

JOANNA MAJEWSKA\*

## Bukiet z ciała i krwi – *Suddenly Last Summer* Tennessee Williamsa

Tennessee Williams, amerykański dramaturg, prozaik i poeta, jest znany w Polsce przede wszystkim jako autor sztuk, które święciły i święcą triumfy na scenach całego świata. To właśnie spod jego pióra wyszły tak słynne utwory, jak *Szklana menażeria*, *Tramwaj zwany pożądaniem* czy *Kotka na gorącym, blaszanym dachu*. Choć Williams jest stale obecny na polskiej scenie, to niewielu polskich badaczy zajmowało się jego twórczością. Można wręcz powiedzieć, że nasza literatura przedmiotu jest w tym zakresie więcej niż skromna. Spośród wszystkich dramatów amerykańskiego twórcy w polskich teatrach najchętniej wystawia się *Szklaną menażerię*<sup>1</sup>, sztukę, która była pierwszym scenicznym sukcesem Williamsa i pozwoliła mu zaistnieć na Broadwayu.

W przypadku tego utworu bardzo ważny jest kontekst biograficzny. Williams to autor, którego twórczości nie sposób zresztą czytać w oderwaniu od jego życia. Po raz pierwszy sygnalizuje to wyraźnie właśnie *Szklana menażeria*, opowiadająca o skomplikowanych relacjach między matką a dwojgiem dzieci: synem i córką. Syna możemy utożsamiać z samym Williamsem, ma on bowiem na imię Tom (a tak brzmiało prawdziwe imię dramaturga)<sup>2</sup>, na co dzień pracuje w hurtowni obuwia (ojciec załatwił pisarzowi posadę w International Shoe Company)<sup>3</sup>, w wolnych chwilach uprawia zaś poezję (kolega Toma, Jim, nazywa go nawet „Szekspirem”, a autor określa mianem „poety pracującego w hurtowni”)<sup>4</sup>. Pod koniec sztuki Tom porzuca rodzinę, by wyjechać w nieznaną – podobnie jak Williams, który opuścił St. Louis i zaczął studiować dramaturgię na Uniwersy-

\* Dr Joanna Majewska (joannamajewska1905@gmail.com), Akademia Teatralna w Warszawie

<sup>1</sup> Por. J. Poniedziałek, *Wyznanie tłumacza*, [w:] T. Williams, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, przeł. J. Poniedziałek, Kraków 2012, s. 5; według danych z internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, *Szklana menażeria* została wystawiona w Polsce pięćdziesiąt dwa razy (stan na czerwiec 2021) – zob. <https://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/2307/szklana-menazeria> [dostęp: 27.06.2021].

<sup>2</sup> Nazywał się naprawdę Thomas Lanier Williams; pseudonimu Tennessee użył po raz pierwszy w 1939 roku – por. T. Williams, *Memoirs*, Londyn 2007, s. 35; zob. też J. Fayard, *Tennessee Williams*, Paryż 1972, s. 15.

<sup>3</sup> Zob. E. Dakin Williams, L. Freeman, *Remember Me To Tom*, Nowy Jork 1963, s. 62.

<sup>4</sup> Por. T. Williams, *Szklana menażeria*, [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 41 i 13.

tecie Iowa. Dramatem i teatrem zainteresował się jednak już wcześniej – krótko po tym, jak w połowie lat trzydziestych przeżył załamanie nerwowe (spowodowane nieszczęśliwą miłością do przyjaciółki z sąsiedztwa, Hazel Kramer<sup>5</sup>, chorobą serca<sup>6</sup> oraz wyczerpującą pracą, która nie dawała mu żadnej satysfakcji), wyjechał do babci i dziadka do Memphis, gdzie spotkał Bernice Dorothy Shapiro, współpracującą z małą grupą teatralną the Rose Arbor Players. Wspólnie z Shapiro napisał Williams swoją pierwszą sztukę – jednoaktówkę zatytułowaną *Cairo, Shanghai, Bombay!* (1934)<sup>7</sup>. Jak wspominał w autobiograficznej książce *Memoirs*: „Latem 1934 roku zostałem dramaturgiem”<sup>8</sup>.

Tak jak Tom ze *Szklanej menażerii*, zmęczony codzienną pracą w hurtowni „Świat butów”, ucieka przed prozą życia do kina i w poezję, tak Williams już jako nastolatek szuka schronienia w pisaniu. Jak wyznawał we wstępie do książkowego wydania sztuki *Słodki ptak młodości*:

W wieku czternastu lat odkryłem, że pisanie jest ucieczką od rzeczywistego świata, w którym czułem się bardzo niekomfortowo. Pisanie natychmiast stało się dla mnie moim ustroniem, moją jaskinią, moim schronieniem. Przed czym? Przed byciem nazywanym mamisynkiem przez dzieciaki z sąsiedztwa i panną Nancy przez mojego ojca, bo wolałem czytać książki w wielkiej, klasycznej bibliotece mojego dziadka niż grać w kulki, baseball czy inne normalne dziecięce gry. Moje zachowanie było rezultatem poważnej, przebytej w dzieciństwie choroby oraz nadmiernego przywiązania do kobiet w mojej rodzinie, które przywróciły mnie do życia<sup>9</sup>.

W *Memoirs* Williams zwraca zaś uwagę na zmiany, jakich dokonała w jego wrażliwej psychice przebyta w dzieciństwie ciężka choroba:

Osiem pierwszych lat mojego dzieciństwa w Missisipi to najradośniejszej niewinny okres mojego życia dzięki dobrotliwej domowej atmosferze zapewnianej przez ukochanych dziadków Dakin, z którymi mieszkaliśmy. [...] Ten świat, ten pełen uroku czas skończył się wraz z nagłą przeprowadzką rodziny do St. Louis. W moim przypadku tę przeprowadzkę poprzedziła choroba, zdiagnozowana przez małomiasteczkowego lekarza z Missisipi jako dyfteryt z komplikacjami. Choroba trwała przez rok, była prawie śmiertelna i zmieniła zarówno moje usposobienie, jak i stan fizyczny. Zanim się zaczęła, byłem małym chłopcem o zdrowej, silnej, agresywnej, niemal łobuzerskiej naturze. Podczas choroby nauczyłem się zaś samotnych zabaw z moją wyobraźnią<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Zob. T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 38.

<sup>6</sup> Lekarz zdiagnozował u Williama nadciśnienie i wadę serca nieokreślonej natury – tamże, s. 39.

<sup>7</sup> Por. J. Fayard, dz. cyt., s. 16 i R. Boxill, *Tennessee Williams*, Londyn 1987, s. 11.

<sup>8</sup> T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 41; jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z literatury obcojęzycznej podaję we własnym przekładzie.

<sup>9</sup> Tenże, *Foreword*, [w:] tegoż, *Sweet Bird of Youth*, Nowy Jork 1962, s. IX–X.

<sup>10</sup> Tenże, *Memoirs*, dz. cyt., s. 11.

W *Szklanej menażerii* bardzo istotny jest też związek Toma z jego siostrą, wrażliwą Laurą, dla której kalectwo jest osobliwym schronieniem i formą ucieczki przed światem. W krótkiej charakterystyce postaci, która poprzedza sztukę, Williams pisze, że problemów Laury Wingfield nie sposób tłumaczyć tylko tym, że dziewczyna jest chroma – dlatego nie da się na jej ułomności zbudować całej roli: „Przebyta w dzieciństwie choroba sprawiła, że ma krótszą nogę i kuleje, musiała kiedyś nosić aparat ortopedyczny. Od tego zaczęła się jej izolacja, co doprowadziło do tego, że stała się równie krucha jak figurka z jej szklanej kolekcji, figurka, której nie można dotykać”<sup>11</sup>.

O ile Toma można uznać za *alter ego* samego Williamsa, o tyle Laura to jedno ze scenicznych wcieleń jego ukochanej siostry Rose, której cechy można rozpoznać w wielu jego bohaterkach – by wymienić choćby Blanche z *Tramwaju zwanego pożądaniem* czy Hannah z *Nocy iguany*. Kiedy w *Memoirs* Williams pisze o nieszczęśliwej, młodzieńczej miłości swojej siostry, która skończyła się „tajemniczymi problemami z żołądkiem”, zwraca uwagę na pokrewieństwo Rose z Laurą, reagującą wymiotami na stres związany z lekcjami w Szkole Biznesu: „Nie wiesz, jaka była panna Rose i nigdy się nie dowiesz, chyba że spróbujesz ją poznać przez tę sztukę, bo Laura z *Menażerii* jest jak panna Rose [...]. Możesz poznać ją jeszcze lepiej dzięki *Szklanemu portretowi dziewczyny*”<sup>12</sup>.

Rose była o dwa lata starsza od Williamsa. Z bratem łączyła ją niezwykle silna więź. Pisarz spędzał z nią wiele czasu i określał siostrę mianem „najgłębszej miłości swojego życia”<sup>13</sup>. W *Memoirs* wspomina letnie wieczory w St. Louis, kiedy podziwiali wspólnie witryny sklepów z ubraniami („Pasją Rose, podobnie jak Blanche, były ubrania”) i pili chłodne, korzenne piwo<sup>14</sup>. Już jako młoda dziewczyna Rose zaczęła przejawiać pewne nieprzystosowanie do zwykłego, codziennego życia, choć trudno było to jeszcze uznać za zwiastun postępującej choroby psychicznej. W opowiadaniu *Szklany portret dziewczyny* (1943), które stało się kanwą *Szklanej menażerii*, Tom opisuje swoją siostrę Laurę słowami, jakie Williams śmiało mógłby odnieść do Rose: „Myślę, że płatki jej umysłu po prostu stuliły się wskutek lęku, trudno więc orzec, ile zamknęły w sobie tajemnej mądrości”<sup>15</sup>.

W archiwach Tennessee Williamsa, przechowywanych w Centrum Harry’ego Ransoma w Austin, znajduje się list, który Rose napisała do swojej babki podczas pobytu w szkole z internatem w 1926 roku:

<sup>11</sup> T. Williams, *Szklana menażeria*, dz. cyt., s. 13.

<sup>12</sup> Tenże, *Memoirs*, dz. cyt., s. 125.

<sup>13</sup> Tamże, s. 120.

<sup>14</sup> Zob. tamże.

<sup>15</sup> T. Williams, *Szklany portret dziewczyny*, [w:] tegoż, *„Jednoręki” i inne opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Kraków 1984, s. 65.

Nie wiem, co się ze mną działo, oprócz tego, że byłam tak zdenerwowana, że nie mogłam utrzymać szklanki, żeby zażyć lekarstwo. Zostałam cały dzień w łóżku, wzięłam dużą dawkę kalomelu i czuję się lepiej, ale ciągle słabo. Właśnie skończyłam lekcję muzyki i panna Buttell prawie doprowadziła mnie do szaleństwa. To wszystko sprawia, że jestem nerwowa jak kot<sup>16</sup>.

Krótko potem Rose z „kilkoma tanimi sukienkami”<sup>17</sup> zostaje wysłana do swoich ciotek do Knoxville, by zadebiutować w towarzystwie. Kiedy po powrocie Tennessee zapytał, jak podobała jej się ta wizyta, dziewczyna odpowiedziała: „Ciotka Ella i ciotka Belle to urocze osoby, a ja nie jestem urocza”<sup>18</sup>. Siostra pisarza coraz częściej zachowywała się dziwnie i mówiła dziwne rzeczy. Była jakby przytłumiona i cicha, nie mogła spać, miała zwyczaj stawiania wieczorem przed drzwiami swojej sypialni dzbanka wody z lodem, nosiła wciąż na rękach małego teriera rodziny Williamsa, ściskając go kompulsywnie<sup>19</sup>. W 1934 roku, w dniu, w którym Tennessee wrócił z tygodniowego pobytu na oddziale kardiologicznym, Rose weszła do jego pokoju i powiedziała: „Umrzjmy wszyscy razem”<sup>20</sup>. Kiedy pewnego dnia wybrała się na przejażdżkę z bratem i jego kolegami, była świadkiem, jak śmieją się z jednego z przyjaciół, który udawał obłąd. Powiedziała wtedy: „Nie wolno żartować z szaleństwa. Jest gorsze niż śmierć”<sup>21</sup>. Lekarz rodzinny orzekł, że Rose może pomóc tylko małżeństwo, które spełniłoby funkcję terapeutyczną – źródła problemów dziewczyny upatrywał bowiem w nadmiernym tłumieniu seksualności, związanym z surowym, iście purytańskim wychowaniem przez matkę Edwinę<sup>22</sup>. Siostra Williamsa zaczyna trafiać na coraz dłuższe pobyty do kolejnych sanatoriów. Pod koniec lat trzydziestych państwo Williams zostają poinformowani, że ich córka cierpi na „otępienie wczesne” (*dementia praecox*). Pisarz bryluje wtedy w towarzystwie, po raz pierwszy w życiu czuje, że jest akceptowany przez rówieśników, i dlatego zaniedbuje siostrę: „Nie zauważyłem, jak nad Rose nadciąga cień”<sup>23</sup>. To właśnie w tym czasie, pod nieobecność rodziców, Tennessee organizuje przyjęcie, na którym strumieniami leje się alkohol, a jeden z gości wykonuje obsceniczne telefony do obcych ludzi. Rose donosi o wszystkim państwu Williams. Pisarz po latach wspominał, że – wściekły na siostrę –

<sup>16</sup> S. Jacob, *Blow Out Your Candles: An Elegy for Rose Williams*, „The Paris Review”, 5 grudnia 2013, tekst dostępny online: <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/05/blow-out-your-candles-an-elegy-for-rose-williams/> [dostęp: 1.06.2020].

<sup>17</sup> Zob. T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 116.

<sup>18</sup> Tamże, s. 117.

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 121.

<sup>20</sup> Tamże, s. 39.

<sup>21</sup> Tamże, s. 121.

<sup>22</sup> Zob. tamże, s. 119.

<sup>23</sup> Tamże, s. 121.

odwrócił się wtedy do niej na schodach jak dziki kot i syknął: „Nienawidzę widoku twojej brzydkiej, starej twarzy”<sup>24</sup>. Rose nic nie odpowiedziała, tylko – głęboko dotknięta – przykucnęła i zamarła bez ruchu. Wedle słów samego Williamsa: „To najokrutniejsza rzecz, jaką zrobiłem w moim życiu, i jedna z tych, których nigdy odpowiednio nie odpokutowałem”<sup>25</sup>. W 1937 roku Rose umieszczono w stanowym ośrodku w Missouri, gdzie odwiedziła ją rodzina. Williams zapamiętał odpychający, szpitalny oddział, wypełniony wąskimi, małymi łózkami i twardymi, drewnianymi ławkami. Pozostało też wspomnienie jakiejś młodej dziewczyny w stanie katatonii<sup>26</sup>.

W 1943 roku, krótko przed premierą *Szklanej menażerii* w Chicago (1944), Rose poddano czołowej lobotomii, która – jak pisze Williams – „tak tragicznie ją unieruchomiła”<sup>27</sup>. W wywiadzie-rzecz, którego matka pisarza, Edwina Williams udzieliła na początku lat sześćdziesiątych amerykańskiej dziennikarce Lucy Freeman, można przeczytać, że źródeł problemów psychicznych Rose należy szukać w przemocy, jakiej nieraz dopuszczał się wobec rodziny jej ojciec. W wyniku długotrwałego stresu Rose cierpiała na bóle żołądka, ale w szpitalu lekarze orzekli, że jej dolegliwości mają podłoże psychiczne i wysłali ją do psychiatry. Siostra Williamsa nieraz wracała z tych wizyt ze śmiechem, opowiadając, że lekarz pytał ją o sny, a jej się nic nie śni; poza tym doktor był zdania, że przemoc jest zazwyczaj związana z niższymi klasami społecznymi, na co Rose miała odpowiedzieć: „Zwykły kierowca ciężarówki jest większym dżentelmenem niż mój ojciec”. W tym czasie Rose próbowała znaleźć pracę, ale zaczęła wpadać w coraz większą apatię i depresję: „Siedziała cały dzień w domu, wpatrując się tępo w przestrzeń”<sup>28</sup>. Po dwóch pobytach w ośrodkach dla osób z zaburzeniami psychicznymi, zmęczona brutalnością ojca i jego nocnymi powrotami z pijackich eskapad, postanowiła się wyprowadzić, ale rodzina ją odnalazła i siłą umieściła w szpitalu<sup>29</sup>. Wkrótce po tym, jak Williams wyjechał z St. Louis, by podjąć studia dramaturgiczne na Uniwersytecie Iowa, jego rodzice stanęli przed poważną decyzją: stan Rose się pogarszał, nękały ją natrętne myśli – wydawało jej się, że ktoś próbuje ją otruć i zamordować; mąż Edwina, Cornelius, zdecydował się umieścić córkę w zamkniętym ośrodku, gdzie dwaj psychiatrzy zasugerowali lobotomię, nazywaną wówczas „nową metodą pomocy psychicznie chorym”<sup>30</sup>. Jak wspomina matka Williamsa:

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 122.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 125.

<sup>27</sup> Tamże, s. 126.

<sup>28</sup> Zob. E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 57–58.

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 59.

<sup>30</sup> Zob. tamże, s. 84.

To bardzo delikatna operacja mózgu, która niszczy większą część łańcucha wspomnień, co sprawia, że pacjent może żyć nienękany już fantazjami. Jednak dowiedziałam się, że powoduje też utratę tej części psychiki, która pobudza do niezależności zarówno ciała, jak i duszy<sup>31</sup>.

Według Edwiny Williams, ostatecznym argumentem, który przesądził o wyrażeniu zgody na lobotomię Rose, były słowa skierowane przez jednego z psychiatrów do obsesyjnie obawiającego się śmierci Corneliusa: „Rose jest zdolna do tego, by zejść na dół, wziąć rzeźniczy nóż i poderżnąć panu gardło”<sup>32</sup>. Rodziców przekonało również to, że ich córka miała być operowana przez słynnego chirurga, w grupie trzydziestu wybranych pacjentów, w dodatku zupełnie za darmo – podczas gdy taki zabieg w prywatnym szpitalu kosztowałby tysiące dolarów. Edwina Williams twierdziła po latach: „Próbowali mnie przekonać, że lobotomia jest dla Rose jedyną szansą, w przeciwnym razie spędzi resztę swoich dni jako bredząca maniaczka w wywatowanej celi”<sup>33</sup>. Przyznawała jednak:

Dzisiaj myślę, że lobotomia Rose była strasznym błędem. Wszyscy wtedy wierzyliśmy – opierając się na poradzie miejscowego psychiatry – że ta operacja może całkowicie wyleczyć Rose. Nie mieliśmy pojęcia o znanym dzisiaj następstwie w postaci trwałego uszkodzenia osobowości. [...] Rose była teraz dla nas wszystkich stracona na zawsze<sup>34</sup>.

Matka Williamsa dodawała również, że jej syn miał poczucie winy za to, co przydarzyło się Rose: „Myślę, że Tom czuł, iż zawiódł Rose, że gdyby był pod ręką, kiedy podejmowaliśmy tę ważną decyzję, nie dopuściłby do lobotomii”<sup>35</sup>.

Skoro modelami dla postaci Toma i Laury był sam pisarz i jego siostra, to warto chyba dopatrywać się rysów Edwiny Williams w Amandzie Wingfield, a ojca – który w sztuce pojawia się tylko na wiszącej na ścianie fotografii – zestawiać z surowym i brutalnym Corneliussem Coffinem Williamsem. Do matki autor *Szklanej menażerii* miał stosunek ambiwalentny:

Chociaż Tenn kochał swoją matkę, nieraz go zawodziła, złościła wtrącaniem się w jego sprawy i to, co nazywał ambulatoryjnym marzycielstwem, ale najbardziej bolało go, że nigdy mu nie pomogła. – Matka bardzo chciała pomagać – wspominał. – Pragnęła być pomocna. Często mówiła mi i siostrze, że zawsze możemy na nią liczyć. Chciała pomagać i kochać, ale nie umiała. Dała mi marzenia, tchnęła we mnie namiętności i dramat, nie mówiąc

---

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 85.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże, s. 85 i 88.

<sup>35</sup> Tamże, s. 86.

o zmyśle opowiadania, wycuciu postaci i szczegółu, ale nie umiała utulić czy kochać tak, żebym czuł się bezpieczny i szczęśliwy<sup>36</sup>.

To właśnie Edwina Williams uczyniła z syna pisarza, pobudzając jego wyobraźnię – kiedy jako dziecko ciężko zachorował, siadywała przy jego łóżku, „aby mu czytać, wcielając się w różne role i komentując tekst”<sup>37</sup>. To matka otaczała chorowitego syna troską i opieką, przynosiła mu piwo imbirowe, zupę oraz czasopisma; mógł z nich wycinać różne fascynujące go obrazy – „scenerie, w które pragnąłby się wtopić, do których chciał należeć”<sup>38</sup>. To Edwina Williams kupiła synowi narzędzie pracy – nieodłączny atrybut każdego pisarza: „Zaoszczędziłam dziesięć dolarów z domowych pieniędzy i w sklepie z używanym sprzętem kupiłam mu maszynę do pisania. Była wielka, nieporęczna i wydawała dźwięki jak młocarnia, ale Tom był zachwycony. Słyszałam, jak godzinami uderza w klawisze”<sup>39</sup>. Podobnie jak Amanda Wingfield, Edwina Williams żyła wspomnieniami: „Matka znalazła szczęście w swojej przeszłości [...]. – W przeszłości, której każdy mógłby jej zazdrościć, kiedy była śliczna, rozpuszczana, obiecująca”<sup>40</sup>. Emblematami tego, co minione, stały się dla matki Williamsa niezliczone serwetki, na których dawniej notowała „sentencje, wyznania, numery telefonów, wiersze”. Przechowywała też pieczołowicie zasuszone płatki róż oraz flakony perfum, które „ustawicznie czyściła, pieściła, podziwiała”<sup>41</sup> – niczym Laura ze *Szklanej menażerii* tytułową kolekcję figurek. Jednak Edwina Williams to przede wszystkim Amanda, matka Laury. Pisarz wspominał, że w grudniu 1944 roku Edwina przyjechała na premierę *Szklanej menażerii* do Chicago i po spektaklu udała się za kulisy, by wyrazić uznanie Laurette Taylor, odtwórczyni roli Amandy Wingfield. Aktorka zerknęła wtedy na odbicie Edwiny w lustrze teatralnej garderoby, porównała je z własną twarzą i zapytała: „Cóż, pani Williams, jak się pani sobie podobała?”<sup>42</sup>.

W *Szklanej menażerii* mąż Amandy i zarazem ojciec Toma i Laury jest nieobecny. Narrator, czyli sam Tom, notuje w didaskaliach otwierających sztukę: „Jest jeszcze piąta postać niewystępująca osobiście, ale wisząca na powiększonej fotografii nad kominkiem. To ojciec, który opuścił nas wiele lat temu. Pracował w komunikacji i zakochał się w międzymiastowych; porzucił pracę i w tajemniczych okolicznościach zniknął z mias-

<sup>36</sup> J. Grissom, *Szaleństwa Boga. Tennessee Williams i kobiety z mgły*, przeł. M. Szczubińska, Wołowiec 2016, s. 31.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 412.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 42.

<sup>40</sup> J. Grissom, dz. cyt., s. 170–171.

<sup>41</sup> Tamże, s. 169.

<sup>42</sup> T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 85.

ta...<sup>43</sup>. Ta piąta, nieobecna, ale ciężąca nad akcją dramatu postać przypomina Corneliusa Coffina Williamsa, pracownika International Shoe Company, wędrownego komiwojajera, skąpca<sup>44</sup> i alkoholika, który w domu bywał rzadko, ale tyranizował całą rodzinę, a zwłaszcza chorowitego, słabego syna. Williams wspomina jego „brutalny i twardy charakter”<sup>45</sup>. Edwina opisuje „gwałtowny temperament” męża; nigdy nie było wiadomo, co wyprowadzi go z równowagi, a kiedy to w końcu następowało, najpierw wpadał we wściekłość, a potem siadał na kanapie i rzucał gniewne spojrzenia – o ile akurat na niej nie leżał, skacowany i chrapiący<sup>46</sup>. Matka Williamsa dodaje, że Cornelius nie cieszył się z dzieci, uważając je za ciężar – „zupełnie, jakby wolał, żeby nigdy się nie urodziły”. Wyjątkiem był jego najmłodszy syn, Dakin, który – podobnie jak ojciec – lubił baseball; „Ponieważ Rose i Tom nie interesowali się baseballlem, byli całkowitą porażką”<sup>47</sup>. Jak pisze amerykański dziennikarz James Grissom:

Od najwcześniejszych lat, odkąd sięgał pamięcią, Tenn czuł, że ojciec uważa go za ciężar, darmozjadą, który dużo kosztuje, pozbawia go miłości żony i jest tylko utrapieniem. Później ojciec potępiał cięgoty literackie Tenna, jego „igraszki” z Rose na podwórkach, zabawę w teatr, odgrywanie sąsiadów, udawanie gwiazd filmowych. Zdjęcia, które Tenn pieczołowicie wycinał z czasopism, a potem wklejał do zeszytów lub naklejał na arkusze brystolu, regularnie znikaly wyrzucane przez wściekłego ojca, który rugał syna za dziewczynskie skłonności, marnowanie czasu i robienie bałaganu. Jeszcze zanim Tenn poszedł do szkoły podstawowej, ojciec wbijał mu w głowę, że musi się uczyć tak, żeby potem znaleźć dobrze płatną pracę w porządnej firmie, gdzie będzie miał szansę „awansować”<sup>48</sup>.

Matka Williamsa potwierdzała te słowa: „Cornelius uważał pisanie Toma za zniechęcałość i stratę czasu”<sup>49</sup>. Dodawała również, że nieszczęśliwe dzieciństwo syna („Dorastałem w psychicznym cyrku”, jak twierdzi sam pisarz<sup>50</sup>) wpłynęło na jego późniejsze literackie fascynacje: „Młode lata Toma [...] tłumaczą jego głębokie zainteresowanie i współczucie dla bohaterów schwytyanych w pułapkę jakiejś emocjonalnej tragedii – postaci takich jak Blanche w *Tramwaju* i Brick w *Kotce*”<sup>51</sup>. Edwina Williams podkreślała

<sup>43</sup> T. Williams, *Szklana menażeria*, dz. cyt., s. 16.

<sup>44</sup> Zob. E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 37.

<sup>45</sup> T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 12.

<sup>46</sup> Zob. E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 35.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> J. Grissom, dz. cyt., s. 422.

<sup>49</sup> E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 50.

<sup>50</sup> Zob. J. Grissom, dz. cyt., s. 411.

<sup>51</sup> E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 41.



jednak, że – pomimo okrutnej tematyki wielu jego utworów – jej syn był zawsze cichy i spokojny<sup>52</sup>. To właśnie Corneliusa obarczał pisarz winą za swoje fascynacje okrucieństwem i brutalnością, które prześladowały go od młodości: „Gardziłem moim ojcem i każde okrucieństwo zawarte w moich sztukach wypływa z jego gnijącej duszy”<sup>53</sup>.

To zainteresowanie okrucieństwem widać już w literackim debiucie autora *Szklanej menażerii* – w 1928 roku, kiedy Williams ma zaledwie siedemnaście lat, czasopismo „Weird Tales” publikuje jego krótkie opowiadanie zatytułowane *Zemsta Nitocris*, za które otrzymuje wynagrodzenie w wysokości trzydziestu pięciu dolarów<sup>54</sup>. Utwór, inspirowany *Dziejami* Herodota, opowiada o egipskiej królowej, która chce pomścić śmierć swojego brata i dlatego zaprasza jego morderców na wystawną ucztę do zbudowanej według jej wskazówek podziemnej komnaty nad brzegiem Nilu. W pewnym momencie Nitocris opuszcza spotkanie, każąc jednocześnie otworzyć ukryte służby. A wtedy jej zniechęceni goście toną niczym szczury<sup>55</sup>. Williams twierdził później, że to właśnie w tym tekście należy szukać klucza do większości jego utworów<sup>56</sup>. Jak przypominają jeden z amerykańskich badaczy, w *Zemście Nitocris* po raz pierwszy pojawiają się dwa motywy, występujące także w późniejszej twórczości Williamsa: silna kobieta oraz emocjonalna relacja między bratem a siostrą<sup>57</sup>.

Fascynacja okrucieństwem towarzyszy pisarzowi także w kolejnych latach – można ją dostrzec choćby we wczesnym dramacie *Battle of Angels* (1940). Sam Williams twierdził: „Moja pierwsza profesjonalnie wyprodukowana i przeznaczona dla Broadwayu sztuka to *Battle of Angels*, która była tak okrutna, jak tylko można pokazać to na scenie”<sup>58</sup>. Sztukę wystawiono w Bostonie w grudniu 1940 roku, jednak – mimo nadziei pisarza na sukces – poniosła klęskę, schodząc z afisza po zaledwie dwóch tygodniach. Jak wspominała matka Williamsa: „Większość krytyków nie zrozumiała, co Tom chciał powiedzieć. [...] pewien [krytyk – J.M.] określił ją [sztukę – J.M.] jako «brudną»”<sup>59</sup>. Edwina Williams podkreślała także z ironią, że – ze względu na okrutną tematykę – *Battle of Angels* zaistniało na scenie w bardzo odpowiednim miejscu: „To była sztuka zdecydowanie dla Bostonu, zawierała bowiem sceny uwodzenia, cudzołóstwa, nimfomanii,

<sup>52</sup> Tamże, s. 22.

<sup>53</sup> J. Grissom, dz. cyt., s. 169.

<sup>54</sup> Zob. T. Williams, *Foreword*, dz. cyt., s. X.

<sup>55</sup> Por. tamże; zob. też: E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 49.

<sup>56</sup> Zob. T. Williams, *Foreword*, dz. cyt., s. X-XI.

<sup>57</sup> Zob. A. Hale, *Early Williams: The Making of a Playwright*, [w:] *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, red. M.R. Roudané, Nowy Jork 2001, s. 13.

<sup>58</sup> T. Williams, *Foreword*, dz. cyt., s. XI.

<sup>59</sup> E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 122.

strzelaniny, linczu, powodzi i pożaru”<sup>60</sup>. Utwór został później nieco przerobiony i wrócił na scenę pod nowym tytułem: *Orfeusz schodzący* (1957). Jednak kolejna premiera znowu okazała się porażką, co bardzo przygnębiło Williamsa i kazało mu zwątpić w swój talent – tym bardziej, że ani krytykom, ani widzom nie spodobał się też jego wcześniejszy dramat, *Camino Real* (1953).

Obok problemów zawodowych, pod koniec lat pięćdziesiątych w życiu Williamsa pojawiają się także problemy osobiste: w 1955 roku umiera jego ukochany dziadek, pastor Walter Edwin Dakin – pierwowzór Nonno z *Nocy iguany* (1961); dwa lata wcześniej umiera zaś jego zniechęcony ojciec<sup>61</sup>. Choć pisarz od dawna nie utrzymywał z nim kontaktu, to jego śmierć wzbudziła w nim potrzebę refleksji nad swoim dzieciństwem i nad tym, w jaki sposób naznaczyło ono jego dorosłe życie. Dlatego pod koniec 1957 roku Williams decyduje się poddać terapii psychoanalitycznej. Na wizytę u specjalisty namawiało go zresztą wielu przyjaciół, m.in. Elia Kazan<sup>62</sup>. W styczniu 1958 roku pisarz udzielił wyczerpującego wywiadu dziennikarzowi z „New York Herald Tribune”. Powiedział wtedy: „Myślę, że jeśli psychoanaliza działa, otworzy dla mnie jakieś drzwi”<sup>63</sup>. Codziennie, przez pięć dni w tygodniu, Williams spędzał pięćdziesiąt minut na kozetce jednego z najlepszych nowojorskich lekarzy, doktora Rossa. Uprzedził, że zamierza uczestniczyć w terapii najwyżej przez rok. Jak tłumaczył, przez lata sam starał się rozwiązywać swoje problemy, a decyzja, by skorzystać z pomocy specjalisty, zapadła dopiero po klęsce *Orfeusza schodzącego*. Czuł się bardzo dotknięty tą porażką, bo zawarł w tej sztuce bardzo dużo siebie, poza tym pracował nad nią dłużej niż nad jakąkolwiek inną – ponad szesnaście lat<sup>64</sup>. Jak twierdziła matka Williamsa: „Wierzył, że [*Orfeusz schodzący* – J.M.] jest liryczny, czuły i podejmuje próbę zrozumienia ludzi – a mimo to nie spodobał się krytykom”<sup>65</sup>. Edwina Williams dodawała również, że jej syn winą za porażkę *Orfeusza schodzącego* nie obarczał ani krytyków, ani publiczności, tylko siebie:

Ponieważ pisałem go z wielką trudnością, *Orfeusz* doprowadził moje problemy do punktu krytycznego. Wiedziałem, że muszę poszukać pomocy albo sfiksuję, więc poszedłem do psychoanalityka i dałem upust wszystkim moim kłopotom. Poczulem wtedy ogromną ulgę<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> Tamże, s. 121.

<sup>61</sup> Zob. J. Fayard, dz. cyt., s. 91.

<sup>62</sup> Zob. E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 240.

<sup>63</sup> Cyt. za: tamże, s. 241.

<sup>64</sup> Por. tamże.

<sup>65</sup> Zob. tamże.

<sup>66</sup> Cyt. za: tamże.

Na pytanie doktora Rossa, czy nie obawia się, że psychoanaliza będzie miała katastrofalny wpływ na jego pracę twórczą, Williams odpowiedział:

„Nie wierzę w to. Gdybym tak sądził, nigdy nie podjąłbym leczenia. Nie narażałbym się i nie ryzykował utraty mojej zdolności do pracy. W takim przypadku wolałbym pozostać zagubiony i niespokojny. Jestem bardzo szczęśliwy, że moje pisarstwo było dla mnie zawsze odreagowaniem moich doświadczeń. W innym przypadku już dawno bym oszalał. To jedyna rzecz, która mnie ocalała<sup>67</sup>.”

Williams wspominał też, że terapeuta, który znał jego utwory i dostrzegał w nich „psychiczne rany”, zadał mu kiedyś następujące pytanie: „Dlaczego jest pan pełen nienawiści, złości i zazdrości?”<sup>68</sup>.

W czasie, kiedy pisarz uczestniczył w sesjach psychoanalitycznych, powstała jedna z jego najokrutniejszych sztuk, zatytułowana *Suddenly Last Summer* (1958)<sup>69</sup>. Williams przyznawał, że utwór ten jest szokujący, ale podkreślał też niebagatelną rolę, jaką odegrał on w jego procesie dochodzenia do siebie – osiągnięcia psychicznej równowagi: „Czuł, że w pewnym sensie było to katharsis, ostatnie okrutne szaleństwo”<sup>70</sup>. Pisarz twierdził, że dzięki *Suddenly Last Summer* odzyskał równowagę i że w przyszłości zamierza w mniejszym stopniu zajmować się nie zrównoważonymi ludźmi oraz okrutną tematyką<sup>71</sup>. W *Memoirs* dodawał też, że inscenizacja tej sztuki w styczniu 1958 roku była pierwszą produkcją, przy której pracował po podjęciu terapii psychoanalitycznej<sup>72</sup>.

Premiera w nowojorskim York Theatre<sup>73</sup> zakończyła się wielką owacją, na widowni rozlegały się okrzyki zdumienia, a prasa prześcigała się w entuzjastycznych recenzjach

<sup>67</sup> Cyt. za: E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 241.

<sup>68</sup> T. Williams, *Foreword*, dz. cyt., s. XI.

<sup>69</sup> Ze względu na to, że sztuka ta, nieopublikowana nigdy po polsku, funkcjonuje u nas pod różnymi tytułami (*Nagle, tego lata* – przekład W. Juszczyka; *Nagle, ostatniego lata...* – przekład M. Ronikiera, wykorzystany w spektaklu w reżyserii R. Szejda, Teatr „Scena, Prezentacje”, Warszawa, 2000; *Nagle, zeszłego lata*, przekład K. Knurka, wykorzystany w spektaklu w reżyserii tłumacza w Teatrze im. A. Mickiewicza, Częstochowa, 2019), zdecydowałam się posługiwać w moim artykule oryginalnym, amerykańskim tytułem.

<sup>70</sup> E. Dakin Williams, L. Freeman, dz. cyt., s. 241.

<sup>71</sup> Zob. tamże.

<sup>72</sup> Zob. T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 175.

<sup>73</sup> Spektakl, wyreżyserowany przez Herberta Machiza, pokazano po raz pierwszy 7 stycznia 1958 roku. Przedstawienie składało się z dwóch jednoaktówek – *Suddenly Last Summer* i *Something Unspoken* – i zostało wystawione pod tytułem *Garden District* (czyli nowoorleańska Dzielnica Ogrodów). W rolę Catherine Holly wcieliła się Anne Meacham, której Williams zadedykował książkowe wydanie dramatu – zob. T. Williams, *Suddenly Last Summer*, Nowy Jork 1960, s. 5 i 7.

i omówieniach<sup>74</sup>, co zaskoczyło zresztą samego autora:

Byłem w najwyższym stopniu zdumiony dobrym przyjęciem i pochwałami *Suddenly Last Summer*. Kiedy sztukę pokazano poza Broadwayem, sądziłem, że zostanie przez krytyków wysmarowany smołą i pierzem [...], bez perspektyw przyszłego schronienia, chyba że w przekładach dla scen zagranicznych, które mogą błędnie odebrać moją pracę jako surową krytykę amerykańskiej moralności, nie rozumiejąc, że piszę o okrucieństwie w amerykańskim życiu, bo nie znam tak dobrze społeczeństw w innych krajach<sup>75</sup>.

W *Memoirs* Williams podkreślał, że bardzo ceni swoją sztukę: „W *Suddenly Last Summer* znajdują się jedne z najlepszych fragmentów, jakie kiedykolwiek napisałem”<sup>76</sup>.

Utwór ten ma wyraźne inspiracje psychoanalityczne. Paradoksalnie głównym bohaterem sztuki jest nieobecny na scenie Sebastian Venable. Historia jego okrutnej śmierci wyłania się stopniowo z mroków pamięci towarzyszkii jego ostatniej podróży, a zarazem młodej pacjentki szpitala psychiatrycznego, Catherine, która widziała coś, o czym nie chce słyszeć ślepo zapatrzona w swego syna matka – Violet Venable. Na skutek przeżyć w nadmorskim, hiszpańskim miasteczku Cabeza de Lobo Catherine przeżywa załamanie nerwowe, a teraz grozi jej lobotomia, bo – jak twierdzi Violet:

Ona bredzi. Nie mogli uciszyć jej ani w Cabeza de Lobo, ani w klinice w Paryżu; bredziła, bredziła, niszcząc reputację mojego syna. Na statku, kiedy sprowadzaliśmy ją z powrotem do Stanów, uciekła z prywatnej kabiny i bredziła, bredziła. Nawet na lotnisku, kiedy przyleciała tutaj, wypaplała część swojej historii, zanim wpełnęła ją do karetki do szpitala St. Mary<sup>77</sup>.

Pod koniec sztuki, kiedy w wyniku zastrzyku i wprowadzenia w stan hipnozy („proszę się nie opierać [...] proszę się zrelaksować”<sup>78</sup>) Catherine opowiada o ostatnich chwilach Sebastiana, zza sceny słychać głos pani Venable, dzwoniącej do szpitala psychiatrycznego Lion’s View: „Wynijcie tę odrażającą historię z jej mózgu”<sup>79</sup>. Widać więc wyraźnie, że w *Suddenly Last Summer* Williams niejako „przerabia” traumę związaną z lobotomią swej siostry Rose. Jeden z bohaterów sztuki, doktor Cukrowicz, przedstawiający się jako prekursor nowatorskiej metody operowania mózgu („Moja praca jest tak nowa i radykalna, że władze stanowe odpowiedzialne za fundusze są naturalnie trochę przestraszone, i dlatego zapewniły nam jedynie skromny budżet [...]”)<sup>80</sup>, w pierwszej scenie przestrzega matką Sebastiana, jak ryzykownym zabiegiem jest lobotomia:

<sup>74</sup> Zob. T. Williams, *Memoirs*, dz. cyt., s. 175–176.

<sup>75</sup> T. Williams, *Foreword*, dz. cyt., s. XI.

<sup>76</sup> Tenże, *Memoirs*, dz. cyt., s. 176.

<sup>77</sup> Tenże, *Suddenly Last Summer*, dz. cyt., s. 27.

<sup>78</sup> Tamże, s. 67–68.

<sup>79</sup> Tamże, s. 93.

<sup>80</sup> Tamże, s. 29.

Nie chcę nastawiać Pani przeciwko mojej pracy w Lion's View, ale muszę być z Panią szczery. Z taką operacją związane jest wielkie ryzyko. Ilekroć wprowadza się do mózgu jakieś ciało obce... [...] nawet nóż cienki jak igła... [...] w rękach wykwalifikowanego chirurga... [...] taka operacja jest niezwykle ryzykowna<sup>81</sup>.

Pani Venable, która chce zmusić Cukrowicza do przeprowadzenia lobotomii u Catherine, odpowiada zdecydowanie: „Wspominał Pan, że ten zabieg ich pacyfikuje, wycisza, natychmiast uspokaja”<sup>82</sup>. Wtedy lekarz odpowiada słowami, które powinni chyba usłyszeć rodzice Williamsa, zanim zdecydowali się poddać Rose operacji:

Cóż, dopiero za jakieś dziesięć lat będziemy mogli powiedzieć, czy natychmiastowe korzyści z zabiegu będą trwałe, czy też przemijają, oraz – i właśnie ta myśl stale mnie prześladowa – czy jest jakakolwiek możliwość odtworzenia całkowicie zdrowej osoby; ale może też być tak, że pacjent po operacji będzie już zawsze ograniczony, wolny od ostrych zaburzeń, ale ograniczony [...]...<sup>83</sup>.

Dalej następuje wymiana zdań, która ujawnia prawdziwe pobudki matki Sebastiana:

Doktor: Pani Venable? Nie mogę zagwarantować, że lobotomia powstrzyma ją od bredzenia!

Pani Venable: Może powstrzyma, a może nie, ale kto jej uwierzy po operacji?<sup>84</sup>

Kwestia, czy Catherine zostanie poddana lobotomii, pozostaje w sztuce nierozstrzygnięta, ale Williams każe nam sądzić, że doktor Cukrowicz raczej nie podporządkuje się apodyktycznej Violet Venable – po wysłuchaniu historii kuzynki Sebastiana mówi bowiem: „Myślę, że powinniśmy ostatecznie wziąć pod uwagę możliwość, że opowieść dziewczyny może być prawdziwa...”<sup>85</sup>.

W tle historii Catherine pojawia się w sztuce często występujący w teatrze Williamsa wątek pieniędzy i krewnych czyhających na obfity spadek<sup>86</sup>. Doktor Cukrowicz jest szantażowany przez matkę Sebastiana: jeśli nie przeprowadzi operacji u Catherine, pani Venable nie przekaze mu środków na rozbudowę szpitala i dalsze badania oraz eksperymenty medyczne. Pani Holly i George, matka i brat Catherine, są żywo zainteresowani tym, by Violet Venable nie kwestionowała testamentu swojego syna, na mocy którego odziedziczyli jego pieniądze, a nawet ubrania:

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> Tamże, s. 30.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże, s. 93.

<sup>86</sup> Taki motyw widać np. w *Tramwaju zwanym pożądaniem* (utrata posiadłości Belle Rève), jest on jednak szczególnie wyraźny w sztuce, która poprzedza o trzy lata *Suddenly, Last Summer* – w nagrodzonej Pulitzerem *Kotce na gorącym, blaszanym dachu* (1955), gdzie głęboki, rodzinny konflikt podszyty jest rywalizacją o pieniądze zamożnego plantatora – Dużego Taty.

Catherine: Jakże elegancko wygląda George!

Pani Holly: George odziedziczył garderobę kuzyna Sebastiana, ale urzędowe zatwierdzenie testamentu jeszcze trwa! Wiedziałaś o tym? Testament nie został jeszcze uwierzytelniony i Violet może go nie uwierzytelnić tak długo, jak będzie jej się podobało!<sup>87</sup>

Wzburzony brat Catherine próbuje powstrzymać ją przed szkalowaniem pamięci kuzyna, wyjawiając przy tym swoje pobudki: „Cathie, pieniądze są zablokowane. [...] Jeśli ciocia Vi zdecyduje się zakwestionować testament Sebastiana, zostaniemy bez forsy. Czy dociera to do ciebie?”<sup>88</sup>. Później George dodaje jeszcze:

Nie dostaniemy ani jednego cholernego pensa, na Boga, nie dostaniemy. Dlatego musisz przestać opowiadać o tym, co – jak twierdzisz – przydarzyło się kuzynowi Sebastianowi w Cabeza de Lobo, nawet jeśli to miałyby być prawda! Musisz przestać, siostró, nie możesz opowiadać takiej historii cywilizowanym ludziom w cywilizowanym, nowoczesnym kraju!<sup>89</sup>

Bohaterem tej historii, której nie wypada opowiadać w cywilizowanym świecie, a zarazem – o czym była już mowa – najważniejszą postacią w *Suddenly Last Summer*, psychoanalitycznej sztuce Tennessee Williamsa, jest Sebastian Venable, choć nieobecny na scenie, to reprezentowany na niej przez dwóch innych mężczyzn. Jednym z nich jest George, ubrany w garnitur swojego zmarłego kuzyna:

Pani Venable: Widzę, że miał naturalny takt i dobry smak, by przychodzić tutaj tego popołudnia wystrojony od stóp do głów w ubrania, które należały do mojego syna!

George: Dałaś mi je, ciociu Vi.

Pani Venable: Nie sądziłam, że będziesz w nich paradował przede mną, George<sup>90</sup>.

Drugim jest zaś doktor Cukrowicz, przedstawiony w didaskaliach otwierających sztukę jako „młody blondyn, ubrany na biało, skrzący się zimnym blaskiem”<sup>91</sup>, co zdaje się bezpośrednio nawiązywać do opisu Sebastiana: „...był biały jak pogoda. Miał nieskazitelny, biały, jedwabny garnitur, biały, jedwabny krawat, biały kapelusz panama i białe buty, białe pantofle z jaszczurzej skóry!”<sup>92</sup>. Jest jeszcze jeden ważny element, który łączy Sebastiana z doktorem Cukrowiczem – wyraźnie wyczuwalne erotyczne napięcie w relacjach z panią Venable. Bohaterka *Suddenly Last Summer* jest pod dużym wra-

<sup>87</sup> Tamże, s. 43.

<sup>88</sup> Tamże, s. 46.

<sup>89</sup> Tamże, s. 47.

<sup>90</sup> Tamże, s. 51.

<sup>91</sup> Tamże, s. 9–10.

<sup>92</sup> Tamże, s. 82.

zeniem „lodowatego czaru”<sup>93</sup> młodego doktora i zdaje się rywalizować o jego względy z Catherine, podobnie jak była zazdrosna o jej kontakty z Sebastianem, a zwłaszcza o to, że ostatniego lata postanowił pojechać do Europy w towarzystwie kuzynki, a nie, jak co roku – matki. Zagraniczne wojaże matki i syna wyglądały zresztą raczej na wycieczki pary kochanków:

Byliśmy słynną parą. Ludzie nie rozmawiali o Sebastianie i jego matce albo o pani Venable i jej synu, mówili: „Sebastian i Violet, Violet i Sebastian zatrzymują się na Lido, są w Ritzu w Madrycie. Sebastian i Violet, Violet i Sebastian wynajęli na sezon dom w Biarritz”. Kiedy gdzieś się pojawialiśmy, cała uwaga była skupiona na nas!<sup>94</sup>

Nagle, zeszłego lata Sebastian zrezygnował z towarzystwa matki i zaproponował wspólną podróż Catherine, która tak mówiła o powodach tej decyzji: „[Violet] doznała w kwietniu lekkiego udaru. Pozostawił on ślady na jednej, lewej stronie twarzy, która była zniekształcona. I dlatego Sebastian nie mógł jej [tzn. matki – J.M.] użyć”<sup>95</sup>. Na pytanie doktora, co to znaczy użyć, Catherine odpowiada początkowo w zawoalowany, filozoficzny sposób („Wszyscy się wykorzystujemy, i wydaje nam się, że to jest miłość, a bycie niezdolnym do wykorzystywania to nienawiść”<sup>96</sup>), potem jednak mówi wprost: „Czy Pan nie rozumie? Stręczyłam dla niego!”<sup>97</sup>. Robiła po prostu to samo, co udająca nieświadomość jego matka:

Nie wiedziała, że stręczyła dla niego w modnych, eleganckich miejscach, dokąd zwykli chodzić przed zeszłym latem. Sebastian był nieśmiały wobec ludzi. Ani ona, ani ja nie byłyśmy. Obie robiłyśmy dla niego to samo, nawiązywałyśmy dla niego kontakty, ale ona robiła to w miłych miejscach i w przyzwoity sposób, a ja tak, jak właśnie panu powiedziałam!<sup>98</sup>

Teraz staje się jasne, dlaczego Sebastian kupił Catherine jednoczęściowy, biały kostium kąpielowy, którego nie chciała nosić, bo po zmoczeniu stawał się zupełnie przezroczysty: „Nie chciałam w nim pływać, ale chwycił moją rękę i zaciągnął mnie do wody, a kiedy wyszłam, wyglądałam, jakbym była naga”<sup>99</sup>. Innego znaczenia nabierają też wcześniejsze słowa Catherine, wyjaśniające, czym kierował się syn pani Venable przy

<sup>93</sup> Por. tamże, s. 10.

<sup>94</sup> Tamże, s. 25.

<sup>95</sup> Tamże, s. 62; „użyć” to jedno ze znaczeń łacińskiego czasownika „consumo”, co może także nawiązywać do sakralnej formuły „consumatum est”, do której nawiązuję w moich późniejszych rozważaniach.

<sup>96</sup> T. Williams, *Suddenly Last Summer*, dz. cyt., s. 63.

<sup>97</sup> Tamże, s. 81.

<sup>98</sup> Tamże.

<sup>99</sup> Tamże, s. 80.

planowaniu tras zagranicznych podróży:

Kuzyn Sebastian powiedział, że ma apetyt na blondynów, że już przejedli mu się bruneci i teraz chce spróbować blondynów. Wszystkie broszury, które wziął, zawierały reklamy północnych krajów, w których żyją blondyni. Sądę, że zarezerwował nam już podróż do Kopenhagi albo do Sztokholmu. Najedzony brunetami, głodny blondynów, tak właśnie mówił o ludziach, zupełnie, jakby byli pozycjami w menu: „Ten wygląda smakowicie, tamten jest apetyczny, ten nie jest apetyczny” – myślę, że był niemal wygłodzony w wyniku życia na pigułkach i sałatkach...<sup>100</sup>.

Co jeszcze wiemy o Sebastianie, oprócz tego, że ubierał się na biało i wykorzystywał matkę oraz kuzynkę, by zaspokoić swój nieposkromiony głód ludzi – głód, który może być rozumiany zarówno metaforycznie, jak i dosłownie, jeżeli uświadomimy sobie, że pani Venable i Catherine stręczyły po prostu Sebastianowi młodych kochanków? Violet Venable, czcząca pamięć swojego zmarłego syna, przedstawia go jako czterdziestoletniego poety, który miał zwyczaj pisania w ciągu roku jednego, jedyne wiersza – z okazji lata, kiedy podróżował z matką. Towarzystwo matki było w tym przypadku kluczowe, bo tego lata, kiedy wyjechał z Catherine, Sebastian nic już nie napisał. Można go zatem uznać za poetę bezpłodnego, również w sensie erotycznym, ze względu na homoseksualność, którą w zawoalowany sposób sugeruje także jego imię<sup>101</sup>. Poza tym Sebastiana fascynowało okrucieństwo. Jego dom w nowoorleańskiej Dzielnicy Ogrodów, utrzymany w stylu ponurego, wiktoriańskiego gotyku, okalał dziwaczny ogród, przypominający raczej tropikalną dżunglę lub prehistoryczny las paprociowy. Słychać w nim było niepokojące syczenie i ostre krzyki, „jak gdyby był zamieszkały przez zwierzęta, węże i ptaki, a wszystkie dzikiej natury”<sup>102</sup>. Te dziwne odgłosy rozbrzmiewają w trakcie całej sztuki, niejako akompaniując słowom postaci i wzmacniając ich wymowę. Jedną

<sup>100</sup> Tamże, s. 39.

<sup>101</sup> Święty Sebastian jest uznawany za ikonę środowisk homoseksualnych. W filmowej wersji sztuki w reżyserii Josepha L. Mankiewicza (1959) na ścianie pokoju syna pani Venable wisi obraz pędzla Sandro Botticellego z 1474 roku, przedstawiający męczeństwo świętego Sebastiana; warto dodać, że choć film miał doborową obsadę (Catherine Holly odtwarzała Elizabeth Taylor, Violet Venable – Katharine Hepburn, a doktora Cukrowicza Montgomery Clift), to nie przypała Williamsowi do gustu – zob. J. Grissom, dz. cyt., s. 403.

<sup>102</sup> Zob. T. Williams, *Suddenly Last Summer*, dz. cyt., s. 9; w sztuce pojawia się zresztą więcej odniesień do dzikich zwierząt, których nazwy są ukryte w toponimach (Sebastian umiera w Cabeza de Lobo, co po hiszpańsku znaczy „głowa wilka”; szpital psychiatryczny, w którym pracuje doktor Cukrowicz, nazywa się Lion's View, czyli „widok lwa”) oraz w nazwiskach – dama do towarzystwa pani Venable nosi nazwisko Foxhill, czyli „lisie wzgórze”; w tym kontekście warto zwrócić uwagę, że rodzina Catherine nazywa się Holly, czyli „święty” (choć z jednym dodatkowym „l”), nazwisko „Venable” kojarzy się zaś z angielskim rzeczownikiem „venery”, oznaczającym rozpustę lub polowanie.



z roślin z ogrodu Sebastiana jest żywiąca się owadami mucholówka. Jak mówi pani Venable: „Trzeba trzymać ją pod szkłem od wczesnej jesieni do późnej wiosny. Mój syn, Sebastian, musiał zapewnić jej muszki owocowe, sprowadzane za duże pieniądze z laboratorium na Florydzie, gdzie wykorzystuje się je w eksperymentach genetycznych”<sup>103</sup>. Pani Venable wspomina też, jak pewnego lata pojechała z synem na Wyspy Galapagos, gdzie byli świadkami ataku drapieżnych ptaków na małe żółwiątka, które dopiero co wykluły się na plaży i właśnie zdążyły ku ocalającemu morzu:

I cały piasek ożył, ożył, kiedy wyklute żółwie rzuciły się w kierunku morza, a ptaki wznosiły się i nurkowały, wznosiły się i nurkowały, i w końcu atakowały! Dopadały świeżo wyklułych żółwi, przekręcały je, by odsłonić ich delikatne części pod skorupą, rozrywały je pod spodem i jadły ich mięso...<sup>104</sup>.

Na pytanie, czy właśnie taki widok fascynował Sebastiana, jego matka odpowiada najpierw wymijająco („Powiedzmy, że fascynowały go morskie żółwie”), potem jednak przyznaje: „Mój syn szukał Boga. [...] jego wyraźnego obrazu”<sup>105</sup>. Okazuje się, że Bóg Sebastiana był okrutny i okrucieństwu patronował. Jak bowiem tłumaczy pani Venable:

Spędził cały, oślepiając gorący równikowy dzień w bocianim gnieździe szku-nera, oglądając to zjawisko na plaży, aż było zbyt ciemno, by cokolwiek zobaczyć, wtedy schodził i mówił: „Tak, teraz Go widziałem”. Chodziło mu o Boga. I przez kilka tygodni trawiła go gorączka, prześladowały go majaki<sup>106</sup>.

Warto zauważyć, że matka Sebastiana wiąże jego dziwne zachowanie z chorobą, którą przeszedł w wieku piętnastu lat („miał gorączkę reumatyczną [...], która uszkodziła zastawkę, i od tego czasu nie mógł jeździć konno ani pływać”<sup>107</sup>), co nasuwa na myśl wątle zdrowie samego Williamsa (zarówno chorobę przebytą w dzieciństwie, jak i młodzieńcze problemy z sercem). Sebastian był poetą, podobnie jak Tom ze *Szklanej menażerii* i sam Williams. Bohater *Suddenly Last Summer* i jego twórca mieli preferencje homoseksualne. Łączyły ich przy tym skomplikowane relacje z matkami oraz zredukowanie postaci ojca do figury Nieobecnego. Znaczące też, że – w rozmowie z doktorem Cukrowiczem o lobotomii – pani Venable twierdzi, że szaleńcy, którzy powinni zostać poddani temu zabiegowi, widzą nad sobą „niebo czarne od dzikich, pożerających żółwie ptaków”, jak to, które ona i jej syn widzieli na Wyspach Galapagos<sup>108</sup>. Z tych słów można się domyślać, że – według matki – Sebastian był obłąkany. Obłądu i lobotomii, tego, że podzieli los swojej siostry, obawiał się też autor *Suddenly Last Summer* – stąd

<sup>103</sup> Tamże, s. 10.

<sup>104</sup> Tamże, s. 17–18.

<sup>105</sup> Tamże, s. 17 i 19.

<sup>106</sup> Tamże, s. 19.

<sup>107</sup> Tamże, s. 13.

<sup>108</sup> Zob. tamże, s. 30.

jego problemy emocjonalne oraz długoletnie uzależnienie od leków uspokajających, narkotyków i alkoholu<sup>109</sup>.

Jeśli uznamy, że Williams utożsamiał się ze swoim bohaterem, warto przyjrzeć się, jaką zaplanował dla niego śmierć. Wydaje się bowiem, że autor nadał jej znaczenie symboliczne – uczynił z niej metaforę własnego losu.

Oto Sebastian i Catherine udają się na lunch do jednej z portowych restauracji w Cabeza de Lobo. Ich posiłek zakłóca gromada niemalże nagich, ciemnoskórych dzieci i młodych chłopców. Niepokojąco przywodzą oni na myśl mięsożerne ptaki z Wysp Galapagos: „Na plaży były nagie dzieci, gromada przerażająco chudych i ciemnoskórych, nagich dzieci, które wyglądały jak stado oskubanych ptaków. Jakby przywiane przez wiatr, gorący, biały wiatr znad morza, wspinały się na ogrodzenie z drutu kolczastego, krzycząc: «Pan, pan, pan»”<sup>110</sup>. Tej scenie towarzyszy dziwna muzyka, wygrywana na sznurach wyszczerbionych, blaszanych puszek, oraz zawodzące, rytmiczne śpiewy. Wszystkim doskwiera niehumanitarny upał, gorące promienie słońca rażą oczy i palą skórę, wprowadzając ludzi w stan otępienia i apatii; Cabeza de Lobo wygląda „jakby na niebie stanęła w płomieniach olbrzymia biała kość i płonęła tak jasno, że stała się biała, zupełnie jak niebo i wszystko pod nim!”<sup>111</sup>. Z martwością upału ostro kontrastuje aura okrucieństwa i drapieżności, którą tworzą gromada zawodzących, głodnych dzieci oraz złowrogie słońce, białe niczym „płonąca na niebie kość olbrzymiej bestii”<sup>112</sup>. Wtopiony w hiszpański upał, ubrany cały na białą Sebastian rzuca się niespodziewanie do ucieczki. Nie słucha sugestii Catherine, by udać się w dół wzgórza i złapać na nabrzeżu taksówkę, biegnie zaś w górę, pokonując kolejne odcinki „bardzo wąskiej i stromej, białej ulicy”<sup>113</sup>, a za nim – niczym stado drapieżnych, mięsożernych ptaków – frunie gromada głodnych dzieci, śpiewających i przygrywających sobie na blaszanych puszkach. Catherine wspomina, że z restauracji i okolicznych budynków wypadli wtedy kelnerzy, policjanci i przypadkowi ludzie; wszyscy pobiegli na wzgórze, ale było już za późno:

Kiedy dotarliśmy tam, gdzie kuzyn Sebastian zniknął w stadzie ogołocionych z piór, małych, czarnych wróbli, on leżał nagi (tak jak i oni byli nadzy) przy białym murze, i – nie uwierzy pan, nikt nie wierzył, nikt nie mógłby uwierzyć [...], i wcale ich za to nie winię – oni pożerali jego ciało. Odrywali jego części rękami, odcinali nożami albo może tymi wyszczerbionymi, blaszanymi puszkami, na których grali, i wpychali je w swoje gulgoczące, dzikie, małe, puste, czarne usta. Zapadła cisza, było widać tylko Sebastiana, a właściwie to, co

<sup>109</sup> Por. np. J. Grissom, dz. cyt., s. 403–404.

<sup>110</sup> Tamże, s. 84.

<sup>111</sup> Tamże, s. 89.

<sup>112</sup> Zob. tamże, s. 91.

<sup>113</sup> Zob. tamże, s. 90.

z niego zostało, a wyglądało to jak bukiet czerwonych róż, który został rozerwany, rzucony, zmiądzony – o ten oślepiająco biały mur...<sup>114</sup>.

Krwawą śmierć Sebastiana Venable można odczytać na wiele sposobów. Po pierwsze, można uznać ją za dosłowne „użycie” jego ciała, zaspokojenie nim apetytu i głodu; Sebastian zwykł patrzeć na swoich kochanków jak na pozycje w karcie dań, teraz zaś sam staje się posiłkiem dla głodnych dzieci, wśród których są zresztą jego ostatni partnerzy seksualni. Catherine mówi bowiem: „Myślę, że rozpoznał niektórych muzykantów, niektóre dzieci i starszych chłopców”<sup>115</sup>. W tym kontekście „użycie” nabiera jeszcze innego sensu, zyskuje bowiem wymiar erotyczny: tak jak Sebastian używał ciał innych, tak teraz sam zostaje użyty, sprowadzony wyłącznie do ciała i zmysłów. Ale można się także domyślać, że bohater *Suddenly Last Summer* niejako sam dążył do takiego końca, w którym znalazł zresztą również jakieś perwersyjne, erotyczne spełnienie. Jego powolne samobójstwo trwało zresztą od dłuższego czasu, czego najwyraźniejszym symptomem było zaniechanie pisania: „Tytuł? *Poemat o lecie*, i data: lato 1935. A co potem? Puste strony, puste strony, nic!”<sup>116</sup>. Sebastian prawie nie je (jakby jedyny apetyt, który odczuwa, był natury seksualnej), kości zszargane nerwy, zażywając kolejne lekarstwa i uciekając w coraz natrętniejszą pedanterię<sup>117</sup>. Niczym wysublimowany dekadent, na próżno szuka czegoś, co mogłoby przełamać jego apatię. Tym czymś staje się okrutna śmierć, zapewniająca również satysfakcję seksualną – zupełnie jak w opowiadaniu Williamsa z 1946 roku *Pożądanie i czarny masażysta*.

Główny bohater tego tekstu (pisanego zresztą tuż przed słynną sztuką *Tramwaj zwany pożądaniem*) to Antoni Burns, niepozorny urzędnik, który godzinami przesiaduje w tureckiej łaźni, gdzie oddaje się okrutnym zabiegom olbrzymiego, ciemnoskórego masażysty. Krwawe, brutalne masaże przynoszą mu ulgę oraz erotyczne spełnienie:

Następnie wymłócił jego plecy i pośladki coraz silniejszymi ciosami, a w miarę jak wzrastała gwałtowność i ból, mały człowieczek rozgrzewał się coraz bardziej pierwszą w życiu ekstazą, aż w końcu węzeł w jego lędźwiach obluźnił się i wyciekł z nich ciepły strumień<sup>118</sup>.

W końcu, pod ciosami potężnego masażysty, Burns umiera, a jego ostatnim życzeniem jest by kat (a zarazem dobroczyńca) go pożarł: „Olbrzym zaczął pożerać ciało

<sup>114</sup> Tamże, s. 92.

<sup>115</sup> Tamże, s. 88.

<sup>116</sup> Tamże, s. 95.

<sup>117</sup> Por. tamże, s. 78–79.

<sup>118</sup> T. Williams, *Pożądanie i czarny masażysta*, [w:] tegoż, *„Jednoręki” i inne opowiadania*, dz. cyt., s. 59.

Burnsa. Zajęło mu dwadzieścia cztery godziny, by objeść rozłupane kości do czysta”<sup>119</sup>. Kiedy w końcu ciemnoskóry masażysta topi „nagie, białe kości, pozostałe po spełnieniu pokuty Burnsa” w jeziorze, wypowiada słowa, które można uznać za parodię ostatnich słów Chrystusa na krzyżu; o ile Chrystus mówi „consumatum est” (co tłumaczy się jako „stało się”, choć dosłownie oznacza „zostało skonsumowane”), o tyle w *Pożądaniu i czarnym masażystie* czytamy: „Tak, to uczucie jest doskonałe, myślał, jest teraz pełne”<sup>120</sup>.

Obok erotycznego wymiaru cierpienia i pożerania, ważne jest tu także odwołanie do sfery *sacrum*. Męka Antoniego Burnsa ma miejsce pod koniec Wielkiego Postu, w Wielki Tydzień, kiedy w uszy wdzierają się odgłosy mszy sprawowanych w pobliskim kościele, a duchowni wygłaszają płomienne kazania, przypominając wciąż o ofierze Chrystusa – ofierze, którą w pomniejszony, bluźnierczy sposób powtarza bohater *Pożądania i czarnego masażysty*: „Naprzeciw pokoju, który zajmowali Burns i Murzyn, wznosił się kościół; przez jego otwarte okna docierały szybujące w górę nauki kaznodziei. Każdego dnia powtarzał się płomienny poemat o śmierci na krzyżu. [...] Wszyscy włączyli się w wielką pokutę za grzechy”<sup>121</sup>. Zresztą Williams otwarcie przyznaje, że perwersyjna śmierć jego bohatera była swego rodzaju dobrowolną pokutą, nawiązującą do ofiary Chrystusa na krzyżu: „Istnieje jeszcze inny rodzaj zadośćuczynienia – w koncepcji pokuty – poddania swej osoby brutalności innych ludzi w intencji oczyszczenia się z własnej winy. Ten ostatni sposób wybrał nieświadomie Antoni Burns”<sup>122</sup>.

Badacze twórczości Williama są zdania, że – ze względu na obecny w nich wyraźny kontekst religijny – trzy spośród sztuk pisarza z końca lat pięćdziesiątych można połączyć w cykl<sup>123</sup>. Pierwszym jego ogniwem byłby *Orfeusz schodzący*, gdzie lincz na głównym bohaterze, Valu Xavier, wypada w Wielką Sobotę<sup>124</sup>. Drugą część tej triady to *Suddenly Last Summer*; trzecim ogniwem byłby zaś *Słodki ptak młodości* (1959), w którym Chance Wayne zostaje wykastrowany w Niedzielę Wielkanocną przy wtórze psalmów i chóru śpiewającego „Alleluja”. Za kastrację są odpowiedzialni ojciec i brat dziewczyny o niebiańskim imieniu „Heavenly”. Wayne zaraził ją w młodości chorobą

<sup>119</sup> Tamże, s. 60.

<sup>120</sup> Tamże; por. też J.M. Clum, *The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in „Suddenly Last Summer”, „Orpheus Descending” and „Sweet Bird of Youth”*, [w:] *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, dz. cyt., s. 131–132.

<sup>121</sup> T. Williams, *Pożądanie i czarny masażysta*, dz. cyt., s. 59.

<sup>122</sup> Tamże, s. 53.

<sup>123</sup> Zob. R. Boxill, dz. cyt., s. 86.

<sup>124</sup> Zob. T. Williams, *Orfeusz schodzący*, przeł. A. Nowicki, K. Tarnowska, Agencja Teatralna i Filmowa ZAiKS-u, Warszawa [brak daty], maszynopis przechowywany w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. A. 1152, s. 71.

weneryczną, co doprowadziło Heavenly do okaleczającej operacji – histerektomii. Jak pisze jeden z badaczy: „Zatem jego (Wayne’a – J.M.) kara odpowiadała winie, zupełnie jak w przypadku Sebastiana Venable”<sup>125</sup>.

W *Suddenly Last Summer* w kontekst *sacrum* i sakralnej ofiary wprowadza już samo imię syna pani Venable, odsyłające do jego patrona. Święty Sebastian był chrześcijańskim męczennikiem. Za swoje poszukiwanie Boga i wierność Najwyższej Istocie złożył ofiarę z własnego życia. Nagi, przywiązany do słupa lub drzewa, został naszpikowany strzałami, co w ikonografii chrześcijańskiej – szczególnie w malarstwie renesansowym – stało się pretekstem do przedstawiania męskiego aktu. Już z pierwszej sceny sztuki można się dowiedzieć, że Sebastian Venable szukał Boga. Odkrył jednak szybko, że Bóg nie jest dobrym Ojcem, lecz cechują go brutalność i okrucieństwo.

Być może krwawa śmierć Sebastiana jest więc po prostu ofiarą złożoną na ołtarzu okrutnego Stwórcy. Bohater Williamsa jest jednak także Synem Bożym. Jego śmierć przywodzi bowiem na myśl nie tylko ofiarę św. Sebastiana, lecz także mękę Chrystusa. Jak Jezus na Golgocie, tak Sebastian umiera na jakimś wzgórzu. Poza tym, oddając swoje ciało na pożarcie, symbolicznie nawiązuje do słów Zbawiciela, które kapłani powtarzają na każdej mszy, podając wiernym hostię: „Ciało Chrystusa”.

W słynnym eseju „*Bachantki*” albo *zjedanie boga* Jan Kott pisze:

Rytualem nowych narodzin jest zjedanie boga. Powtórzenie rytualne męki i ofiary syna bożego i pożywanie jego ciała i krwi jest gwarancją płodności i odnowy życia, a w religiach bardziej spirytualnych sakramentem nieśmiertelności i uczestniczenia w boskiej historii świata<sup>126</sup>.

Ale w zakończeniu *Suddenly Last Summer* mit chrześcijański nakłada się na mit pogański. Sebastian ginie z jednej strony jak Penteus, rozszarpany rękoma kobiet (była wśród nich jego własna matka), na które zesłał święte szaleństwo bóg Dionizos. On sam, pod imieniem Dionizosa-Zagreusa został zresztą rozszarpany i pożarty przez Tytanów, a potem przywrócony do życia pod nową postacią przez boskiego ojca – Zeusa<sup>127</sup>. Można się więc domyślać, że wśród lektur Williamsa była słynna tragedia Eurypidesa *Bachantki*.

Zamykający sztukę *Suddenly Last Summer* opis śmierci Sebastiana Venable jest bardzo plastyczny. W tej niemalże malarskiej wizji, wywołanej z mroków pamięci Catherine pod wpływem zastrzyku zaaplikowanego przez doktora Cukrowicza (zastrzyku, który staje się metaforą wprowadzenia w stan hipnozy i zarazem ekwiwalentem terapii psychoanalitycznej, której w okresie pracy nad sztuką poddawał się sam Williams),

<sup>125</sup> R. Boxill, dz. cyt., s. 128.

<sup>126</sup> J. Kott, „*Bachantki*” albo *zjedanie boga*, [w:] tegoż, *Zjedanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 201.

<sup>127</sup> Zob. np. W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2020, s. 115.

zwraca uwagę wyjątkowa wrażliwość pisarza na kolory. Dzień śmierci syna pani Venable jest upalny, a więc oślepiająco biały. Biały jest też mur, pod którym znaleziono jego krwistoczerwone, rozczłonkowane ciało. Kontrast bieli skóry, muru czy kolumny z czerwienią krwi, fascynujący dawnych malarzy w scenach męki św. Sebastiana, zostaje wzbogacony u Williamsa o nowy element: nagie, ciemnoskóre dzieci, uczestniczące w misterium zjadania boga, barbarzyńskim obrzędzie antropofagii.

Warto zwrócić też uwagę na niezwykle porównanie zbezczeszczonych szczątków do zmiążdżonego bukietu czerwonych róż. Już we wcześniejszych dramatach Williams dał się poznać jako miłośnik i znawca kwiatów. Kiedy Amanda Wingfield ze *Szklanej menażerii* wspomina dawną świetność swojej młodości, widzi przede wszystkim żonkile:

W maju tamte okolice były przepiękne – wszędzie rósł dereń jak koronki i ocean żonkili! W tamtą wiosnę zwiariowałam na punkcie żonkili. Mama mówiła: „Kochanie, nie ma już miejsca na żonkile”. A ja wciąż przynosiłam je do domu. Nieważne kiedy i gdzie, jak tylko je zobaczyłam, mówiłam: „Stop! Stop! Widzę żonkile!”. Młodzi mężczyźni zbierali je dla mnie! Śmiali się ze mnie: Amanda i jej żonkile. W końcu zabrakło wazonów, stały w każdym możliwym miejscu. Nie ma już wazonów? W porządku, sama je potrzynam!<sup>128</sup>

W *Tramwaju zwanym pożądaniem* Blanche nosi zazwyczaj suknie w kwiaty<sup>129</sup>. Gdy bohaterka Williamsa mówi o pożądaniu jako zaprzeczeniu śmierci (scena IX)<sup>130</sup>, w tle słychać zawodzącą, ślepą Meksykankę, sprzedającą kwiaty dla zmarłych: „Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores”<sup>131</sup>. Williams kojarzy więc tu kwiaty ze śmiercią – podobnie jak w *Suddenly Last Summer*.

Można powiedzieć, że pisarz miał wręcz obsesję kwiatów i śmierci. Oba te motywy skrywają się w postaci jego siostry, Rose. Jej „kwietne” imię i jej tragiczny koniec, gdy zmienia się niemal w roślinę, prześladują autora *Suddenly Last Summer* w wielu jego utworach pisanych dla sceny. Laura ze *Szklanej menażerii* przeszła niegdyś zapalenie płucnej, czyli *pleurosis*. Kiedy wróciła do szkoły, powiedziała Jimowi, na co chorowała. On nie zrozumiał jej słów, usłyszał tylko „blue roses”: „I zaczął mnie tak nazywać. Gdziekolwiek mnie widział, krzyczał: «Witajcie, Niebieskie Róże!»”<sup>132</sup>. Słynna sztuka Williamsa z 1950 roku nosi tytuł *The Rose Tattoo*, czyli *Tatuowana róża*. Kwietna obsesja pisarza tłumaczy więc szokujący obraz rozszarpanego ciała niczym czerwonego bukietu na białym tle.

<sup>128</sup> T. Williams, *Szklana menażeria*, dz. cyt., s. 43.

<sup>129</sup> Por. T. Williams, *Tramwaj zwany pożądaniem*, [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i *inne dramaty*, dz. cyt., s. 132.

<sup>130</sup> Zob. tamże, s. 131.

<sup>131</sup> Tamże, s. 130.

<sup>132</sup> T. Williams, *Szklana menażeria*, dz. cyt., s. 23.

Sebastian Venable był wielkim estetą. Starannie zaprojektował swój ogród wypełniony po brzegi egzotycznymi, czasem nawet mięsożernymi roślinami i drapieżnymi zwierzętami; zwykł raz do roku pisywać *Poemat o lecie*, który następnie sam drukował na osiemnastowiecznej ręcznej prasie drukarskiej w swojej pracowni w nowoorleańskiej Dzielnicy Francuskiej. Sebastian brzydził się darmową, publiczną plażą w Cabeza de Lobo<sup>133</sup>. Tennessee Williams również był estetą, dlatego tak pieczołowicie dobierał kwiaty i kolory w partiach opisowych swoich utworów. Jednak jego estetyzm – podobnie jak w przypadku Sebastiana – podszyty był okrucieństwem, a kwiaty nieodłącznie kojarzyły mu się z przemijaniem, stratą i śmiercią: z siostrą, którą poddano nieudanemu zabiegowi lobotomii; z matką, która nigdy nie okazywała mu uczucia, z ojcem, który nim pogardzał.

Zmiażdżony bukiet czerwonych róż z *Suddenly Last Summer* to zniszczona młodość Tennessee Williamsa, jego niespełnione marzenia, zaniechane plany i zawiedzione nadzieje: martwe kwiaty, czyli śmierć, ale także płodne tworzywo dla jego twórczości.

### A Bunch of Body and Blood – Tennessee Williams’ *Suddenly Last Summer*

The article presents Tennessee Williams’ play *Suddenly Last Summer* (1958) which is little-known in Poland. It was written while the playwright started to undergo a psychoanalytic therapy and is commonly considered as one of his most personal plays. The author of the article puts the play in the context of Williams family life, especially his sister’s mental disorder (which lead to unsuccessful lobotomy), his relationship with his mother and his father and his own mental health problems. An important theme of the play is cruelty, present as well in other Williams dramatic works (for example *Orpheus Descending* or *Sweet Bird of Youth*) and evident particularly in a short story *Desire and the Black Masseur* written shortly before famous *A Streetcar Named Desire*. Another theme is the sacred, often present in Williams’ work as a reference both to Christianity and ancient pagan rituals.

**Key words:** american theatre, Tennessee Williams, *Suddenly Last Summer*, psychoanalysis, cruelty, the sacred and the profane, homoeroticism

---

<sup>133</sup> Zob. T. Williams, *Suddenly Last Summer*, dz. cyt., s. 14 i 79.

