

Joanna Majewska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (PL)

ORCID: 0000-0002-5571-3054

Słowiki w gorącej, blaszanej klatce

Not About Nightingales – zapomniany dramat Tennessee Williamsa

Abstract

Nightingales in a Hot Tin Cage: *Not About Nightingales*—A Forgotten Play by Tennessee Williams

This article aims to recall Tennessee Williams's early play *Not About Nightingales* (1938), which is virtually unknown in Poland. The text is discussed in the context of the writer's biography and his sensitivity to the problems of the socially excluded. The play thematizes the majority's cruel attitude towards minorities that do not fit into stereotypical frames (social or sexual). The author of the article locates the sources of *Not About Nightingales* in Williams's biography: in his growing up

in the Deep South, the most conservative region of the United States, and in his troubled relationship with his father, who regarded him as a misfit. Based on facts, the play reflects on the plight of prisoners who stand out as different, which exacerbates the violence against them. This early text helps shed a different light on Williams's work, potentially bringing it to the attention of socially engaged theater. Best known as an author of intimate psychological dramas, which have been often domesticated and appropriated by pop culture, Williams was also a writer of great social conscience, sensitive to cruelty in interpersonal relations, which manifests itself particularly against those who are different.

Keywords

Tennessee Williams, *Not About Nightingales*, American drama, the other, violence, jail, Deep South

Abstrakt

Artykuł ma na celu przypomnienie wczesnej i praktycznie nieznannej w Polsce sztuki Tennessee Williamsa *Not About Nightingales* (1938). Autorka osadza ją w kontekście biografii pisarza i jego wrażliwości na problemy społecznie wykluczonych. Tematem sztuki jest nacechowany okrucieństwem stosunek większości do mniejszości (społecznych czy też seksualnych), niemieszczących się w stereotypowych ramach. Autorka szuka źródeł *Not About Nightingales* w biografii Williamsa: w wychowaniu na „Głębokim Południu”, w najbardziej konserwatywnym regionie Stanów Zjednoczonych, oraz w trudnej relacji pisarza z ojcem, traktującym go jak odmieńca. W opartym na faktach dramacie przedmiotem refleksji jest trudna sytuacja więźniów, którzy wyróżniają się swoją odmiennością, co wzmaga stosowaną wobec nich przemoc. Młodsza sztuka Williamsa pozwala zrewidować poglądy na temat jego twórczości i zwrócić na nią uwagę teatru społecznie zaangażowanego. Williams, znany głównie jako autor kameralnych dramatów psychologicznych, często udomowionych i zawłaszczonych przez popkulturę, był także pisarzem o dużej wrażliwości społecznej, wyczulonym na okrucieństwo w kontaktach międzyludzkich, ujawniające się szczególnie w stosunku do tych, którzy są inni.

Słowa kluczowe

Tennessee Williams, *Not About Nightingales*, dramat amerykański, inny, przemoc, więzienie, Głębokie Południe

Sam przeciw światu

Tennessee Williams jest w Polsce uważany przede wszystkim za autora kamealnych dramatów psychologicznych, chętnie i często przenoszonych na duży ekran. Zazwyczaj pomija się zaangażowanie pisarza w problemy społeczne jego czasów. Tymczasem Williamsa szczególnie fascynowało okrucieństwo, którym nacechowany jest stosunek większości do mniejszości niemieszczących się w stereotypowych ramach – społecznych czy seksualnych. Obsesyjne wręcz zainteresowanie autora *Szklanej menażerii* okrucieństwem ma podłoże autobiograficzne¹. Wychowany był surowo, w poszanowaniu tradycyjnych wartości, w najbardziej konserwatywnym regionie Stanów Zjednoczonych, określanym jako *Deep South*². Gdy wyjechał po wolność i sławę na Północ, miał zapewne dotkliwą świadomość swojej inności. Nie mógł znaleźć dla siebie miejsca na zacofanym Południu, w modelu życia naznaczonym piętnem religijnego fundamentalizmu, ale – co ciekawe – odmieńcem był także na nowoczesnej Północy³.

Niniejszy artykuł ma na celu przypomnienie wczesnego i prawie nieznanego w Polsce dramatu Williamsa *Not About Nightingales* (1938), w którym ujawniają się jego osobiste fobie i fascynacje oraz poglądy społeczne. Utwór zostanie osadzony przede wszystkim w kontekście biografii pisarza i jego wrażliwości na problemy wykluczonych. Figura innego, tak ważna w twórczości Williamsa, to przedmiot rozważań w wielu nurtach współczesnej filozofii i psychologii społecznej. Niektóre z nich zostaną wykorzystane w analizie i interpretacji *Not About Nightingales*. Powracać będą spostrzeżenia Magdaleny Środy, która pisze:

Obcość to nie tylko rewers „naszości” – obcy to zagrożenie. Wykluczeni ze społeczności, dehumanizowani, odarci z praw obcy nie budzą litości, lecz strach. Mają

¹ Za Paulem De Manem można powiedzieć, że autobiografia to „nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach”, Paul De Man, „Autobiografia jako od-twarzanie”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 77, z. 2 (1986): 309. Problem autobiografizmu był omawiany w wielu tekstach, zob. np. Philippe Lejeune, „Autobiografia i historia literatury”, tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska, w: *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 57–92; Janet Verner Gunn, „Sytuacja autobiograficzna”, tłum. Jadwiga Węgorodzka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czerwińska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 145–168.

² Willard B. Gatewood, „The Arkansas Delta: The Deepest of the Deep South”, w: *The Arkansas Delta: Land of Paradox*, ed. Willard B. Gatewood and Jeannie Whayne (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993), 5. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1fffj73.6>.

³ Świadczą o tym choćby złośliwe relacje prasowe po premierze *Szklanej menażerii* na Broadwayu – John Lahr, *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh* (New York: W. W. Norton, 2015), 2.

różne twarze, najczęściej terrorysty, złodzieja, dziwaka (*queer*), spiskowca lub [...] „posłańca złych wiadomości”, czyli kogoś, kto przypomina nam o kruchości naszego stabilnego życia.⁴

Równie istotnym źródłem inspiracji będą refleksje Michela Foucaulta, ponieważ wszyscy odmieńcy ze sztuki Williama są jednocześnie więźniami. Foucault ukazuje więzienie jako „najmroczniejszy rejon aparatu sprawiedliwości” oraz

miejsce, w którym władza karania, której zabrakło odwagi, by działać z odkrytą twarzą, milczkiem organizuje pole obiektywizacji, gdzie kara będzie mogła być wystawiana na widok publiczny jako terapia.⁵

Obraz więzienia w *Not About Nightingales* dobrze wpisuje się w analizę tej instytucji dokonaną przez Foucaulta: to szczególna przestrzeń wykluczenia, klatka w klatce, nieodłączny twór nowoczesnego państwa, które dąży do narzucenia rygoru i sprawowania kontroli.

Od więziennej tragedii do dramatu

Latem 1938 roku doszło do ponurej tragedii w filadelfijskim więzieniu Holmesburg. W betonowym budynku zwanym Klondike, z dwunastoma wąskimi celami, osadzono dwudziestu pięciu zbuntowanych więźniów, uznanych za prowodyrów strajku głodowego. Zamknięto okna i kanały wentylacyjne, odcięto dopływ wody, a grzejniki parowe ustawiono na maksimum mocy. Wzrost temperatury w pomieszczeniach do niemal 60 °C doprowadził do śmierci w męczarniach czterech osadzonych⁶.

Dziesięciu z czternastu odpowiedzialnych za tragedię członków personelu (w tym dwóch z samego szczytu więziennej hierarchii) oskarżono o zabójstwo lub nieumyślne spowodowanie śmierci, ale wyroki okazały się nad wyraz

⁴ Magdalena Środa, *Obcy, inny, wykluczony* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020), 5.

⁵ Michel Foucault, *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998), 249.

⁶ Postępując się terminologią Foucaulta, należy powiedzieć, że była to kaźń, choć odbywająca się w ukryciu, a nie publicznie, jak jeszcze w połowie XVIII wieku. Począwszy od przełomu XVIII i XIX wieku, „karanie będzie [...] zmierzało ku temu, by stać się najbardziej ukrytym elementem procesu sądowego”, Foucault, *Nadzorować i karać*, 12. W amerykańskim slangu więziennym rzeczownik *Klondike* oznacza izolatkę dla więźniów poddanych dodatkowej karze za niewłaściwe zachowanie, zob. Tom Dalzell, Eric Partridge, and Terry Victor, eds., *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, vol. 2 (New York: Routledge, 2006), 1161.

łagodnie, a następnie sprawę przesłonił wybuch II wojny światowej⁷. W latach siedemdziesiątych pawilon Klondike zrównano z ziemią. Co jakiś czas, z okazji kolejnych rocznic makabrycznej zbrodni, prasa przypomina tortury, którym w Holmesburgu okrutni strażnicy, za cichym przyzwoleniem władz, poddali niepokornych więźniów⁸.

Pod koniec lat trzydziestych, krótko po tych tragicznych wydarzeniach, informacje na ich temat można było znaleźć na łamach *The New York Times*, *The Philadelphia Inquirer*, *Newsweek* czy *St. Louis Star-Times*. Na początku września 1938, zaledwie dziesięć dni po tragedii w Klondike, dwudziestosiedmioletni literat Thomas Williams przeczytał artykuł „Guard Admits Turning on Heat But Says Official Ordered It”, opublikowany w tym ostatnim czasopiśmie⁹. Dramat, który zaczął pisać pod wpływem tej lektury, nosił początkowo szekspirowski tytuł *The Rest Is Silence* i był opatrzony wymowną dedykacją: „Sztuka poświęcona jest pamięci czterech mężczyzn, którzy zmarli w amerykańskim więzieniu na skutek tortur”¹⁰. Ostateczną wersję, czyli *Not About Nightingales*, autor podpisał pseudonimem Tennessee Williams¹¹ i zadedykował słynnemu amerykańskiemu prawnikowi, Clarence’owi Darrowowi, który zmarł w marcu 1938, pięć miesięcy przed tragedią w Klondike: „Sztuka poświęcona jest pamięci Clarence’a Darrowa, Wielkiego obrońcy, dla którego umysłu granicami były tylko cztery strony nieba”¹².

Z dziennika Williamsa prowadzonego w latach 1936–1981 wynika, że praca nad *Not About Nightingales* rozpoczęła się 16 października 1938:

Piłem kawę przez niemal cały dzień, by pracować nad nową sztuką *Not About Nightingales* – więziennym melodramatem opartym na potwornym wydarzeniu w więzieniu w hrabstwie Filadelfia.¹³

7 Samantha Melamed, „81 Years Ago, 4 Inmates Were «Baked» to Death in a Philly Jail: This Summer, 1000 Are Still Locked Up without AC”, *Philadelphia Inquirer*, July 24, 2019, <https://www.inquirer.com/news/philadelphia-prisons-klondike-bake-oven-air-conditioning-allen-hornblum-20190724.html>.

8 Według Foucaulta więzienie daje „prawie całkowitą władzę nad więźniami, ma wpisane do wewnątrz mechanizmy represji i kary – to dyscyplina despotyczna”, zob. Foucault, *Nadzorować i karać*, 228.

9 Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams* (New York: Crown Publishers, 1995), 270.

10 Vanessa Redgrave, foreword to Tennessee Williams, *Not About Nightingales*, introd. Allean Hale (New York: New Directions Publishing, 1998), xi.

11 Allean Hale, „Introduction: A Call for Justice”, w: Williams, *Not About Nightingales*, xiii.

12 Williams, *Not About Nightingales*, xxvii; kolejne cytaty i odniesienia do dramatu w nawiasach w tekście głównym. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu J.M.

13 Tennessee Williams, *Notebooks*, ed. Margaret Bradham Thornton (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), 123, 125.

Tematem więziennictwa Williams interesował się jednak już wcześniej. W październiku 1937 pracował nad sztuką *Quit Eating*. Pisał o niej w jednym z listów:

W następną czwartek będę prezentował sztukę w „teatrze-laboratorium”. To udramatyzowana opowieść o strajku głodowym w więzieniu stanowym w Illinois. Strajk jest protestem przeciw nowym zasadom uzyskiwania zwolnienia warunkowego, które zredukowały liczbę takich zwolnień od ponad tysiąca trzystu w zeszłym roku do ok. dwustu czterdziestu w ciągu dziewięciu miesięcy tego roku. Piszę tę sztukę na konkurs organizowany na zajęciach z dramatopisarstwa. Co dwa tygodnie wybiera się trzy najlepsze sztuki i wystawia w ramach czegoś, co jest nazywane „living newspaper”¹⁴

W 1937 roku Williams studiował dramatopisarstwo na Uniwersytecie Iowa. Uczęszczał między innymi na zajęcia z pisania eksperymentalnych dramatów (Experimental Dramatic Production), prowadzone przez charyzmatycznego profesora Edwarda Charlesa Mabięgo. Na początku sierpnia 1938, dwa tygodnie przed tragedią w Klondike, uzyskał stopień licencjata¹⁵ i wrócił do rodzinnego domu w Saint Louis – mieście, którego nienawidził i które nazywał z przekąsem „Saint Pollution”¹⁶. W tej samej notatce, w której informował o rozpoczęciu pracy nad *Not About Nightingales*, wspominał, że męczy go bezczynność („jestem uwięziony w St. Louis i nie mam co robić”), że nie przyjęto go do Federal

¹⁴ Williams to Willard Holland, October 9, 1938, w: *The Selected Letters of Tennessee Williams*, ed. Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler, vol. 1, 1920–1945 (London: Oberon Books, 2001), 108. *Living newspaper* bywa nazywane w polskiej literaturze przedmiotu „mówioną gazetą”, Christopher Innes, „Teatr po i i i wojnie światowej”, w: *Historia teatru*, red. John Russell Brown, tłum. Hanna Baltyn-Karpińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 394, bądź (trafniej) „żywą gazetą”, zob. Kazimierz Braun, *Krótką historia teatru amerykańskiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005), 203. Pojawienie się tego gatunku w amerykańskim teatrze w 1935 roku wiąże się z ustanowieniem Federal Theatre Project: „«Żywa gazeta» była najbardziej dynamicznym, dyskutowanym, kontrowersyjnym i charakterystycznym widowiskiem FTP. Jej celem społecznym było zatrudnienie jak największej liczby pisarzy, aktorów, reżyserów, scenografów. Jej celem politycznym było włączenie teatru w nurt bieżących wydarzeń”, Braun, *Krótką historia teatru amerykańskiego*, 204. Amerykańska badaczka Lynn Mally następująco charakteryzuje spektakle reprezentujące *living newspaper*: „komentowały istotne, współczesne zdarzenia; wykorzystywały techniki filmowe, w tym pokazy slajdów, muzykę, a czasem fragmenty filmów; ukazywały akcję w sposób parateatralny i epizodyczny”, Lynn Mally, „The Americanization of the Soviet Living Newspaper”, *Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, no. 1903 (2008): 2, <https://doi.org/10.5195/cbp.2008.140>. W *Not About Nightingales*, czyli późniejszej wersji szkicu *Quit Eating*, dostrzec można pewne cechy typowe dla *living newspaper*, Hale, „Call for Justice”, xv.

¹⁵ Leverich, Tom, 250, 266–268.

¹⁶ Lahr, *Tennessee Williams*, 591.

Writers' Project¹⁷ i że odrzucił ofertę pracy w niepełnym wymiarze godzin¹⁸. Miesiąc wcześniej zanotował, że profesor Mabie nie przyznał mu stypendium, dzięki któremu mógłby kontynuować naukę na studiach magisterskich¹⁹.

Zamieszczane w dzienniku wzmianki Williamsa na temat własnej sytuacji i samopoczucia świadczą o tym, że mroczny klimat pisanej sztuki współgrał z jego emocjami. Na problemy z nerwami i sercem, kłopoty ze snem, poranną słabość czy źle oddziałującą na pisarza obecność ojca, który domyślał się homoseksualnej orientacji syna i uważał go za „beznadziejnego obiboka”²⁰, nakładał się Wielki Kryzys, wpędzający w nędzę miliony rodzin. Pod datą 26 października 1938 autor *Not About Nightingales* zanotował: „Tata zaczął narzekać, że nie mam pracy”²¹. Dla ojca był nie tylko zniewieściałym odmieniecem, który wybrał „niemęski” zawód pisarza, lecz także życiowym nieudacznikiem²².

Kiedy Williams przystępował do pisania dramatu o więźniach, był więc niewątpliwie przytłoczony atmosferą rodzinnego domu, obecnością porywczego ojca i problemami ekonomicznymi. Nie potrafił samodzielnie zarobić na utrzymanie, musiał zatem trwać w domowej klatce, z której wciąż chciał się wyrwać. Z tego względu, jak zauważa Alleean Hale, „uwięzienie i ucieczka stanęły się głównymi motywami jego wczesnych sztuk”²³. O poczuciu przymusowego unieruchomienia i zamknięcia pisarz wspominał zresztą w swoim dzienniku:

Bardzo chciałbym uciec, ale dokąd i jak? Nie mam pieniędzy. [...] Jak można dać się schwytać w taką straszną pułapkę! Ale gdzieś musi być jakieś wyjście i znajdę je.²⁴

Wyznawał przy tym, że ozdobił łazienkę zdjęciami dzikich ptaków, które kojarzyły mu się z wolnością. Chociaż nie był pewien, czy dramat jest udany²⁵, to nie porzucił pisania:

¹⁷ The Federal Writers' Project, ustanowiony w 1935 roku przez Roosevelta w ramach tzw. Nowego Ładu (*New Deal*), miał zapobiegać szerzącemu się w dobie Wielkiego Kryzysu bezrobociu w środowisku pisarzy, wydawców i badaczy. Teksty, które tworzone wówczas na zamówienie, dotyczyły przede wszystkim kultury i historii Stanów Zjednoczonych.

¹⁸ Williams, *Notebooks*, 123.

¹⁹ Williams, 123.

²⁰ Williams, 125.

²¹ Williams, 127.

²² Matka Williamsa wspominała, że jej mąż „traktował pisanie Toma jako objaw zniewieściałości i stratę czasu”. Poza tym obarczał syna winą za wyższe rachunki za prąd. Tom palił bowiem do późna światło, by pisać na maszynie – Edwina Dakin Williams and Lucy Freeman, *Remember Me to Tom* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1963), 50.

²³ Hale, „Call for Justice”, xiv.

²⁴ Williams, *Notebooks*, 127.

²⁵ „*Not About Nightingales* wydaje się dość kiepskie”, Williams, 127.

Skończyłem trzeci szkic *Not About Nightingales*. Może być bardzo dobry albo bardzo zły. Nie wiem, bo jeszcze go nie czytałem. Tylko piszę, piszę i niemal cały dzień piję kawę, a mimo to czuję się dobrze. Ale jedynie perspektywa wyjechania z Saint Louis utrzymuje mnie przy życiu. Czasem wydaje mi się, że jestem szczęśliwy, bo pałam żądzą każdego nowego dnia pracy, ale to wszystko najpewniej nerwowość i frustracja, i nic więcej.²⁶

Kilka dni później dodawał jeszcze: „Zeszłej nocy przeczytałem *Not About Nightingales*. Sztuka wydaje mi się niewiarygodnie zła i jestem z tego powodu zrozpaczony”²⁷, a w „smutny poniedziałek” (Blue Monday), 5 grudnia 1938, stwierdził: „*Not About Nightingales* zostało schowane głęboko w biurku, obok innych porzuconych tekstów”²⁸. Ostatecznie jednak kilka miesięcy później, w marcu 1939, wysłał tę i kilka innych sztuk²⁹ na konkurs organizowany przez The Group Theatre³⁰. Po latach w autobiograficznym eseju „The Past, the Present and the Perhaps” (1957) wyróżniał *Not About Nightingales* wśród swoich młodzieńczych utworów:

napisałem swoją czwartą długą sztukę, która była najlepsza ze wszystkich. Nazywała się *Not About Nightingales*. Dotyczyła więziennego życia i nigdy później nie napisałem niczego, co mogłoby się z nią równać pod względem okrucieństwa i okropności. Była bowiem oparta na wydarzeniu, do którego wówczas doszło: upieczeniu żywcem, w sensie dosłownym, grupy upartych więźniów, wysłanych dla poprawy do gorącego pomieszczenia, zwanego „Klondike”.³¹

²⁶ Williams, 128–129.

²⁷ Williams, 129.

²⁸ Williams, 129.

²⁹ Chodzi o cztery jednoaktówki – *Moony's Kid Don't Cry*, *The Dark Room*, *Hello from Bertha* i *The Long Goodbye* – opatrzone zbiorczym tytułem *American Blues* oraz o dwie sztuki pełnospektaklowe: *Spring Storm* i *Fugitive Kind*.

³⁰ Williams zdobył nagrodę w wysokości stu dolarów za trzy zapomniane dziś jednoaktówki, ale nie jest znana opinia jurorów na temat *Not About Nightingales* (Williams, *Notebooks*, 146). W liście do agentki teatralnej Audrey Wood pisarz wspominał o stypendium Fundacji Rockefellera i proponował, by do jego aplikacji dołączyć m.in. *Not About Nightingales* (Williams to Wood, July 1939, w: Devlin and Tischler, *Selected Letters*, 176). Wood dostarczyła komisji konkursowej tę sztukę, a Williams otrzymał stypendium w wysokości tysiąca dolarów, co było wtedy niebagatelną sumą (Williams, *Notebooks*, 166). *Not About Nightingales* nie zostało jednak za życia Williama wystawione ani zekranizowane.

³¹ Tennessee Williams, „The Past, the Present and the Perhaps”, w: *Where I Live: Selected Essays*, ed. Christine R. Day and Bob Wood (New York: New Directions Publishing, 1978), 84.

Okrutny talent Williama

Not About Nightingales rzeczywiście epatuje okrucieństwem w opisach tortur, którym strażnicy, za przyzwoleniem swoich przełożonych, poddają krnąbrnych skazańców. Najsurowiej karane są osoby wyróżniające się na tle anonimowej gromady więźniów – jakby ich inność wzmagala niechęć strażników. W charakterystykach tych bohaterów można dopatrzeć się śladów osobistych doświadczeń autora.

Sztukę nieprzypadkowo otwiera historia więźnia zwanego „Żeglarzem” Jackiem, który postradał zmysły po tym, jak zamknięto go w izolatce Klondike. Butch O’Fallon, późniejszy prowodyr strajku głodowego, mówi o tym wprost do strażnika: „To Klondike uczyniło go takim. Bredzi, od kiedy go tam zawlokłeś. Musiałeś tam chyba wygotować z niego mózg” (19). „Żeglarz” Jack, syn surowego pastora (pastorem był dziadek Williama), pod wieloma względami przypomina autora: jest delikatny, wrażliwy, uzdolniony literacko. Podobnie jest w przypadku głównego bohatera sztuki, starającego się o zwolnienie warunkowe Jima zwanego „Kanarkiem” (*Canary*). To jakby portret Williama próbującego wyrwać się z klatki domu. Jim wyróżnia się z grupy przede wszystkim intelektualnym wyrafinowaniem – w wolnych chwilach czyta Spenglera i redaguje więzienną gazetkę (9). W jego relacjach z naczelnikiem więzienia, któremu musi usługiwać, można dostrzec odbicie toksycznych stosunków w rodzinie pisarza, a w bliźnach po chłóście – obraz psychicznych ran zadanych mu przez ojca:

Widzisz te bliźny, Evo? [mówi sadystyczny naczelnik do swojej sekretarki – J.M.] Ma je od dziesięciu lat. Niezły to był widok. Surowe mięso. Skóra zwisła mu z pleców jak strzępy czerwonej bibuły. Ciało było jak przecier, krew tryssała jak sok z dojrzałego pomidora za każdym uderzeniem mojego bata. (63)

Kolejny szczególnie prześladowany więzień to Swift, który wyjątkowo źle znosi zamknięcie: „Hej, to wszyscy mamy tutaj siedzieć? Jezu, tu jest za mało miejsca!” (49). Nie wyobraża sobie, że mógłby odbyć tu cały swój pięcioletni wyrok:

Pięć lat? Nie zniósłbym tak długiego zamknięcia. Potrzebuję przestrzeni wokół siebie, inaczej staję się niespokojny. Dlatego właśnie nie lubiłem pracować w sieciowym sklepie. Trzymali mnie cały dzień za kasą, jakbym był do niej uwiązany. W liceum byłem biegaczem. (52)

Swift to uosobienie wolności – jak ptaki, za którymi tęsknił Williams w klatce rodzinnego domu. Jego słowa skojarzyć można ze wspomnieniami pisarza z niemal trzyletniej pracy w International Shoe Company, gdzie Williams zatrudnił się pod wpływem despotycznego ojca. Swift drażni swoją odmiennością nie tylko strażników, lecz także współwięźniów: „Skończy jak Żeglarz Jack” (53) – mówi jeden z nich. Nomadyczne pseudonimy i historie obu bohaterów podkreślają, jak trudno im znieść społeczny, a zwłaszcza więzienny rygor, który – jak pisze Foucault – wiąże się z „poddawaniem kontroli najdrobniejszych molekuł życia i ciała” i „nieustanną dyscypliną”³².

Następnego więźnia, Olliego, wyróżnia kolor skóry. To Afroamerykanin zwany przez naczelnika pogardliwie „głupim czarnuchem” (102). W epizodzie zatytułowanym *Piecko – ekspresjonistyczne interludium* Ollie prowadzi chórowi skazańców wyśpiewującemu ponure proroctwo:

Podkręćcie ogrzewanie, podkręćcie ogrzewanie, / Zrobią nam tu piekło, kiedy podkręca ogrzewanie. / Podkręćcie ogrzewanie, podkręćcie ogrzewanie, / Zrobią nam tu piekło, kiedy podkręca ogrzewanie. (73)³³

Już wcześniej zresztą Butch nazywa Klondike „małym przedsiönkiem piekła” (41). To skojarzenie sprawia, że do dramatu *Not About Nightingales* może wkroczyć sam diabeł. Jak śpiewa Ollie: „Przyszedł diabeł i dzwonkiem zadzwonił przez chwilę, / Dwudziestu pięciu ma do piekła bilet” (73).

Swift i Ollie w towarzystwie kilku innych więźniów spędzają dwa tygodnie o chlebie i wodzie w ciemnej izolatce nazywanej Dziurą (Hole). Biegaczowi Swiftemu założono dodatkowo na pięć dni kaftan bezpieczeństwa (88). Didaskalia tak opisują skazańców, gdy grupa staje po dwóch tygodniach przed naczelnikiem:

Rząd wynędzniałych, przypominających duchy figur wchodzi, powłócząc nogami, do pokoju. Mrużą oczy na widok światła, ledwo mogą ustać. Niektórzy mają pokrwawione głowy, inni koszule w strzępach, poplamione zakrzepłą krwią. (87)

³² Foucault, *Nadzorować i karać*, 136, 228.

³³ Rozbudowaną sferę foniczną tego epizodu wypełniają śpiewne inkantacje oraz rytm wystukiwany za pomocą cynowych kubków i talerzy, co zgodnie z tytułem *Piecko – ekspresjonistyczne interludium* nasuwa skojarzenia z poetyką ekspresjonistyczną. Na temat ekspresjonizmu w stylu O'Neilla w *Not About Nightingales* zob. np. Hale, „Call for Justice”, xvii; Brenda A. Murphy, „Tennessee Williams”, w: *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, ed. David Krasner (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), 176–177.

Naczelnik ordynuje jednak Swifty'emu pięć kolejnych dni w kaftanie bezpieczeństwa, a bliskiemu obłądu Olliemu nakazuje wrócić do Dziury na jeszcze jedną noc (88–89). Ollie popełnia samobójstwo, roztrzaskując głowę o ścianę (90).

Wśród więźniów odmieńcami są także Shapiro i Queen. Shapiro jest Żydem i mówi wprost o stereotypach związanych ze swym pochodzeniem: „Wywodzę się z ludu, który przywykł do cierpienia. To nic nowego. Mam we krwi cierpienie z prześladowań, nędzy, głodu i śmierci” (139). Tożsamość Żyda to bowiem z góry „tożsamość odmieńca egzystencjalnego”³⁴, a „figura Żyda jest nieodłączna od nienawiści, jaką wywołuje”³⁵. Z kolei Queen, delikatny, kobiecy, homoseksualny i niedający sobie rady w brutalnym świecie męskiego więzienia, mówi: „Chciałbym umrzeć. Kiedyś miałem ładne paznokcie, a spojrz na nie teraz. Moje zęby też były ładne. Miałem ładne włosy. Teraz, gdy patrzę na siebie, chciałbym umrzeć” (118). Queen zresztą zawsze cierpiał z powodu swojej inności: „Przez całe życie ludzie mnie prześladowają, bo jestem wytworny” (27). Poczucie odmienności narasta w więzieniu, ponieważ stworzona przez społeczeństwo struktura dyscypliny i przemocy otwiera możliwości nie tylko odosobnienia, ale i jawnego prześladowania. Jak pisze Hans Mayer, każdy więzień traci za kratami swoje człowieczeństwo, ale przestępcę, który jest pod jakimś względem inny, traktuje się jak potwora: „Homoseksualny morderca i lesbijska morderczyni są potworami *sui generis*, nieporównywalnymi z innymi złoczyńcami”³⁶.

W Holmesburgu mamy więc niemal kompletny katalog odmieńców: tych, którzy buntują się rozmaicie przeciwko ograniczającym wolność, opresyjnym normom społecznym i kulturowym („Żeglarz” Jack, Swifty); tych, którzy nie akceptują brutalności i prymitywizmu świata (wrażliwiec i intelektualista „Kanarek” Jim); tych, którzy – jeśli użyć formuł Środy – istnieją wbrew naturze (gej Queen) lub wbrew Bogu (Żyd Shapiro)³⁷. Dodajmy jeszcze Olliego, który jest podwójnie uwięziony: za kratami i w swojej skórze. Kolor skóry wywołuje zaś według badaczy jednoznaczne skojarzenia. „Przez wiele lat niewolnik i czarny były synonimami” – pisze na przykład Środa³⁸, a Domostawski dodaje: „Niewolnictwo miewa biały kolor, ale znacznie rzadziej niż czarny”³⁹.

³⁴ Hans Mayer, *Odmieńcy*, tłum. Anna Kryczyńska (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, 2005), 13.

³⁵ Środa, *Obcy, inny*, 157.

³⁶ Mayer, *Odmieńcy*, 545.

³⁷ Środa, *Obcy, inny*, 137, 157.

³⁸ Środa, 68.

³⁹ Domostawski, *Wykluczeni* (Warszawa: Wielka Litera, 2017), 114.

Można uznać, że z portretów wykluczonych wyłania się w *Not About Nightingales* wizerunek samego Williamsa – odmienca świadomego własnej inności. Bohaterowie sztuki wyrażają jego traumy i sygnalizują, dlaczego jest skazany na społeczne wykluczenie. Choć Williamsowi najbliższej do Jima, postaci, która niejako łączy w sobie trzy kluczowe z perspektywy autora elementy – uwięzienie, wrażliwość i intelekt – to rysy pisarza można odnaleźć również w innych bohaterach więziennego dramatu, zwłaszcza w Queenie, którego można uznać za wyraziciela dla wówczas jeszcze skrywanej orientacji seksualnej pisarza. Bardzo osobisty charakter ma również postać Olliego; Williams, wywodzący się z matczynika amerykańskiego rasizmu, „Głębokiego Południa”⁴⁰, był bowiem szczególnie wrażliwy na prześladowanie ludzi o innym kolorze skóry.

Po samobójczej śmierci Olliego w więzieniu wybucha strajk głodowy. Uznany za jego prowodyrą Butch O’Fallon trafia z czterema towarzyszami do Klondike. Ich kaźni w temperaturze sięgającej prawie 60° C poświęcone są początkowe epizody aktu III, podczas których „teatr niemal stale wypełnia cichy syk pary z grzejników” (137). Jako pierwszy umiera kochający biegi i marzący o wielkich przestrzeniach Swifty. Potem z braku powietrza Queen popada w obłąd, a Butch rozstrzaskuje mu głowę o podłogę. W męczarniach giną także Joe i Shapiro. Butch zostaje sam i zachłannie wdycha powietrze przez mały wywietrznik. To on, pod wpływem traumatycznych doświadczeń, zamorduje później naczelnika więzienia (158).

Williamsa wyraźnie fascynowało okrucieństwo⁴¹. W przedmowie do dramatu *Słodki ptak młodości* (1959) pisarz wspominał, że świadomie kreowany nastrój historii i przemocy widać już w jego młodzieńczych tekstach, na przykład w opowiadaniu *The Vengeance of Nitocris* (1928), którym debiutował⁴². Tam również pojawia się motyw śmierci w męczarniach w szczelnie zamkniętym pomieszczeniu. Jeszcze bliższe więziennej sztuce Williamsa jest zakończenie opowiadania, w którym autor pisze o samobójstwie mściwej Nitocris, umierającej od wielkiego żaru⁴³.

⁴⁰ Współcześnie często zwraca się uwagę, że kolebką amerykańskiego rasizmu jest właśnie południe Stanów Zjednoczonych, zob. Cynthia Tucker and Frye Gaillard, „«The Whole us Is Southern»: How Our Troubled Racial History Went National”, *Guardian*, March 11, 2022, <https://www.theguardian.com/us-news/2022/mar/11/southernization-of-america-south-racial-history>.

⁴¹ O okrucieństwie i złu w literaturze por. Georges Bataille, *Literatura a zło: Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*, tłum. Maria Wodzyńska-Walicka (Kraków: Oficyna Literacka, 1992), 31–32, 54, 62.

⁴² Tennessee Williams, foreword to „Sweet Bird of Youth”, w: *Where I Live*, 107.

⁴³ Tennessee Williams, „The Vengeance of Nitocris”, w: *Collected Stories* (New York: Ballantine Books, 1986), 12–13.

W przedmowie do *Słodkiego ptaka młodości* Williams pisał, że to właśnie z *The Vengeance of Nitocris*, utworu utrzymanego we wczesnomodernistycznej, pseudobizantyjskiej konwencji, wywodzi się wiele motywów obecnych w jego późniejszych dziełach. Zdaje sobie przy tym sprawę, że czasem przekracza granice wrażliwości widza: „Moja pierwsza profesjonalnie wyprodukowana i przeznaczona dla Broadwayu sztuka to *Battle of Angels*, która była tak okrutna, jak tylko można pokazać na scenie”⁴⁴. Wśród swoich okrutnych utworów Williams wyróżniał dramat *Nagle, zeszłego lata* (1958), zawierający między innymi motyw kanibalizmu. Tekst powstał zresztą, zapewne nieprzypadkowo, krótko po tym, jak jego autor rozpoczął terapię psychoanalityczną. Terapeuta, który znał jego utwory i dostrzegał w nich „psychiczne rany”, zadał mu wtedy pytanie: „Skąd w panu tyle nienawiści, złości i zazdrości?”⁴⁵.

Źródła fascynacji pisarza okrucieństwem należy szukać w jego biografii, a szczególnie we wspominatej już wcześniej trudnej relacji z ojcem – alkoholikiem i tyranem. Williams twierdził: „Gardziłem moim ojcem i każde okrucieństwo zawarte w moich sztukach wypływa z jego gnijącej duszy”⁴⁶. Można wręcz powiedzieć, że to właśnie ojciec zaraził go niezdrowym zainteresowaniem przemocą:

We własnym domu [...] a i wszędzie, gdzie bywał [...], zajmował się wyłącznie niszczeniem tego, co przyjemne, spokojne, co się rozwijało. Rozkwitał, wzbudząc strach i tyranizując, rozkoszował się barbarzyństwem. Wrzeszczał przy radiu, kiedy transmitowano walki bokserskie lub inne gladiatorskie atrakcje, i modlił się o krew, okaleczenia, złamane kariery. Pogruchothane członki i stracone życie.⁴⁷

W innym miejscu Williams pisał, że ojciec zawsze wchodził do domu, jakby chciał go zburzyć od środka⁴⁸.

⁴⁴ Williams, foreword to „Sweet Bird”, 108; matka pisarza wspominała, że pewien krytyk określił nawet ten dramat jako „brudny” – zob. Williams and Freeman, *Remember Me To Tom*, 122.

⁴⁵ Williams, 108.

⁴⁶ James Grissom, *Szaleństwa Boga: Tennessee Williams i kobiety z mgły*, tłum. Michał Szczubińska (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 169, podkr. oryg.

⁴⁷ Grissom, *Szaleństwa Boga*, 423.

⁴⁸ Tennessee Williams, „Preface: The Man in the Overstuffed Chair”, w: *Collected Stories*, ix. Nie dziwi zatem, że w związkach Williama często pojawiały się przemoc lub masochizm i że to właśnie on odgrywał rolę ofiary. Najbardziej znamieną pod tym względem była relacja Williama z Amadem Gonzalezem y Rodriguezem, zwanym „Pancho Rodriguez”, którego biograf pisarza nazywa „zmysłowym, skłonny do wybuchów, zazdrosnym, niepiśmiennym i prymitywnym”, Lahr, *Tennessee Williams*, 101–102. O brutalnej naturze Pancho Rodrigueza pisze też w *Memoirs Williams*, określając go jako „nietypowego Świętego” (dlatego w *Memoirs Pancho* występuje jako Santo) i zwracając uwagę na jego natóg alkoholowy, Tennessee Williams, *Memoirs* (London: Penguin Books, 2007), 106.

Pisarz miał również skomplikowany, ambiwalentny stosunek do matki, którą z jednej strony kochał, a z drugiej obwiniał o nadopiekuńczość połączoną z emocjonalnym chłodem. Uzależnienie od matki prowadziło do swego rodzaju więzienia w jej poglądach i systemie wartości⁴⁹. Destrukcyjnie działały na Williamsa wpajane mu od dziecka surowe, purytańskie zasady, a szczególnie traumatycznym przeżyciem była tragedia starszej o dwa lata siostry Rose, która od końca lat dwudziestych miała zaburzenia psychiczne⁵⁰. W 1937 roku zdiagnozowano u niej *dementia praecox*, czyli „otępienie wczesne”, jednostkę chorobową, którą określano wówczas autyzm, schizofrenię, depresję czy nawet zwykłą niedoczynność tarczycy. Nieprzystosowana kulturowo Rose nie mieściła się w tradycyjnym modelu kobiecości, lecz raczej w jego spychanym w cień rewersie, obejmującym różne niestandardowe figury kobiet: „histeryczkę, prostytutkę, ekstatyczkę, czarownicę, rewolucjonistkę i feministkę”⁵¹. Choroba siostry stanowiła niejako tło pracy Williamsa nad więziennym dramatem, dopełniając katalog odmieńców o kolejną postać funkcjonującą wbrew kulturze – kobietę⁵². Pisarz zanotował wówczas w dzienniku, że Rose stała się zupełnie apatyczna i obojętna na otoczenie⁵³. Na początku 1943 roku, gdy kolejne próby leczenia zakończyły się fiaskiem, Edwina Williams wyraziła zgodę na lobotomię, która okaleczyła i ubezwłasnowolniła jej córkę do końca życia⁵⁴.

W *Not About Nightingales* można dostrzec autobiograficzne ślady historii Rose Williams. Choroba psychiczna „Żeglarza” Jacka to właśnie *dementia praecox* (32). W dramacie jest też mowa o dziewczynie imieniem Rose, ukochanej więźnia Shapiro (140), którego nazwisko również skrywa interesujący trop. Wspólnie z Bernice Dorothy Shapiro, poznaną latem 1935 członkinią niewielkiej grupy teatralnej The Garden Players, Williams napisał swoją pierwszą wystawioną sztukę: *Cairo! Shanghai! Bombay!* (1935)⁵⁵. Aluzja do tego tytułu pojawia się w *Not About Nightingales*, gdy matka „Żeglarza” Jacka wymienia miejsca, które odwiedził jej syn (30).

Autobiograficzny kontekst ma także nazwisko Evy Crane, ukochanej „Kankara” Jima, obok niego głównej bohaterki *Not About Nightingales*. Hart Crane był

⁴⁹ W książce o markizie de Sade Klossowski pisał, że matka „uosabia uwięzienie, zduszenie (przez prawa społeczne oraz religię)”; Pierre Klossowski, *Sade mój bliźni*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 198, podkr. oryg.

⁵⁰ Leverich, *Tom*, 85–87.

⁵¹ Sroda, *Obcy, inny*, 111.

⁵² Sroda, 109.

⁵³ Williams, *Notebooks*, 129.

⁵⁴ Williams, 40.

⁵⁵ Williams, *Memoirs*, 41; por. Leverich, *Tom*, 152.

ulubionym poetą Williamsa i znacząco wpłynął na jego twórczość⁵⁶. Aluzją do biografii Crane'a jest najprawdopodobniej ostatni epizod sztuki, w którym więźniowie wyrzucają naczelnika przez okno do morza, a „Kanarek” Jim decyduje się na ucieczkę, skacząc do wody. Uwaga Ewy, że nie ma szans, by przeżył (161–162), pozwala skojarzyć ten obraz z samobójczą śmiercią Crane'a. Trzydziestodwuletni poeta, wracając z Meksyku do Nowego Jorku wiosną 1932 roku, rzucił się w morze z pokładu statku, a na jego nagrobku widnieje inskrypcja: „Harold Hart Crane 1899–1932, lost at sea”. Williams uważał, że to bardzo piękna, poetycka śmierć⁵⁷.

W przypadku twórczości autora *Not About Nightingales* perspektywa autobiograficzna jest konieczną hipotezą interpretacyjną, co znajduje potwierdzenie w jego komentarzu:

Jeśli literatura jest uczciwa, nie można oddzielić jej od człowieka, który ją stworzył. To nie tyle jego zwierciadło, ile destylat, esencja tego, co najsilniejsze i najczystsze w jego naturze, zarówno jeśli chodzi o łagodność, jak i złość, o szczęście i cierpienie, o światło i ciemność. To czyni ją głębszą i znacznie prawdziwszą niż powierzchowne podobieństwo zwierciadła.⁵⁸

Taką „esencją” Williamsa wydaje się właśnie jego młodzieńcza więzienna sztuka. Związki z biografią pisarza można znaleźć w portretach kilku bohaterów dramatu, ale za jego *porte-parole* trzeba uznać „Kanarkę” Jima, który często wygłasza podszyte głębokim pesymizmem poetyckie diagnozy rzeczywistości. Mógłby się pod nimi podpisać sam Williams, u schyłku lat trzydziestych rozczarowany światem i ludźmi: „Každy żyjący człowiek porusza się jakby w klatce. Wszędzie ją ze sobą nosi i nie wychodzi z niej aż do śmierci. A wtedy mury się rozpadają i przestaje być samotny” (37). Jim obsesyjnie myśli o życiu jako (u)więzieniu („Wszyscy mamy dokoła siebie mury, przez które nic nie widzimy. Dlatego popełniamy wobec siebie tyle błędów”,

⁵⁶ „Crane był jego [Williamsa – J.M.] prawdziwym punktem odniesienia. Tennessee wszędzie nosił ze sobą jego tomik poezji, tak jak jego dziadek nie rozstawał się z Modlitewnikiem Powszechnym” (dziadek pisarza, Walter Dakin Williams, był pastorem w kościele anglikańskim – J.M.), Leverich, *Tom*, 592. Mottem z poematu Crane'a *The Broken Tower* jest opatrzony *Tramwaj zwany pożądaniem*, zob. Tennessee Williams, „Tramwaj zwany pożądaniem”, w: „Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty, tłum. Jacek Poniedziałek (Kraków: Znak, 2012), 71; o Crane'ie wspomina Hanna Jelkes z *Nocy iguany*: „Kiedy Siqueiros, meksykański malarz, malował portret amerykańskiego poety Harta Crane'a, ten musiał zamknąć oczy, bo z otwartymi się nie dało – za dużo w nich było cierpienia”, Williams, „Noc iguany”, w: „Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty, 327; tytuł *Szklanej menażerii* (*The Glass Menagerie*, 1944) nawiązuje najpewniej do poematu Crane'a *The Wine Menagerie* (1926), por. Devlin and Tischler, *Selected Letters*, 533.

⁵⁷ W testamentie zażyczył sobie, by skremowano jego ciało, a prochy wrzucono do morza. Zgodnie z decyzją młodszego brata, Dakina, pogrzebano go jednak w znienawidzonym St. Louis. Ślady niechęci do St. Louis są zresztą także w *Not About Nightingales*: drwiny z tzw. elity towarzyskiej i należących do niej snobów, w epizodzie drugim aktu II, można uznać za aluzję do ludzi, którzy w St. Louis patrzyli z góry na niego i jego ubogą, przybyłą z prowincji rodzinę, por. Williams, *Not About Nightingales*, 105–106.

⁵⁸ Williams, „If the Writing Is Honest”, w: *Where I Live*, 100.

68), a jednocześnie twierdzi, że człowieka może wyzwolić jego myśl (38–39). Pod koniec sztuki w monologach Jima powracają słowa o zniewoleniu. Najpierw zauważa, że Butch wymyślił dla niego odpowiednie przydomko, bo „kanarki nie opuszczają nigdy swoich klatek” (125). Potem wyznaje Evie, że – kiedy wygląda przez okno biura naczelnika więzienia i widzi normalne, codzienne życie – czuje się, „jakby był zakopany pod ziemią w trumnie ze szklanym wiekiem”, przez które można obserwować świat. Ten świat jest jednak za szybą, a tymczasem on czuje, jak pełza w nim robactwo (126).

Motywy uwięzienia i klatki powracają w innych wczesnych sztukach Williama. Dramat *Stairs to the Roof* (1941), oparty na wspomnieniach z trudnego okresu pracy w International Shoe Company, opatrzony jest podtytułem: „Modlitwa za wszystkich o dzikich sercach, których zamknięto w klatkach”⁵⁹. W *Szklanej menażerii* (1944) Tom Wingfield, postać wzorowana na autorze, marzy o ucieczce z rodzinnego domu. Tak opowiada o pokazie magika Malvolio: „Ale najgenialniejsze było z trumną. Zabiliśmy trumnę z nim w środku, a on uwolnił się bez ruszenia gwoźdźca. [...] Przydałaby mi się ta sztuczka – uwolniłbym się z tej dziupli!”⁶⁰. O samotności i wewnętrznym zniewoleniu Williams pisze także w późniejszych dramatach, na przykład w *Orfeuszu schodzącym* (1957): „Nikt nigdy nie zna prawdziwie nikogo! Wszyscy jesteśmy dożywotnio skazani na samotne odosobnienie wewnątrz nas samych, jak w celach”⁶¹.

W *Not About Nightingales* Jim, *porte-parole* Williama, wypowiada słowa „nie o słowikach”, które staną się tytułem sztuki. Czytając tom wierszy, nagle wyrывa kartkę. Na pytanie Evy, co jest nie tak z tą książką, odpowiada, że *Oda do słowika* Keatsa to „dziewczyńska rzecz”⁶², coś zupełnie niezyciowego, a każdy, kto zabiera się do pisania, powinien najpierw spędzić kilka lat w „pudle” (98). Scenę tę można uznać za symboliczną: „Kanarek” czytający o radosnym śpiewie wolnego słowika. Jim, który ma literackie ambicje, uważa, że literatura nie może odwracać się od rzeczywistości, lecz powinna być bliska prawdziwego życia. Gdyby miał kiedykolwiek pisać, pisałby na pewno „nie o słowikach” (102).

Te słowa można uznać za manifest Williama, który w drugiej połowie lat trzydziestych chętnie zabierał głos na temat problemów politycznych i społecznych.

⁵⁹ Tennessee Williams, *Stairs to the Roof*, ed. Allean Hale (New York: New Directions Publishing, 2000), v.

⁶⁰ Williams, „Szklana menażeria”, 28–29. Być może nieprzypadkowo w twórczości artysty jako symbol zniewolenia powraca właśnie trumna – ojciec pisarza nazywał się *nomem omen* Cornelius Coffin Williams, syn nazywał go „człowiekiem o robiącym wrażenie nazwisku”, por. Williams, „Facts about Me”, w: *Where I Live*, 58.

⁶¹ Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, sygn. A.1152, Tennessee Williams, *Orfeusz schodzący*, tłum. Andrzej Nowicki i Krystyna Tarnowska, mps, 39.

⁶² Określenie „dziewczyńska rzecz” (*sissy stuff*) to kolejny element autobiograficzny. Kiedy Williams był mały, dzieci w Saint Louis wołały na niego *sissy*, czyli „beksa”, „maminsynek”, por. Williams, „Facts about Me”, 59.

Napisał sztukę piętnującą wojnę (*Me, Vashya*, 1937), dramat o nieludzkiej, odczłowieczającej pracy (wspomniane już *Stairs to the Roof*) oraz utwór, który w symboliczny sposób opowiada o rugowaniu ze społeczeństwa osób chorych umysłowo (*The Dark Room*, ok. 1939). Kontekst społeczny odgrywa też istotną rolę w przypadku *Szklanej menażerii*, pierwszego teatralnego sukcesu Williamsa. Opowieść o rodzinie Wingfieldów można czytać przez pryzmat Wielkiego Kryzysu, a jej najważniejsze tematy to między innymi: stereotypowe postrzeganie ról związanych z płcią (mężczyzny jako żywiciela rodziny, kobiety jako potencjalnej żony i matki) oraz społeczne nastawienie do odmieńców i osób naruszających przyjęte normy czy konwencje⁶³.

Kompleks odmienności i lęk przed opresyjnym społeczeństwem były podłożem depresji pisarza, która nasilała się wraz z odkrywaniem własnej tożsamości seksualnej. Towarzyszył temu coraz bardziej krytyczny stosunek do Stanów Zjednoczonych, kraju pozornie symbolizującego nowoczesność i postęp, a wciąż jeszcze purytańskiego i zakłamanego, czego symbolem może być słynny Kodeks Haysa⁶⁴. W *Not About Nightingales* piekielne więzienie to wytwór nowoczesnego społeczeństwa – modelowa instytucja, gdzie wszystko jest nadzorowane w sposób naukowy (4), oraz hierarchiczna struktura, służąca wykluczaniu i izolowaniu zwłaszcza tych, którzy są inni.

W okresie pracy nad tą sztuką Williams utrzymywał jeszcze stosunki heteroseksualne⁶⁵, ale coraz większa fascynacja mężczyznami uświadamiała mu, że jest skazany na wykluczenie. Pierwsza wzmianka o relacji z mężczyzną pojawia się w dzienniku pisarza dopiero w połowie czerwca 1939 roku⁶⁶. W jego zapiskach jednym ze znaczeń słowa *nightingale* jest stosunek homoseksualny⁶⁷. Na początku marca 1941 roku Williams notował, że spędził bezsenność, „nękany przez słowika”, co według amerykańskiej badaczki Margaret Bradham Thornton jest aluzją

⁶³ Później tematyka społeczna zostanie w utworach Williamsa przesunięta na drugi plan przez rosnące zainteresowanie autora dramatem psychologicznym, choć nie oznacza to, że pisarz zupełnie z niej zrezygnuje. W *Tramwaju zwanym pożądaniem* (1947) ważny jest stosunek społeczeństwa do kobiety, która sypia z wieloma partnerami, nadużywa alkoholu oraz jest niestabilna psychicznie. W *Kotce na gorącym, blaszanym dachu* (1955) istotnym tematem jest społeczny wizerunek osób homoseksualnych. W *Orfeuszu schodzącym* pojawia się problem inności (obcości) i rasizmu, podobnie jak w *Słodkim ptaku młodości* (1959). Nie są to już jednak dramaty tak zaangażowane społecznie jak *Not About Nightingales*.

⁶⁴ Spisany w latach trzydziestych XX wieku kodeks określał między innymi sposób pokazywania w filmach erotyki (np. wykluczał całkowicie relacje nieheteronormatywne) – zob. <https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>, dostęp 20 listopada 2022.

⁶⁵ Williams, *Memoirs*, 42–44.

⁶⁶ Williams, *Notebooks*, 153.

⁶⁷ W tytule *Not About Nightingales* można więc także dostrzec ambiwalentny jeszcze wówczas stosunek pisarza do własnej seksualności.

do jednego z anonimowych kochanków pisarza⁶⁸. Sugeruje to istnienie w sztuce nie tylko jawnego (postać Queena), ale i ukrytego kontekstu homoseksualnego. Rzecz dzieje się w zamkniętym, męskim, pełnym przemocy i udręku cielesnych świecie, w którym sadyzm i okrucieństwo mają podłoże wyraźnie seksualne⁶⁹. Wątek romansu „Kanarka” Jima z Evą jest zaś czysto konwencjonalny i słabo umotywowany psychologicznie.

Swoją depresję – która nakładała się na piętno seksualnego odmieńca i wrażliwca⁷⁰ – Williams nazywał *blue devils*, czyli błękitne (a raczej „smutne”) diabły. Przed rozpoczęciem pracy nad więziennym dramatem notował: „nękają mnie błękitne diabły. Całe straszne niebo zdaje się walić na moją biedną czaszkę”⁷¹. Metafora ta powraca w jednym z listów z początku lat czterdziestych: „błękitne diabły dręczą mnie nieustannie, wydarzyło się tak wiele, by zniechęcić mnie do samego siebie i mojej pracy. Czuję się czasem jak kawałek pękniętej struny”⁷². W *Not About Nightingales* pojawia się zaś w kwestii Butcha: „Widujesz je już, Kanarku? [...] Te małe błękitne diabły, one są pierwszym objawem. [...] Pełzają po kratkach, siadają na skraju twojej pryczy i robią do ciebie śmieszne miny” (35–36).

Zapomniane Słówki?

Pisarzowi nie było dane zobaczyć swojej sztuki na scenie. Allean Hale przypuszcza, że *Not About Nightingales* było zbyt odważne jak na swoje czasy⁷³. Z kolei w czasach Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) wszystkie sztuki rewolucyjne były politycznie podejrzane. Więzienny dramat Williamsa uległ więc stopniowo zapomnieniu.

Prapremiera *Not About Nightingales* miała miejsce dopiero sześćdziesiąt lat po napisaniu sztuki – 5 marca 1998, w reżyserii Trevora Nunna, ze scenografią

⁶⁸ Williams, *Notebooks*, 222–223.

⁶⁹ Według Bataille'a sadyzm to czyste zło: „W sadyzmie [...] chodzi o doznawanie rozkoszy dzięki aktowi niszczenia, przy czym najbardziej krańcową formą zniszczenia jest śmierć istoty ludzkiej. Złem jest właśnie sadyzm; [...] z prawdziwym Złem, złem czystym, mamy do czynienia tylko wtedy, gdy zabójca bardziej niż spodziewaną korzyścią rozkoszuje się zadaniem ciosem”, Bataille, *Literatura a zło*, 21. Foucault zwraca zaś uwagę na związek sadyzmu z sytuacją zamknięcia: „Nie przypadkiem [...] sadyzm, zjawisko indywidualne i noszące imię określonego człowieka, wywiódł się z internowania, nie darmo całe dzieło Sade'a przesyczone jest widokami Twierdzy, Celi, Podziemia, Klasztoru, niedostępnej Wyspy”, Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Helena Kęszycka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), 333.

⁷⁰ Depresja, czyli melancholia, od wieków była uważana za odmianę obłądki, zob. np. Foucault, „Mania i melancholia”, w: *Historia szaleństwa*, 247–260.

⁷¹ Williams, *Notebooks*, 103.

⁷² Williams to Wood, February 27, 1941, w: Devlin and Tischler, *Selected Letters*, 307.

⁷³ Hale, „Call for Justice”, xxii.

Richarda Hoovera, w Royal National Theatre w Londynie. W rolę Jima wcielił się Finbar Lynch, w rolę Evy – Sherri Parker Lee, a naczelnika więzienia – Corin Redgrave, aktor i (co znaczące) aktywista, brat Vanessa Redgrave, która zresztą odkryła sztukę Williama dla teatru⁷⁴. Wizja reżysera, wykorzystująca jednolicie szare światło, które rozpraszał momentami – jak na więziennym dziedzińcu – jasny reflektor punktowy, przywodziła na myśl czarno-biały film. Nunn zwiększył liczbę scen grupowego śpiewu. Wprowadził również sekwencje marszu więźniów w takt gwizdków strażników, by zaakcentować odczłowieczenie osadzonych i bezmyślny automatyzm tych, którzy ich pilnują⁷⁵.

Londyńską prapremierę odnotowano w kronice miesięcznika *Dialog* i jest to jedyna polska wzmianka o *Not About Nightingales*. Wyraźnie wartościujący tytuł („Więzienne starocie Tennessee Williama”) sygnalizuje nastawienie autorki noty do dramatu, a jej tekst nie jest prawdopodobnie oparty ani na lekturze sztuki, ani na samym przedstawieniu. To kompilacja recenzji z brytyjskiej prasy, uwzględniająca przede wszystkim głosy krytyczne. Niektórzy recenzenci rzeczywiście zarzucali sztuce przesadny melodramatyzm, niezamierzony komizm i anachroniczność, jednak w londyńskich gazetach nie brakowało ocen pozytywnych. Na przykład w *The Independent* można było przeczytać:

Po zapierającej dech i olśniewającej inscenizacji jasne jest, że opinia na jego [Tennessee Williama – J.M.] temat musi zostać zrewidowana. [...] Powinien być teraz zaklasyfikowany jako dramaturg społeczny.⁷⁶

Zresztą nawet mało pochlebny tekst o *Not About Nightingales* wieńczy w *Dialogu* fragment recenzji Benedicta Nightingale’a z *The Times*, w której autor skupia się na walorach przedstawienia:

Reżyser Trevor Nunn stworzył sugestywny i wyrazisty spektakl. Dzwonki brzmią jak alarm na pożar stulecia, spod drzwi ogrzewanej celi buchają wielkie kłęby pary, żelazne kraty klekoczą szaleńczo. Scenograf Richard Hoover (autor m.in. scenografii do *Twin Peaks* czy *Przed egzekucją*) zatopił scenę w szarości. Szare są kraty, ściany i ubrania. Monochromatyczny świat spektaklu to z jednej strony cele, z drugiej szare biuro nadzorca z oknem bez widoku. Ten wieczór to triumf Corina Redgrave’a.⁷⁷

⁷⁴ Redgrave, foreword, viii–ix.

⁷⁵ Allean Hale, „The Première Performance”, w: Williams, *Not About Nightingales*, xxv.

⁷⁶ Cyt. za: Hale, „Première Performance”, xxvi.

⁷⁷ kac [Katarzyna Ciężyńska], „Więzienne starocie Tennessee Williama”, *Dialog*, nr 6 (1998): 185.

Prawie rok po prapremierze, między lutym a czerwcem 1999, inscenizację z Royal National Theatre pokazano na Broadwayu, w Circle in the Square Theatre⁷⁸. Oryginalna amerykańska premiera odbyła się 4 czerwca 2017 w Raven Theatre w Chicago, a wyreżyserował ją Michael Menendian⁷⁹. Z kolei 20 października 2017 utwór zagrano w teatrze studenckim, na Wydziale Sztuk Wizualnych i Performatywnych Angelo State University w San Angelo w Teksasie⁸⁰.

Krzywdzący tekst w *Dialogu* wpłynął prawdopodobnie na to, że sztuka Williamsa nie zaistniała dotąd na polskich scenach. Być może teraz, w czasach „teatru, który się wtrąca”, komentuje i ocenia aktualne wydarzenia, warto byłoby sięgnąć po *Not About Nightingales*, by przypomnieć, że systemowe okrucieństwo i przemoc wciąż niszczą tych, którzy są inni, a czołowy amerykański dramatopisarz nie stronił od zaangażowanych społecznie tematów. Zwracano zresztą na to uwagę krótko po londyńskiej prapremierze sztuki. Na łamach *The Guardian* jeden z recenzentów podkreślał, że „Williams był zawsze pisarzem radykalnym i opowiadał się po stronie uciskanych”⁸¹.

Jak pisze Środa:

Obcy to ktoś spoza naszego toposu, spoza naszego porządku, spoza świata habitusu, języka, wartości, cywilizacji. Obcy nosi w sobie ślad radykalnej różnicy, wykluczonej przez świadomość, a jednocześnie pochodzącej z jej głębi. Dlatego budzi lęk, zgrozę, wrogość, a zarazem jakoś w nas tkwi; niepojęte jest warunkiem pojętego.⁸²

Williams świetnie rozumiał sytuację wszystkich obcych, innych i wykluczonych, niemieszczących się w ciasnych, stereotypowych ramach, ponieważ z perspektywy większości sam zawsze był odmieńcem. Choć jego twórczość udomowiono i oswojono, zamknięto w klatkach hollywoodzkich ekranizacji, to wciąż po-brzmiewa w niej szczególna wrażliwość na okrucieństwo, którego – ze względu na swoją inność – doświadczali ze strony państwa i społeczeństwa zarówno bohaterowie Williama, jak i on sam.



⁷⁸ <https://www.ibdb.com/broadway-production/not-about-nightingales-6483>, dostęp 31 maja 2022.

⁷⁹ <https://chicagocritic.com/not-about-nightingales/>, dostęp 8 czerwca 2022.

⁸⁰ <https://www.angelo.edu/live/events/43794-theatre-not-about-nightingales>, dostęp 8 czerwca 2022.

⁸¹ Cyt. za: Hale, „Première Performance”, xxvi.

⁸² Środa, *Obcy, inny*, 9.

Bibliografia

- Bataille, Georges. *Literatura a zło: Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*. Tłumaczenie Maria Wodzyńska-Walicka. Kraków: Oficyna Literacka, 1992.
- Braun, Kazimierz. *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005.
- Dalzell, Tom, Eric Partridge, and Terry Victor, eds. *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. Vol. 2. New York: Routledge, 2006.
- Day, Christine R., and Bob Woods, eds. *Where I Live: Selected Essays*. New York: New Directions Publishing, 1978.
- De Man, Paul. „Autobiografia jako od-twarzanie”. Tłumaczenie Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77, z. 2 (1986): 307–318.
- Devlin, Albert J., and Nancy M. Tischler, eds. *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vol. 1, 1920–1945. London: Oberon Books, 2001.
- Domośławski, Artur. *Wykluczeni*. Warszawa: Wielka Litera, 2017.
- Foucault, Michel. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłumaczenie Helena Kęszycka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia*. Tłumaczenie Tadeusz Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998.
- Gatewood, Willard B. „The Arkansas Delta: The Deepest of the Deep South”. W: *The Arkansas Delta: Land of Paradox*, edited by Willard B. Gatewood and Jeannie Whayne, 3–29. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ffj73.6>.
- Grissom, James. *Szaleństwa Boga: Tennessee Williams i kobiety z mgły*. Tłumaczenie Michał Szczubiałka. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Innes, Christopher. „Teatr po I i II wojnie światowej”. W: *Historia teatru*, redakcja John Russell Brown, tłumaczenie Hanna Baltyn-Karpińska, 380–444. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Klossowski, Pierre. *Sade mój bliźni*. Tłumaczenie Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Lahr, John. *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*. New York: W.W. Norton, 2015.
- Lejeune, Philippe. „Autobiografia i historia literatury”. Tłumaczenie Regina Lubas-Bartoszyńska. W: *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*, redakcja Regina Lubas-Bartoszyńska, 57–92. Kraków: Universitas, 2001.
- Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.

- Mally, Lynn. „The Americanization of the Soviet Living Newspaper”. *Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, no. 1903 (2008): 1–40. <https://doi.org/10.5195/cbp.2008.140>.
- Mayer, Hans. *Odmieńcy*. Tłumaczenie Anna Kryczyńska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, 2005.
- Murphy, Brenda A. „Tennessee Williams”. W: *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, edited by David Krasner, 175–191. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Środa, Magdalena. *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.
- Theroux, Paul. *Głębokie Południe: Cztery pory roku na głuchej prowincji*. Tłumaczenie Michał Szczubińska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- Verner Gunn, Janet. „Sytuacja autobiograficzna”. Tłumaczenie Jadwiga Węgrodzka. W: *Autobiografia*, redakcja Małgorzata Czermińska, 145–168. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Williams, Tennessee. *Not About Nightingales*. Foreword by Vanessa Redgrave. Introduction by Allean Hale. New York: New Directions Publishing, 1998.

JOANNA MAJEWSKA

doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i l'UFR d'Études slaves de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Adiunktka w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Zajmuje się literaturą europejskiego i polskiego modernizmu, polską literaturą grozy, dramatem (Pierre de Marivaux, Tennessee Williams) i teatrem (Michaił Czechow).