w jej roli sporo z popisu świadomej swojego warsztatu gwiazdy i jest trochę kokieterii ulubienicy krakowskiej publiczności. Ale to bardzo piękny popis aktorstwa. Aktorstwa nie stroniącego od szerokiego gestu, przeciągniętej frazy, zwrotu wprost do publiczności, ostrej mimiki, a jednocześnie trzymanego w ryzach swoistą elegancją i umiarem „krakowskiej szkoły". U Jaroszewskiej to wszystko jest na miejscu. Wszystko świadczy o tym, że dzisiaj należy ona do tych nielicznych, którzy przechowują tradycję odrębnych stylów gry w różnych polskich teatrach. Tradycję ginącą wobec ogólnej uniformizacji coraz bardziej uprzemysłowionego rzemiosła aktorskiego. Dobrze, że Zamkow nie zlękła się tego, by Amanda stała się główną postacią sztuki. Że ponad wszystkie symbole, sentymenty i kompleksy wyrosła w tym przedstawieniu ta śmieszna i wspaniała kobieta. Mocniej tkwiąca w tradycji amerykańskiej literatury, niż wszystkie kolekcjonowane przez Williamsa obsesje i perwersje.

JAN KŁOSSOWICZ