

Kilka dni przed polską prapremierą *Tatuowanej róży* odbył się na Uniwersytecie Warszawskim odczyt amerykańskiego literaturoznawcy Larzera Ziffa profesora Uniwersytetu w Berkeley (Kalifornia) p.t. *Dramaturgia amerykańska po O'Neill'u. Oto fragment odnoszący się do autora Tatuowanej róży.*

W eseju zatytułowanym *Ponadczasowy świat* dramatu Tennessee Williams mówi: W naszym życiu-po chwilach miłości następują chwile przesytu i snu. Na zmianę szczerości przychodzi cyniczna nieufność. Prawda jest w najlepszym razie fragmentaryczna: kochamy się i zdradzamy wzajemnie nie w tym samym wprowadzie momencie, ale w dość krótkich odstępach czasu. To, że namiętność miała charakter *przejdziowy*, że zniżyła się potem do bliższego nam uczucia obojętności, nie powinno być jednak uważane za dowód jej niekonsekwencji. I to jest właśnie ta prawda, jaką pragnie nam ukazać dramat..."

Williams uważa więc, że dramaturg musi starać się zatrzymać czas w taki sposób aby na scenie – w przeciwieństwie do życia – silne, chwilowe uczucia mogły ulec przedłużeniu i zostać doprowadzone do końca bez tego osłabienia efektu jaki następuje w świecie codziennym. Kiedy w teatrze przegasają światła, widzowie przenoszą się z codziennego życia w świat poza czasem, dający im tę możliwość kontemplacji której pozbawieni są w powszednim życiu. Prawdziwe zdarzenia nie sprowadzają się tu jedynie do zwykłych incydentów. W ciemności, jaka panuje w teatrze, istnieje ona poza czasem, toteż odnosimy się do nich z respektem i uwagą, której tak często nie możemy im poświęcić obracając się w kręgu szybko następujących po sobie wydarzeń, odmierzanych wskazówkami zegara.

Tak więc, Williams w znacznie mniejszym stopniu trzyma się kanonów realizmu niż inny wybitny dramaturg współczesnego teatru amerykańskiego, Arthur Miller. Williams nie staro się bynajmniej dowieść, że to co przedstawia on na scenie odbywa się w taki sam sposób w życiu. Wskazuje on raczej na dramat grecki i uważa, iż mimo groteskowych masek, przesadnych tanecznych ruchów i epickich cech wypowiedzianych tam kwestii, sztuki te nie wydawały się nieprawdziwe greckim widzom. Widzowie ci nie uważali bynajmniej, że wydarzenia i uczucia które śledzą na scenie są nieproporcjonalne w stosunku do ich codziennych przeżyć.

A działa się tak jego zdaniem dlatego, iż wiedzieli oni o tym, że „świat sztuki dramatycznej wyzwolony jest z tego, co sprawia że ludzie wydają się mali a ich uczucia raczej nieistotne”.

Chociaż Williams nie stosuje formalnych konwencji starożytnego teatru greckiego, to jednak nieustannie przeprowadza eksperymenty, próbuje za pomocą nowoczesnych sposobów wytyczyć zakres sztuki i uwypuklić doniosłość faktów które ona przedstawia. A więc na przykład w swoich wskazówkach scenicznych stawia zawsze wymagania scenografom, żądając od nich w jednym miejscu „niezmiernie romantycznego” oświetlenia, w innym – znikającej ściany. Zwraca jak najbardziej szczególną uwagę na kolor kostiumów, wybierając barwy znacznie jaskrawsze niż te z którymi mamy do czynienia w życiu, posługuje się często muzyką lub po prostu samą perkusją. Te i podobne wskazówki sceniczne mają na celu uwypuklenie znaczenia tego, co się dzieje na scenie. Są to niewątpliwie środki sztuczne, ale sztuczne w tym sensie co konwencje teatru greckiego; celem ich jest to aby bohaterowie sztuki nie wydawali się ludźmi małego formatu, aby tym samym ich czyny wywarły niezatarte wrażenie na widzach.

Jeśli ciemność panująca w teatrze jest największym sprzymierzeńcem dramaturga dążącego do przeniesienia widzów w świat poza czasem, świat pozwalający im oddawać się kontemplacji tego wszystkiego co ukazuje on na scenie, to powrót do światła jest jego największym wrogiem. Wcześniej czy później sztuka musi się skończyć, a wtedy znów zapalą się światła. Williams uważa, że przewidując ten moment, dramaturg powinien uczynić wszystko co w jego mocy aby efekt jaki osiągnął nie uległ zniszczeniu z chwilą gdy widzowie powrócą do swego codziennego życia. „Ludzie współczują sobie i kochają się nawzajem bardziej niż zdają sobie z tego sprawę” powiada Williams. I tak jak sztuki jego mają na celu przeniesienie tego napięcia uczuć na widzów, tak samo troszczy się on o to, aby uczucia te nie wyparowały nad porcją lodów spożytą przez widza po przedstawieniu teatralnym. Dlatego też, jak przyznaje Williams, w sztukach swych wypacza on obraz w kierunku groteski aby zarysował się on tym trwalej w pamięci widza. I dlatego z upodobaniem umieszcza akcje swych dramatów w tych środowiskach amerykańskich w których trwają silniejsze tradycje i więcej jest prymitywu. Amerykańskie Południe i jego zmurzałe tradycje, tworzące ostry kontrast z realiami współczesnego życia – oto dla Williamsa takie środowisko,

w którym konflikty przebiegać będą na pewno w sposób bardziej gwałtowny niż w innych częściach Stanów Zjednoczonych. To też Williams umieszcza akcję całego szeregu swych sztuk właśnie tu, w regionie pełnym miejscowych uprzedzeń i tradycji. Czyni zaś to dlatego aby niektóre z bardziej groteskowych efektów jego dramatów stały się zarazem bardziej prawdopodobne.

W *Tatuowanej róży* Williams wybiera na miejsce akcji także Południe. Ale w tym wypadku szuka on prawdopodobieństwa nie tyle w sposobie życia całego regionu co w szczególnych zwyczajach tej grupy ludzi których przedstawia – emigrantów z Włoch, a ściślej mówiąc z Sycylii. Chociaż są to Amerykanie, to jednak przestrzegają oni obyczajów swego macierzystego kraju. Ich tradycje ludowe, przesady i aspiracje są bogatym źródłem dla dramaturga starającego się ukazać silne namiętności w całej ich wspaniałej gwałtowności. Warto tu zauważyć, że w wystawianej ostatnio w Warszawie w Teatrze Narodowym sztuce Arthura Millera, który tak bardzo różni się od Williama, rzecz dzieje się również w środowisku Amerykanów, emigrantów z Sycylii. W *Widoku z mostu* Miller chciał także wskazać na olbrzymią wagę uczuć i znalazł materiał do swego dramatu w podobnym typie ludzi jakich spotykamy w *Tatuowanej róży*. Pamiętając o tych podobieństwach, tym lepiej możemy śledzić różnice dzielące tych dwóch wybitnych dramaturgów amerykańskich. *Tatuowana róża* jest świetnym przykładem tego jak Tennessee Williams atakuje czas, czyli innymi słowy jak stara się konstruować w swej sztuce świat istniejący poza czasem. Trzeba tu zwrócić uwagę na zastosowanie tych wszystkich środków scenicznych, które mają uwydatnić temat dramatu. W sztuce tej Williams śmiało operuje symbolami: tatuowana róża, koza, czarownica itd. Jeden z tych symboli zasługuje być może na szczególną uwagę gdyż związany jest tak bardzo ściśle z teorią Williama głoszącą, że prawdziwy dramat powinien się rozgrywać poza czasem. W pierwszej scenie tej sztuki Serafina wspomina o zegarze i nazywa go głupcem. Powiada również tak: „Moim zegarem jest moje serce; a moje serce mówi kocham, kocham”. W dalszej części sztuki Serafina będzie starała się obdarować swą córkę prezentem w postaci zegarka. Zwróćmy uwagę na to jak początkowo nie może znaleźć zegarka i jak postępuje wtedy gdy stara się go wręczyć córce. Jeśli powiżemy te fakty ze sceną pierwszą, wtedy będziemy mogli należycie ocenić jeden z aspektów tego uporu jakim Williams atakuje problem czasu w świecie dramatu.

Dzisiaj, kiedy upłynęło niemal dziesięć lat od premiery *Tatuowanej róży*, Tennessee Williams jest w dalszym ciągu niezmiernie płodnym dramaturgiem. Problem przemijającego czasu pasjonuje go jako człowieka i jako dramaturga.

Przekład Wiesława Furmańczyka