

JOANNA MAJEWSKA*

Teatr utraconego czasu. Tennessee Williams czyta Marcela Prousta

W czterdziestą rocznicę śmierci Tennessee Williamsa (1911–1983)

„Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”¹ – pod tym zdaniem nie mogłby się raczej podpisać Tennessee Williams, który zwykł tworzyć nocami, gdy nie rozpraszał go zgiełk codzienności. W jego dzienniku, prowadzonym między latami 1936 a 1981, znaleźć można wiele nocnych notatek, w których pisarz wspomina ponadto o używkach, takich jak kawa i papierosy, pomagających mu zwalczyć pokusę snu. Niekiedy ten specyficzny, nocny tryb pracy wymuszały inne okoliczności niż potrzeba ciszy i spokoju. W latach 1932–1935 Williams pracował jako urzędnik w International Shoe Company. Całymi dniami mozolnie wypełniał na maszynie do pisania kolejne zamówienia, czyścił buty na wystawie oraz rozwoził pudła z próbkami. Pracy tej szczerze nie znosił i marzył, by od niej uciec – najlepiej na dach dwunastopiętrowego biurowca, skąd rozciągał się piękny widok na rzekę Missisipi, albo w ogóle w inny wymiar, jak Benjamin D. Murphy, główny bohater wczesnej sztuki *Stairs to the Roof* (1941). Williams nie znajdował jednak w sobie dość odwagi, by porzucić znienawidzoną posadę. Dopiero wiosną 1935 roku, kiedy przeżył załamanie nerwowe, postanowił zrezygnować z pracy i wyjechać do dziadków mieszkających w Memphis. W rodzinnym domu pozostawały mu zaś tylko nocne ucieczki od prozaicznej rzeczywistości w świat wyobraźni. Jak wspominał w *Memoirs*: „Zacząłem pisać nocami. Pisałem jedno opowiadanie tygodniowo i – jak tylko kończyłem – wysyłałem je do eleganckiego czasopisma «Story»”². Ten wątek powróci w autobiograficznym eseju z 1952 roku: „Kiedy wracałem z pracy, tankowałem kawę, by nie spać przez większą część nocy i pisać opowiadania, których nie udawało mi się później sprzedać”³. O nocnym trybie pracy Williamsa mówiła także jego matka, Edwina:

* Dr Joanna Majewska (joannamajewska1905@gmail.com), Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa

¹ M. Proust, *W poszukiwaniu utraconego czasu: W stronę Swanna*, przeł. K. Rodowska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2018, s. 33.

² T. Williams, *Memoirs*, Penguin Books, London 2007, s. 37; jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z tekstów Williamsa i innych tekstów obcojęzycznych nie tłumaczonych nigdy na polski podaję we własnym przekładzie.

³ Tenże, *Facts About Me* [w:] tegoż, *Where I Live. Selected Essays*, New Directions Publishing, New York 1978, s. 60.

Każdego wieczoru, kiedy wracał z firmy obuwniczej, Tom szedł do swojego pokoju z czarną kawą i papierosami; do późna, w pogrążonym w ciszy domu, słyszałam stukot maszyny do pisania⁴.

Dodawała przy tym, że jej mąż miał pretensje do syna o nadmierne zużywanie prądu, co obciążało budżet rodziny w czasach Wielkiego Kryzysu.

Choć Williams nie podpisałby się raczej pod słynnym Proustowskim zdaniem otwierającym jego wielką powieść, to właśnie francuskiego autora cenił najbardziej spośród wszystkich przedstawicieli nowoczesnej szkoły w literaturze, choć przyznać trzeba, że stosunek młodego pisarza do twórczości Prousta długo nie był jednoznaczny. W połowie października 1936 roku Williams notował w swoim dzienniku, że czyta właśnie *Nie ma Albertyny* i uważa tę powieść za „przyjemną, ale bardzo rozwlekłą”. Niecałe sześć lat później, na początku stycznia 1942 roku, stwierdzał zaś wprost: „Dziś wieczorem Proust mnie nudzi” – co nie przeszkadzało mu przywłaszczać sobie jego książek, na które zapewne nie było go stać („Czytam właśnie pierwsze strony książki Prousta, którą nieumyślnie skonfiskowałem z biblioteki University of Iowa”)⁵.

Williamsa interesowało także życie autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Studiował więc jego biografie – zarówno tę autorstwa André Mauroisa (*À la recherche de Marcel Proust*), jak i uznane za kanoniczne dzieło George’a Painter’a (*Proust*). Proustowi poświęcił także fragment młodzieńczego szkicu *Comments on the Nature of Artists with a few Specific References to the Case of Edgar Allan Poe*, gdzie zastanawiał się nad zaburzeniami oddychania jako przyczyną śmierci największych współczesnych pisarzy⁶.

Lektura *W poszukiwaniu straconego czasu* musiała wywrzeć na Williamsie duże wrażenie. W jego tekstach można bowiem znaleźć zarówno bezpośrednie odwołania do powieści Prousta, jak i głęboką inspirację Proustowskimi koncepcjami pamięci, czasu czy sztuki.

W dramatach autora *Szklanej menażerii* bezpośrednim nawiązaniem do dzieła Prousta jest wyjęta wprost z kosmosu *Poszukiwania* postać barona de Charlusa, która pojawia się w sztuce *Camino Real* (1953). Podobnie jak jego pierwowzór, Charlus jest u Williamsa ekscentrycznym arystokratą, zmanierowanym dandysem – „starszawym, fircykowatym sybarytą w jasnym jedwabnym ubraniu, z goździkiem w klapie”. Ma też skłonności do sadomasochizmu: „Zna pan wymagania. Żelazne łóżko bez materaca i spory kawałek sznura o grubych węzłach. Nie! Dziś wieczorem łańcuchy, metalowe łań-

⁴ E. Dakin Williams, L. Freeman, *Remember Me To Tom*, G.P. Putnam’s Sons, New York 1963, s. 64–65.

⁵ T. Williams, *Notebooks*, red. M. Bradham Thornton, Yale Univeristy Press, New Haven 2006, s. 55, 277, 275.

⁶ Tamże, s. 110.

cuchy. Byłem bardzo zły, mam wiele do odpokutowania”. W innym miejscu bohater *Camino Real* wyznaje wprost: „Moja narodowość jest francuska, a moja normalność była często kwestionowana”⁷.

Wydaje się nieprzypadkowe, że Williams wprowadza do swojego dramatu właśnie barona de Charlusa, który u Prousta pojawia się po raz pierwszy w tomie *W stronę Swanna*, by dać się później poznać jako osoba homoseksualna, a w *Sodomie i Gomorze* ujawnić swój sadomasochizm. Autora *Szklanej menażerii* fascynował bowiem zarówno wątek homoseksualny powieści Prousta, jak i skłonności samego pisarza. Kiedy czytał angielski przekład książki Mauroisa (opublikowany jako *Proust: Portrait of a Genius*), nie zrozumiał, że „inwersja” w przypadku autora *Poszukiwania* oznacza tyle, co skłonności homoseksualne – dlatego jego krótka wzmianka o tej biografii była mało pochlebna: „Wciąż czytam tę raczej nudną książkę o Prouście, która nie wspomina wcale o jego homoseksualizmie”⁸.

W jednym z listów z końca grudnia 1943 roku młody Williams krytykował też esej Henry’ego Millera *The Universe of Death*, w którym autor „potępia Prousta i Joyce’a jako martwych poetów martwego świata”⁹.

Najbardziej osobista wzmianka o francuskim pisarzu pojawia się w zapiskach Williamsa z roku 1942, równoległe z jego pierwszą lekturą ogromnej powieści:

Proust pisze: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”. Drogi, samolubny, bezwstydnny, heroiczny, uczciwy mamisynek – Proust. Zrozumielibyśmy się, mój drogi. Ależ byśmy mogli razem obsmarować świat w tym twoim pokoju wyłożonym korkiem!¹⁰.

Autor *Szklanej menażerii* nie ukrywał, że u Prousta podziwia przede wszystkim sposób wykorzystywania w twórczości wątków autobiograficznych. Na początku listopada 1960 roku, cztery dni przed premierą na Broadwayu *Okresu przystosowania*, Williams opublikował w „New York Times” krótki esej *Prelude to a Comedy*, w którym zastanawiał się nad procesem tworzenia oraz nad tym, co przesądza o artyzmie. Według niego źródłem wszelkiego artyzmu są szczerść i prawda, a najdoskonalszym tematem twórczości – życie samego twórcy, tak doskonale wykorzystane przez Prousta w jego wielkiej powieści. Francuskiemu pisarzowi udało się bowiem – za sprawą wykorzystania swoich wspomnień – stworzyć „twórczą syntezę własnego życia”. Pod tym względem, według Williamsa, Proust przewyższa innych wielkich pisarzy XX wieku, takich jak

⁷ T. Williams, *Camino Real*, New Directions Publishing, New York 1970, s. 34, 34–35, 38.

⁸ Tenże, *Notebooks*, dz. cyt., s. 541; podobno Painter był zaskoczony, że Williams nie odczytał „inwersji” jako homoseksualizmu – zob. tamże, s. 540.

⁹ List T. Williamsa do J. Laughlina z 20.12.1943 [w:] *The Selected Letters of Tennessee Williams*, t. I: 1920–1945, red. A.J. Devlin, N.M. Tischler, Oberon Books, London 2001, s. 502.

¹⁰ T. Williams, *Notebooks*, dz. cyt., s. 277.

Czechow czy Joyce, a nawet może zostać uznany za twórcę nowej literackiej metody.

Nikt nigdy nie wykorzystał tworzywa własnego życia tak dobrze, jak Marcel Proust, który uczynił własne życie – zarówno to przypominane, jak i to trwające – czymś, co jest być może najwspanialszą powieścią naszej epoki. Chodzi o *Wposzukiwaniu straconego czasu*, gdzie uczynił upływ czasu (od przeszłości do teraźniejszości aż po cień przyszłości) poddany kontrolą potokiem osobistego doświadczenia i związanej z nim wrażliwości. Powieść ta zawiera wszystkie elementy historii ludzkiej psychiki – miłość Prousta, jego strach, samotność, wstręt, humor, i – przede wszystkim – jego pełne przebaczenia zrozumienie dla zamętu ludzkiej tragikomedii¹¹.

Williams wielokrotnie podkreślał wagę osobistych doświadczeń w twórczości literackiej. Nigdy też nie ukrywał, że jego utwory zawierają osobiste emocje. Wracając do swoich literackich korzeni, wyznawał np. w przedmowie do *Słodkiego ptaka młodości* (1959): „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”¹². Dodawał przy tym, że jego twórczość nie była nigdy nastawiona na zysk, ale na oddanie autentycznego przeżycia: „Wciąż pisałem, pisałem, nie mając nadziei, że na tym zarobię, ale dlatego, że nie znajdowałem żadnego środka wyrazu dla spraw, które domagały się wyrażenia”¹³. Z ironią ubolewał też, że w gruncie rzeczy każde dzieło jest w swojej istocie głównie monofoniczne:

Oczywiście to szkoda, że często twórczość jest tak blisko związana z osobowością tego, kto ją uprawia. To smutne, żenujące i nieatrakcyjne, że emocje, które pobudzają wystarczająco głęboko, by domagać się wyrazu i by nasycić go dostatecznym światłem i mocą, są praktycznie w całości zakorzenione (choć zmienione po uzewnętrznieniu) w szczególnych i niekiedy osobliwych troskach samego artysty – w tym wyjątkowym świecie, z jego namiętnościami i obrazami, które każdy z nas tka z siebie od narodzin do śmierci, niczym monstrualnie skomplikowaną sieć snutą z nieobliczalną prędkością aż do niezmiernie długiej z otworu gębowego pająka, sieć jego własnych, wyjątkowych odczuć i spostrzeżeń¹⁴.

W 1958 roku, w eseju *If the Writing is Honest*, Williams nawiązywał zaś do tego, co później, w odniesieniu do twórczości Marcela Prousta, określi mianem „twórczej syntezy własnego życia”:

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 naj-

¹¹ T. Williams, *Prelude to a Comedy* [w:] tegoż, *Where I Live*, dz. cyt., s. 126, 125.

¹² Tenże, *Foreword to „Sweet Bird of Youth”* [w:] tegoż, *Where I Live*, dz. cyt., s. 106.

¹³ Tenże, *Facts About Me*, dz. cyt., s. 61.

¹⁴ Tenże, *Person – to – Person* [w:] tegoż, *Where I Live*, dz. cyt., s. 75.

czystsze w jego naturze, zarówno jeśli chodzi o łagodność, jak i o złość, o szczęście i cierpienie, o światło i ciemność. To czyni ją głębszą i znacznie prawdziwszą niż powierzchowne podobieństwo zwierciadła¹⁵.

Według Williamsa każda twórczość, w której artysta zawiera siebie, jest do pewnego stopnia skazana na niezrozumienie: „Osobisty liryzm jest krzykiem więźnia z pojedynczej celi do innego więźnia z pojedynczej celi; każdy z nich został zamknięty na całe życie”¹⁶. Jak mówi Val Xavier, główny bohater *Orfeusza schodzącego* (1957): „Nikt nigdy nie zna prawdziwie nikogo! Wszyscy jesteśmy dożywotnio skazani na samotne odosobnienie wewnątrz nas samych, jak w celach”¹⁷.

Williams, czytelnik *W poszukiwaniu straconego czasu*, podejmuje więc tematy bliskie dziełu Prousta. Uwięzienie i nieunikniona samotność powracają bowiem niczym motywy przewodnie w wielkiej Proustowskiej powieści. Zaborcza miłość Marcela do matki, spóźnione i paradoksalne uczucie Swanna do Odetty („I pomyśleć, że spałam sobie tyle lat, że chciałem umrzeć, że pokochałem największą miłością mego życia kobietę, która mi się nie podobała, która nie była w moim typie!”¹⁸) powtarzają się w osobliwym związku Marcela i Albertyny. Marcel więzi swoim uczuciem dziewczynę, sam zaś jest przez nią uwięziony w uczuciu, które budzi w nim wątpliwości („To nie znaczyło (wiedziałem o tym), abym kochał bodaj trochę Albertynę”¹⁹). Oboje są dla siebie nieprzeniknionymi światami, więźniami we własnych celach, by użyć języka Williamsa. Marcel jest zaborczy, chciałby cały czas kontrolować Albertynę, ona zaś nie rozumie jego zachłanności i cierpienia, wciąż mu ucieka, aż wreszcie ostatecznie znika. Można by zaryzykować stwierdzenie, że miłość jest dla Prousta swoistym laboratorium międzyludzkich stosunków. To właśnie ona ujawnia bowiem najdobitniej powszechne niezrozumienie i ludzką samotność.

Motyw uwięzienia i niezrozumienia pojawia się w najbardziej autobiograficznej spośród sztuk Williamsa – w *Szklanej menażerii* (1944). Utwór ten stał się pierwszym scenicznym sukcesem pisarza, przyniósł mu sławę oraz przyczynił się do przełamania estetyki realizmu, panującej wówczas niepodzielnie w amerykańskim teatrze. Jak twierdził Arthur Miller, jeden z najwybitniejszych dramaturgów amerykańskich XX wieku:

Rewolucyjność *Szklanej menażerii* polegała na jej sile poetyckiej, ale prawo głosu dała poezji oparta na żelaznych regułach budowa dramaturgiczna. [...] Właśnie

¹⁵ T. Williams, *If the Writing Is Honest* [w:] tegoż, *Where I Live*, dz. cyt., s. 100.

¹⁶ Tenże, *Person – to – Person*, dz. cyt., s. 76.

¹⁷ Tenże, *Orfeusz schodzący*, przeł. A. Nowicki i K. Tarnowska, maszynopis w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. A. 1152, s. 39.

¹⁸ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 416.

¹⁹ Tenże, *Uwięziona*, przeł. T. Boy-Żeleński [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, PIW, Warszawa 1979, s. 17.

sposób prowadzenia intrygi i charakterystyka postaci uczyniły tę tak bardzo osobistą sztukę zrozumiałą dla każdego, kto ma serce²⁰.

Miller, autor słynnej *Śmierci komiwojażera*, dostrzegął w utworze Williamsa dzieło prawdziwie przełomowe: „*Szklana menażeria* w jednej chwili podniosła liryzm na najwyższy poziom w historii naszego teatru. [...] W twórczości Williamsa, być może po raz pierwszy, amerykański teatr odnalazł właściwy język i amplitudę uczucia”²¹.

Główny bohater *Szklanej menażerii*, niespełniony poeta Tom Wingfield (który może być uznany za scenicznego sobowtóra samego Williamsa), nie może złapać tchu w dusznej atmosferze ciemnego, ciasnego mieszkania, gdzie największym problemem jest nie tyle mała przestrzeń, ile skomplikowane, rodzinne relacje. Po tym, jak rodzinę opuścił ojciec, to właśnie na jego barkach spoczywa obowiązek utrzymania żyjącej przeszłością matki Amandy i chorobliwie nieśmiałej siostry Laury. Gdy tylko nadarza się okazja, Tom ucieka od ciągłych pretensji i awantur do kina, by przeżyć przygodę, której dotkliwie mu brakuje – na co dzień wykonuje bowiem prozaiczną i nudną pracę w hurtowni obuwia. Pewnego wieczoru ma okazję obejrzeć spektakl magika Malvolio, który pokazuje sprytną sztuczkę: „Ale najgenialniejsze było z trumną. Zabiliśmy gwoździami trumnę z nim w środku, a on się uwolnił bez ruszenia gwoździa. [...] Przydałaby mi się ta sztuczka – uwolniłbym się z tej dziupli!”. Tom czuje się wyobcowany i nierozumiany. Nie może dogadać się z matką, która irytuje go, bo żyje w kłamstwie, w nieustannych powrotach do tego, co minione i utracone, nie jest bowiem w stanie stawić czoła okrutnej rzeczywistości. Stosunek Amandy do Toma najlepiej streszcza się w ostatnich słowach, jakie wypowiada do niego na scenie – chwilę przed tym, zanim jej syn trzaśnie drzwiami i zejdzie po schodach przeciwpożarowych, by już nigdy nie powrócić do rodzinnego domu: „Ty nic nie wiesz o życiu! Ty nic nie wiesz o niczym, żyjesz we śnie; w Nibylandii! [...] Leć sobie! Na księżyc – ty zdzieciniały egoisto!”. Wydaje się zresztą, że Toma, który poświęcił swoje szczęście i marzenia dla rodziny, najbardziej boli właśnie zarzut egoizmu („Im więcej mówisz o moim egoizmie, tym prędzej pójde – ale nie do kina!”)²².

O ile dla Prousta, jak była już mowa, laboratorium stosunków międzyludzkich jest miłość, ujawniająca się w relacji z matką, kochanką lub kochankiem, o tyle w *Szklanej menażerii* Williams umieszcza pod mikroskopem życie dysfunkcyjnej rodziny. Źródła tej dysfunkcyjności tkwią w niezrozumieniu, jednak, podobnie jak w *Poszukiwaniu*, uczu-

²⁰ A. Miller, *Zakręty czasu. Jedno życie*, przeł. J. Mach, PIW, Warszawa 1994, s. 263.

²¹ Tenże, *Tennessee Williams' Legacy: An Eloquence and Amplitude of Feeling [w:] tegoż, Echoes down the Corridor: Collected Essays: 1944–2000*, Penguin Books, New York 2000, s. 204.

²² T. Williams, *Szklana menażeria [w:] tegoż, „Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty*, przeł. J. Poniedziałek, Wydawnictwo Żnak, Kraków 2012, s. 28–29, 65–66, 66.

ciem, które wydobywa na światło dzienne wzajemną obcość, jest miłość. Amanda kocha bowiem swoje dzieci i chciałaby dla nich jak najlepiej. Jej nadopiekuńczość i zarazem wygórowane wymagania podyktowane są troską o zapewnienie rodzinie finansowej stabilizacji. W opisie scenicznych postaci Williams zwraca nawet uwagę, że okrucieństwo Amandy jest niezamierzone, bo bywa ona okrutna nieświadomie. Tom jest zżyty z matką i siostrą, dlatego postanawia zrezygnować ze swoich marzeń i zatrudnić się w hurtowni obuwia. Szanuje nawet dziwaczne hobby Laury – kompulsywne polerowanie figurek ze szkła – dlatego, kiedy niechcący tłucze część jej kolekcji, reaguje wyrzutami sumienia, których nie jest w stanie ubrać w słowa: „[...] podchodzi do etażerki. Niezdarnie opada na kolana, aby pozbierać figurki, patrząc zarazem na Laurę, jakby chciał coś powiedzieć. Ale nie może”. Pod koniec sceny piątej Tom mówi nawet do Amandy o siostrze: „[...] jest nasza i ją kochamy”. Laura nie chce rozczarować matki, którą kocha – „nie wytrzymałaby” bowiem jej zawodu. Laura troszczy się o Toma. Na początku sceny czwartej Williams daje do zrozumienia, że dziewczyna nie śpi, tylko czeka, aż jej brat wróci z nocnej wyprawy²³. Podobnie jak w arcypowieści Prousta, w *Szklanej menażerii* niemożność porozumienia się, osobność i wzajemny dystans są zatem podszyte miłością.

Niezrozumienie, uwięzienie i chęć ucieczki – Proustowskie motywy, których korzenie można doszukiwać się nie tylko w lekturze, ale także w biografii samego Williamsa – współwystępują w *Szklanej menażerii* z refleksją nad czasem i pamięcią, co znów nasuwa skojarzenie z wielką francuską powieścią, którą pisarz zapewne głęboko przeżył i intelektualnie przepracował. W *Poszukiwaniu* wspomnienia powracają w wyniku silnych, zmysłowych przeżyć: „I naraz wspomnienie mi się objawiło. Ten smak to przecież smak kawałka magdalenki, umoczonej w herbacie, lub w naparze lipowym, jaką w niedzielny ranek w Combray [...] podawała mi ciotka Leonia”²⁴. O nagłych olśnieniach – powrotach do tego, co minione i utracone na zawsze – pisał już Proust w przedmowie do projektowanej książki *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*:

Pewnego śnieżnego wieczora wróciłem przemarznięty do domu [...] stara kucharka przyniosła mi filiżankę herbaty, której normalnie nie pijam. Traf chciał, że podała mi do niej parę grzanek. W chwili, gdy włożyłem do ust kawałek zamoczonej grzanki, która miękąc rozprowadziła smak herbaty po moim podniebieniu, wezbrał we mnie jakiś niepokój, dobiegł mnie zapach geranium i pomarańczy, poczułem, jakby zalewało mnie światło – i szczęście; zamarłem, bojąc się najdrobniejszym ruchem przerwać to, co się we mnie działo, czego nie pojmowałem, trzy

²³ Tamże, s. 27, 39, 22, 28. Bliską więź Laury i Toma widać jeszcze wyraźniej w *Szklanym portrecie dziewczyny* (1943), opowiadaniu, które stało się punktem wyjścia do późniejszego dramatu. Laura stara się bowiem tutaj usprawiedliwić brata, który przyprowadził dla niej kawalera, choć musiał wiedzieć, że nie ma to sensu – T. Williams, *Szklany portret dziewczyny* [w:] tegoż, *„Jednoręki” i inne opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 74.

²⁴ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 79.

mając się smaku rozmoczonego chleba, który zdawał się wytwarzać wszystkie te cuda – aż nagle naruszone zapory pamięci puściły i miesiące spędzane w letnim domu wdarły mi się do głowy, ciągnąc za sobą niekończący się pochód, defiladę godzin błędnego szczęścia.

Proust nazywa wspomnienie „życiem zachowanym w czystej postaci”, „minionym wrażeniem”, które można poznać jedynie w formie zakonserwowanej (bo w chwili, kiedy się pierwotnie objawia, nie jest nigdy dość wyraźne) i „które tylko czeka na uwolnienie, by zasilić [...] skarbiec poezji i życia”. Wspomnienia są uwięzione w martwych rzeczach. Jeśli jakiś przedmiot skojarzy nam się z przeszłością, w naszym umyśle uruchomi się proces przypominania, który uwolni wspomnienie – wydobędzie je na powierzchnię:

W rzeczywistości bowiem każda godzina naszego życia mijając wciela się – jak to się dzieje z duszami zmarłych w niektórych ludowych podaniach – w jakiś materialny przedmiot, skrywa się w nim i pozostaje uwięziona na zawsze, chyba że na niego natrafimy, rozpoznamy ją w nim i wywołamy – wtedy zostanie oswobodzona²⁵.

Można tu dostrzec wpływ filozofii Henriego Bergsona, którego wykładom przysłuchiwał się Proust w czasie studiów na Sorbonie. Autor *Materii i pamięci* pisze bowiem o stopniowym materializowaniu się – powracaniu do świadomości – wspomnienia. Następuje to w pewnych specyficznych okolicznościach, takich jak marzenia czy stany somnambuliczne, kiedy „wspomnienia, które uważaliśmy za zniszczone, znowu zjawiają się [...] z uderzającą dokładnością; przeżywamy na nowo we wszystkich szczegółach sceny dzieciństwa zupełnie zapomniane; mówimy językami, o których już zapomnieliśmy, żeśmy się ich kiedykolwiek nauczyli”. Taka „egzaltacja” pamięci ma miejsce rzadko, na co dzień bowiem „przeszłość pozostaje dla nas prawie w całości zakryta” przez to, co przeżywamy aktualnie. Jednak podstawowym warunkiem podróży w czasie jest ciągłość tego, co było, i tego, co jest: „Innymi słowy, od terażniejszości pochodzi wezwanie, na które odpowiada wspomnienie, i od pierwiastków czuciowo-ruchowych czynności terażniejszej wspomnienie zapożycza ciepło życiodajne”²⁶.

W *Poszukiwaniu*, podobnie jak w *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, wspomnienia wywołują przedmioty, w których zdaje się tkwić zakłęta przeszłość, co nasuwa narratorowi skojarzenie z wierzeniami dawnych Celtów:

Podobnie jest z naszą przeszłością. Próżno trudzimy się, aby ją przywołać, daremne są wszelkie wysiłki naszej inteligencji. Ukrywa się gdzieś poza obszarem i zasięgiem jej oddziaływania, w jakimś przedmiocie materialnym (w doznaniu zmysłowym, jakim ów przedmiot, którego istnienia nawet nie podejrzewamy, nas ob-

²⁵ Tenże, *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, przeł. A. Dwulit, Wydawnictwo Ostrogi, Kraków 2022, s. 34, 35–36, 33.

²⁶ H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. W. Filewicz, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2012, s. 149, 148, 147.

darowuje). Jedynie od przypadku zależy, czy napotkamy ten przedmiot, zanim umrzemy, czy też nigdy nie stanie on na naszej drodze²⁷.

Wspomnienie jest u Prousta wyjątkowe, ma bowiem status „bezpośrednio odczuwanej rzeczywistości”. Umożliwia ponadto zanegowanie tradycyjnie pojmowanego czasu:

[...] czas zostaje zniesiony, skoro jednocześnie, w uchwycie rzeczywistym, przelotnym, ale niepodważalnym, ujmuję chwilę Wenecji i chwilę Guermantów; nie przeszłość i terażniejszość, ale tę samą obecność, co utożsamia we wrażeniowej jednoczesności niezgodne momenty, przedzielone całym upływem trwania. Oto więc czas został zniesiony przez sam czas; oto śmierć, śmierć będąca dziełem czasu, została jakby odroczone, zneutralizowana, zmieniona w bezbronną i daremną. Cóż za chwila!²⁸.

Chwila ta „wyzwała z porządku czasu” i tworzy „człowieka wyzwolonego z porządku czasu”²⁹. Skoro pamięć jest w stanie unicestwić czas, warto zastanowić się, jak postrzega ją Proust, i poszukać jej echa w *Szklanej menażerii*.

Pierwotnym typem pamięci jest w *Poszukiwaniu* pamięć czysta, czyli suma tego, co pamiętamy, pamięć „wolna od zasad i kryteriów ją organizujących [...], «pierwsza substancja» wszelkich zjawisk i mechanizmów pamięci”³⁰. Na fundamencie pamięci czystej dokonują się następnie różne modyfikacje, wprowadzające podział na pamięć intelektualną i emocjonalną, czyli świadomą i nieświadomą, „rozmyślną” i „mimowolną” (*mémoire volontaire* i *mémoire involontaire*). Autor *W poszukiwaniu straconego czasu* uważa, że pamięć intelektualna nie pozwala na autentyczne przeżywanie przeszłości, uniemożliwia bowiem wniknięcie w to, co minione, podsuwając fałszywe obrazy i nic nieznaczące iluzje. Jak pisał Proust w jednym z listów z 1912 roku:

Pamięć rozmyślna jest przede wszystkim pamięcią inteligencji i oczu, wydobywa z przeszłości jedynie nieprawdziwe twarze; ale skoro zapach czy też smak, odnalezione w zupełnie innych okolicznościach, ujawniają w nas, wbrew nam, przeszłość, czujemy, jak bardzo jest ona różna od tego, co sądziliśmy, że pamiętamy, bo tak nam to odmalowywała pamięć rozmyślna, niczym kiepscy malarze, którzy posługują się nieprawdziwymi kolorami³¹.

²⁷ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 76–77.

²⁸ M. Blanchot, *Doświadczenie Prousta*, przeł. J. Błoński [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, PIW, Warszawa 1970, s. 263, 255.

²⁹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, dz. cyt., t. 3, s. 845.

³⁰ T. Mazur, *Między salonem a katedrą. Rzecz o pamięci u Prousta*, „Przegląd Filozoficzny” 2004, nr 1, s. 148.

³¹ M. Proust, *List do Antoine’a Bibesco*; cyt. za: P. Vernière, *Proust et les deux mémoires*, „Revue de la histoire littéraire de la France” 1971, nr 5/6: „Marcel Proust”, s. 945–946.

Unaocznic i uobecnic przeszłość może jedynie pamięć emocjonalna, działająca poza naszą świadomością i bez udziału naszej woli. Pamięć emocjonalna związana jest z ciałem i zmysłami, a w ruch wprawiają ją nieoczekiwane i nieprzewidywalne chwile, gdy stykamy się z czymś, co było nam kiedyś znane i kojarzy nam się z przeszłością: może to być smak, dźwięk czy też charakterystyczna w dotyku faktura jakiegoś przedmiotu. Nie każdemu będzie dane zetknąć się z rzeczą, która uruchamia pamięć emocjonalną, dlatego jej działanie może być postrzegane jako łaska, będąca darem i dostępna nie-licznym. Chwile nagłych olśnień, umożliwiające wyzwolenie się z czasu, następują przy tym niezwykle rzadko: „[...] ta kontemplacja wieczności jest ulotna, [...] zdarzyć się może zaledwie parę razy w ciągu całego istnienia”. Ponadto proces działania pamięci emocjonalnej nasuwa wręcz na myśl mistyczne objawienie: „[...] to są szczyty, na których oddychamy powietrzem już nie ziemskim, nad którymi rozpościera swą tęczę słońce nieskończoności”³². Powietrze to nie jest ziemskie i staje się nowe, choć jego nowość wynika paradoksalnie z tego, że już kiedyś nim oddychaliśmy: „[...] zaczynamy nagle [...] oddychać powietrzem nowym, z tej właśnie racji, że jest to powietrze, które wdychiwaliśmy ongi”³³. Pamięć emocjonalna pozwala zatem nadwrażliwemu, czulemu na bodźce narratorowi, przetrząsnąć pomost łączący dwa czasy, „znaleźć «nowe powietrze» tchnące ze starych wspomnień, które jawią się jako dosłownie nowe, przepuszczone przez antycypującą soczewkę narracji”³⁴. W palimpsestowej strukturze opowieści Prousta to, co minione i utracone, łączy się z chwilą teraźniejszą: „To przeszłość nadaje teraźniejszości pełnię, choć działa pod jej powierzchnią jak ciśnienie i podciśnienie”³⁵.

Pamięć i czas są ważnymi tematami *Szklanej menażerii*. Już na samym początku sztuki pojawia się informacja, że akcja toczy się „w alejce w St. Louis”, a jej czas to „teraz i w przeszłości”. W uwagach do spektaklu pisarz notuje zaś: „Będąc **pamięcią**, *Szklana menażeria* może być wystawiana z nadzwyczajną dowolnością w zakresie konwencji” (wyróżnienie moje – J.M.)³⁶.

³² J. Pommier, *Mistyka Prousta*, przeł. A. Tatariewicz [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 159, 159–160.

³³ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 843.

³⁴ L.A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Łęcki [w:] *Autobiografia*, red. M. Czerwińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 54–55.

³⁵ J. Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, przeł. J. Węgrodzka [w:] *Autobiografia*, dz. cyt., s. 155.

³⁶ T. Williams, *The Glass Menagerie*, New Directions Publishing, New York 2011, s. 52, 53; polscy tłumacze *Szklanej menażerii* pomijają zazwyczaj wzmiankę dotyczącą czasu scenicznej akcji. Wyjątkiem jest tutaj przekład autorstwa Kazimierza Piotrowskiego, gdzie pojawia się uwaga: „Czas akcji: dziś i w przeszłości” – T. Williams, *Szklana menażeria*, przeł. K. Piotrowski [w:] *Współczesny dramat amerykański*, t. 3, PIW, Warszawa 1967, s. 132.

Do wspomnieniowego charakteru scenicznej wizji, który ma decydujący wpływ na jej kształt, powraca Williams w otwierających sztukę obszernych didaskaliach:

Scena odbywa się w **pamięci**, nie jest więc realistyczna. **Pamięć** wymaga sporej dozy *licentia poetica*. Pomija niektóre detale; inne przerysowuje, zależnie od ich emocjonalnej wagi, bo **pamięć** mieści się głównie w sercu. Wnętrze jest zatem raczej ciemne i nastrojowe (wyróżnienia moje – J.M.).

O pamięci mówi w swoim pierwszym monologu Tom – podobnie jak u Prousta bohater i zarazem narrator: „Ta sztuka jest pamięcią. Będąc pamięcią, jest skąpo oświetlona, sentymalna i nie jest realistyczna”. Tematem *Szklanej menażerii* jest zatem to, co minione i utracone – zupełnie jak w *Poszukiwaniu*. Na to, że w centrum zainteresowania Williamsa jest przeszłość, wskazuje też powtarzająca się fraza, która została zaczerpnięta ze słynnej ballady Franciszka Villona. Autor eksponuje ją w tytule pierwszej sceny, który, wedle niego, powinien być wyświetlany na ekranie: „Où sont les neiges”. Zdanie to (jako „Où sont les neiges d’antan?”) towarzyszy też słowom Amandy, wspominającej dawną świetność, w której otaczały ją bogactwo i tłumy zalotników³⁷. Kiedy bohaterka Williamsa przywołuje przeszłość w rozmowie z Jimem, dobitnie podkreśla, że wszystko, co było w jej życiu dobre i wartościowe, bezpowrotnie przeminęło: „Gone, gone, gone. [...] Gone completely”³⁸. Wcześniej nieprzypadkowo mówi też o *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*) – powieści, której głównym tematem jest właśnie przemijanie (młodości, miłości, bogactwa i splendoru Południa)³⁹.

Temat pamięci powraca także w kulminacyjnym momencie sztuki – w scenie siódmej, podczas rozmowy Laury i Jima. Jak mówi w pewnym momencie kolega Toma: „To jest niesamowite, jak działa pamięć?”⁴⁰. W oryginalnej wersji *Szklanej menażerii* zdanie to brzmi: „Isn’t it funny what tricks your memory plays?”⁴¹ Pamięć może zatem

³⁷ T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 15–18.

³⁸ Tenże, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 114; w przekładzie Jacka Poniedziałka zdanie to brzmi: „Ach, było – minęło. [...] Wszystko przepadło!” – T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 49.

³⁹ Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 24. Amanda Wingfield jest jedną z „Southern Belle”, piękności z Południa Stanów, których czas już dawno minął. Amanda przypomina Scarlett O’Harę z *Przeminęło z wiatrem*, ale również Blanche z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Karykaturę „Southern Belle” umieścił Williams w *Słodkim ptaku młodości*. „Wchodzi Lucy, kochanka Bossa Finleya, ubrana w umyślnie zmierzwioną suknię balową i natapirowana jak piękność z przedwojennego Południa” – T. Williams, *Słodki ptak młodości* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 261.

⁴⁰ Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 54.

⁴¹ Tenże, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 123.

platać figle i robić sztuczki, zupełnie jak magik Malvolio, o którym wspominał wcześniej Tom; pamięć, jedna ze zdolności umysłu, magazynuje wspomnienia, niektóre z nich zniekształcając i zaciemniając, inne uwyrażniając i wydobywając na światło. Kiedy Laura otwiera drzwi, Jim ma na końcu języka przezwisko, którym niegdyś obdarzył ją w liceum: „Niebieskie Róże”. Jednak czas zaciera w jego pamięci to miano, pozostawiając jedynie wyblakłe wspomnienie, niewyraźne echo przeszłości.

Tom zaczyna swój pierwszy sceniczny monolog od znamienych słów: „Na początku cofnijmy się w czasie. Przenieśmy się do jedynych w swoim rodzaju lat trzydziestych [...]”⁴². W oryginalnym tekście sztuki Williams eksponuje sprawczą moc swojego bohatera – to on jest sztukmistrzem, tym, który panuje nad czasem i pamięcią, dlatego może zawrócić bieg czasu: „To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties [...]”⁴³. O „nadprzyrodzonych” umiejętnościach Toma, który ma dar unaczyniania wspomnień i tworzenia z nich spektaklu teatralnego, świadczy zresztą już jego pierwsza sceniczna kwestia, zapowiadająca późniejszą wzmiankę o magiku Malvolio: „Tak, mam w pogotowiu kilka sztuczek, mam kilka asów w rękawie. Ale jestem przeciwnikiem magika. On daje wam iluzję w masce prawdy. Ja dam wam prawdę pod miłym pozorem iluzji”. Iluzji przydaje tej prawdzie zarówno czas, jak i odległość, która dzieli Toma od Saint Louis, miejsca scenicznych wydarzeń. Nie wiemy, o jakie miejsce ani o jaki moment w przyszłości chodzi. Kiedy bohater Williamsa wkracza na scenę, by otworzyć *Szklaną menażerię*, ma na sobie strój marynarza floty handlowej; ze sztuki dowiadujemy się zaś, że długo planował, by opuścić rodzinny dom – w miarę jak narastała w nim frustracja i zmęczenie codziennym, nudnym życiem. W scenie czwartej – tej samej, w której jest mowa o magiku Malvolio i palącej potrzebie ucieczki – Amanda mówi do syna: „Widziałam list, który dostałeś z floty handlowej. Wiem, co ci chodzi po głowie. Nie jestem ślepa”. W scenie szóstej Tom wyznaje zaś Jimowi, że przyjęto go do Unii Floty Handlowej, zapłacił bowiem składkę zamiast rachunku za prąd. Na stwierdzenie Jima – „Przecież wam wyłączą” – Tom odpowiada: „Ale mnie tu nie będzie”. Ostatecznie decyduje się opuścić dom po zakończonej fiaskiem wizycie Jima i pretensjach matki, która nazywa go egoistą. Z całą pewnością opowiada więc *Szklaną menażerię* z perspektywy przyszłości, kiedy jest członkiem Unii Floty Handlowej, a od ukazywanych na scenie wydarzeń upłynęło już trochę czasu, choć nie wiadomo, ile dokładnie. Można się jednak domyślać, że sporo – tak wynika ze słów, które pojawiają się w końcowym monologu Toma; świadczą one, że bohater Williamsa wyprawił się gdzieś bardzo daleko – zarówno w czasie, jak i przestrzeni: „To była daleka podróż. Zostawiałem za sobą miasta jak martwe liście – kolorowe, ale opadłe z gałęzi”.

⁴² Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 16.

⁴³ Tenże, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 58.

Warto zwrócić uwagę, że w swoim ostatnim monologu Tom postrzega czas jako wymiar pokrewny przestrzeni: „Nie pojechałem na księżyc, tylko dalej – bo największą odległością jest czas”⁴⁴. Według niektórych badaczy podobnie patrzył na czas Proust. Choć autor *W poszukiwaniu straconego czasu* deklaruje, że rozumie czas jako czwarty wymiar rzeczywistości („... będę się starał oddać ten wymiar Czasu, który niegdyś przeczułem w kościele w Combray”)⁴⁵, to – zdaniem Georges’a Pouleta – „wymiar czasu jest [...] dla pisarza wymiarem podobnym do trzech pozostałych, a więc wymiarem przestrzennym”. Co więcej, badacz zauważa, że wspomnianie ma w powieści Prousta dwa aspekty – zarówno czasowy, jak i przestrzenny – bowiem nie tylko uobecnia to, co minione, lecz również „zmusza do wyboru między miejscami, co się wzajemnie wykluczają”. W *Poszukiwaniu*, podobnie jak w ostatnim monologu Toma ze *Szklanej menażerii*, „wiruje nie tylko czas, ale także miejsca, przestrzeń”. Wszystkie miejsca minione, te, których z perspektywy terażniejszości narratora już nie ma, są „chwijne” i „możliwe do zastąpienia”⁴⁶. Przywołajmy tu słynne zdanie, zamykające *W stronę Swanna*: „[...] wspomnienie jakiegoś obrazu jest tylko żalem za pewną chwilą, a domy, drogi, aleje, ulotne są, niestety, jak lata”⁴⁷. Wspominanie postrzegane jako czynność oddziałująca zarówno na czas, jak i przestrzeń, nasuwa skojarzenie z podróżą, co świetnie współgra z ostatnim monologiem Toma: „Między wspomnieniem a podróżą istnieje zresztą niezaprzeczalna analogia: są to wydarzenia, co przełamują bezruch ciała i lenistwo umysłu”⁴⁸.

Motyw podróży upodabnia Toma do całej galerii późniejszych postaci Williama, takich jak Kilroy z *Camino Real*, Brick z *Kotki na gorącym, blaszanym dachu*, Val Xavier z *Orfeusza schodzącego*, Sebastian Venable z *Nagle, zeszłego lata*, Chance Wayne ze *Słodkiego ptaka młodości* czy też Lawrence Shannon z *Nocy iguany*. Tom Wingfield opuszcza bowiem dom, by zasilić szeregi buntowników żyjących na przekór społecznym normom, obieżyświatów gnanych wewnętrznym niepokojem, wyrzutków zakochanych w sztuce.

Wydaje się, że bohater Williama opowiada całą historię (czyli wspomina rodzinny dom) z perspektywy II wojny światowej; właśnie do tego wydarzenia zdają się bowiem

⁴⁴ Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 16, 33, 48, 66.

⁴⁵ Zdanie to, pojawiające się w *Czasie odnalezionym*, zostało pominięte we wzorcowym wydaniu *W poszukiwaniu straconego czasu*, które ukazało się nakładem Bibliothèque de la Pléiade – zob. G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta: Przestrzeń*, przeł. W. Błońska [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 320.

⁴⁶ Tamże, s. 320, 305.

⁴⁷ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 463.

⁴⁸ G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta: Przestrzeń*, dz. cyt., s. 306.

odnosić słowa, które padają na samym końcu *Szklanej menażerii*. „[...] teraz świat oświetlają pioruny!”⁴⁹. Można podjąć próbę precyzyjniejszego określenia czasowej perspektywy Toma: skoro do prapremiery sztuki dochodzi pod koniec grudnia 1944 roku (dokładnie 26.12.1944 w chicagowskim Civic Theatre), być może terażniejszość bohatera *Szklanej menażerii* – który ma przecież dużo wspólnego ze swoim twórcą – jest tożsama z terażniejszością Williama i snuje on swoją wspomnieniową opowieść w podobnym momencie: u schyłku wojny i na progu nadziei.

W swoim ostatnim monologu Tom opowiada również o szczególnych okolicznościach, w jakich unaocznia mu się przeszłość, co kojarzy się z mechanizmem odzyskiwania czasu opisanym przez Prousta:

Gdy tylko stanąłem w miejscu, coś popychało mnie dalej. Przychodziło nagle i niespodziewanie. Mogła to być muzyka. Albo kawałek szkła. [...] Mijam jasną wystawę perfumerii. Na wystawie stoją różnokolorowe flakoniki ze szkła, przezroczyste i delikatne jak rozbita tęczą. Wtedy siostra chwytą mnie za ramię. Odwracam się i patrzę jej w oczy. Laura, Laura, próbowałem przed tobą uciec, ale jestem wierniejszy od psa!⁵⁰.

Mamy tu więc do czynienia z dwoma rodzajami pamięci w rozumieniu Prousta: pamięć emocjonalną, mimowolną wprawia w ruch muzyka, pamięć intelektualną, rozmyślną uruchamia zaś znajomy obraz. Materializację wspomnień w pamięci Toma umożliwia widok kruchego szkła, które nasuwa na myśl kolekcję figurek należących do jego siostry, czyli tytułową „szklaną menażerię”. To, co minione, uobecnia się zatem dzięki zmysłowi wzroku, choć – wedle autora *W poszukiwaniu straconego czasu* – obraz taki nie tyle pozwala przeżyć na nowo przeszłość, ile stanowi raczej jakieś jej zakłamanie. Być może z tego względu Williams podkreśla w didaskaliach, że wspomnienia Toma są niewyraźne i nieostre. Większą rolę w przypominaniu odgrywa w *Szklanej menażerii* muzyka, oddziałująca na zmysł słuchu i uruchamiająca (jak twierdził Proust) pamięć mimowolną, czyli nieświadomą. W uwagach do spektaklu Williams podkreśla, że w jego sztuce duże znaczenie ma muzyka, szczególnie motyw przewodni, powracająca niczym refren melodia, która jest wykorzystywana, „by podkreślić emocjonalnie odpowiednie fragmenty”. Za pomocą muzyki Williams łączy też to, co odległe w czasie i przestrzeni oraz kreuje nostalgiczną atmosferę:

Służy ona jako nić połączenia i aluzji między narratorem, z jego oddzielnym miejscem w czasie i przestrzeni, a przedmiotem jego opowieści. Powraca między poszczególnymi scenami jako odwołanie do uczucia i nostalgii,

⁴⁹ T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 66.

⁵⁰ Tamże; w oryginalnej wersji ostatnie zdanie przywołanego fragmentu brzmi: „Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be!” – T. Williams, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 145–146.

która jest pierwszym warunkiem tej sztuki. To przede wszystkim muzyka Laury i dlatego rozlega się najwyraźniej, gdy sztuka skupia się na niej i tej czarującej delikatności szkła, która Laurę symbolizuje.

Główny dźwiękowy element sztuki, czyli muzyka Laury, jest przy tym „najjaśniejszą, najdelikatniejszą i – być może – najsmutniejszą muzyką świata”⁵¹. Poza tym w *Szklanej menażerii* słychać jeszcze bicie kościelnego dzwonu i Toma, wtórującego mu małą kołatką czy też grzechotką (w oryg. „a little noisemaker or a rattle”), „muzykę do tańca” *The World Is Waiting for the Sunrise*, walc *La Golondrina*, tango oraz *Dardanellę*, czyli utwór taneczny, który zapoczątkował styl Boogie-woogie⁵².

Nie trzeba przypominać o roli muzyki w powieści Prousta. Wystarczy wspomnieć o *Sonacie Vinteuila*, fikcyjnym utworze na fortepian i skrzypce, nazwanym przez narratora „hymnem miłości”⁵³ Swanna i Odetty. *Sonata* nie jest u Prousta tylko motywem – by nie powiedzieć: leitmotivem – fabuły, powracającym we wszystkich ogniwach cyklu. Jak słusznie zauważał Harry Levin: „Ulubiona sonata Vinteuila, która miłości Swanna i Odetty dostarcza muzycznego tematu, stanowi jakby wzorzec dla czasowej struktury *Poszukiwania*”⁵⁴. Niejednokrotnie podkreślano, że powieść Prousta ma strukturę muzyczną, na podobieństwo muzyki łączy bowiem kilka zasadniczych tematów, przedkładając je nad tradycyjną, linearną akcję.

Ten Proustowski, kompozycyjny wymiar muzyki można zauważyć także w *Szklanej menażerii*, która – zdaniem autora – nie jest realistyczna, ale właśnie muzyczna: „W pamięci wszystko dzieje się muzycznie. Stąd skrzypce w kulisach”⁵⁵. Muzyka działa bowiem na pamięć emocjonalną, pozwala wyrazić wspomnienia, zatarte w pamięci intelektualnej, i przeżyć je na nowo.

Williams od początku zapowiada odrzucenie racjonalnej perspektywy i skupienie się na uczuciach i emocjach, co odziera *Szklaną menażerię* z realizmu. Jego deklaracje powtarza potem Tom: „Ta sztuka [...] nie jest realistyczna”⁵⁶. Williams stoi więc, tak jak Proust, po stronie sztuki antyintelektualnej, zanurzonej w pamięci i emocjach, której program tak dobitnie został sformułowany w eseju *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*: „Z każdym dniem coraz mniej cenię sobie intelekt. Każdego dnia coraz wyraźniej widzę,

⁵¹ Tenże, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 54, 55.

⁵² Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 28, 35, 59, 40, 45.

⁵³ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 253.

⁵⁴ H. Levin, *Teleskop i mikroskop*, przeł. M. Tarnowska [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 210.

⁵⁵ T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 16.

⁵⁶ Tamże.

że tylko przekraczając jego granice pisarz zdoła uchwycić strzępki minionych wrażeń, dotknąć czegoś w sobie i w samej materii sztuki⁵⁷. Nieracjonalny, emocjonalny i wspomnieniowy charakter *Szklanej menażerii* pozwala bowiem na Proustowską podróż w czasie, powrót do bolesnej, ale i tak ważnej i cennej przeszłości.

Z *Poszukiwaniem* łączy także sztukę Williama brak obiektywnej perspektywy. Zarówno Marcel, jak i Tom opowiadają o swoim własnym życiu; ani widz, który ogląda w teatrze *Szklaną menażerię*, ani czytelnik powieści Prousta nie mają możliwości skonfrontowania poznawanej historii z jakimiś obiektywnymi faktami. W przypadku wyraźnie autobiograficznej powieści nie zaskakuje wykorzystanie narracji pierwszoosobowej, zwłaszcza że Proust niedwuznacznie sugeruje, że narratorem jest on sam. Znacznie mniej oczywiste jest wprowadzenie narratora do dramatu. Stosując taki zabieg, Williams z pewnością nawiązuje do teatru epickiego, czyniąc z Toma zarazem burzyciela scenicznej iluzji, własnego sobowtóra i niejako reżysera całego spektaklu. Jednak Tom Wingfield jest też przez cały czas jedną z postaci *Szklanej menażerii*, przynależy więc niejako do dwóch rzeczywistości: zarówno tej scenicznej, jak i tej metateatralnej. Już na samym początku, podczas prezentacji postaci dramatu, Williams notuje przy nazwisku swojego bohatera: „Jest w tej sztuce narratorem”. Później, we wstępnych, rozbudowanych didaskaliach autor pisze: „Jawną konwencją sztuki jest użycie narratora. Może do swoich celów korzystać nieskrępowanie z wszelkich dramaturgicznych zabiegów”. Kiedy Tom wkracza na scenę, zaznacza od razu swoją podwójną rolę: „Jestem narratorem tej sztuki oraz jej postacią”. W scenie pierwszej, po monologu wygłoszonym bezpośrednio do widowni, Tom „kłania się lekko i wychodzi”, po czym pojawia się przy stole w jadalni, zajmując miejsce obok matki i siostry, co jest reakcją na głos Amandy, przywołującej syna: „Dopóki nie usiądziesz, nie zmówimy modlitwy”. Jednak chwilę później niejako opuszcza sceniczną rzeczywistość – staje za zasłoną oddzielającą jadalnię od salonu, a Amanda przemawia nie tyle do niego, co do pustego krzesła. W dodatku bohater Williama wypowiada swoje kwestie, jakby czytał ze scenariusza. Sceny trzecią i szóstą, podobnie jak scenę pierwszą, otwiera monolog Toma, wprowadzający w aktualną sytuację w mieszkaniu Wingfieldów. Nie jest też bez znaczenia, że monolog Toma wieńczący całą sztukę współgra z końcową, niemą sceną pomiędzy matką a córką. Co więcej, po słowach Toma skierowanych do siostry – „Zdmuchnij świece, Lauro – i żegnaj...” – bohaterka Williama rzeczywiście zdmuchuje świece i tym samym zamyka spektakl: „Na końcu monologu Laura zdmuchnie świeczki. Wtedy skończy się przedstawienie”⁵⁸. Po raz kolejny Williams burzy więc granicę między subiektywnym wspomnieniem, przeszłością wyłaniającą się z pamięci Toma, a obiektywną teraźniejszością spektaklu

⁵⁷ M. Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, dz. cyt., s. 33.

⁵⁸ T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, „*Tramwaj zwany pożądaniem*” i inne dramaty, dz. cyt., s. 13, 16, 17, 18, 66.

teatralnego, w którym bohater *Szklanej menażerii* stoi przed widzami w stroju marynarza floty handlowej i nie ukrywa, że to właśnie on jest reżyserem scenicznych wydarzeń. Laura zdaje się bowiem słyszeć słowa brata, który zwraca się do niej z miejsca oddalonego w czasie i przestrzeni⁵⁹.

Nie można jednak nie zwrócić uwagi, że Prousta i Williamsa zdecydowanie różnią emocje, które w ich bohaterach (i zarazem narratorach) wywołuje przeszłość. Jak zauważa Georges Poulet,

w myśli Prousta pamięć pełni [...] tę samą nadnaturalną funkcję co łaska w myśli chrześcijańskiej. Jest zjawiskiem niewytłumaczalnym, które działa na naturę upadłą i odłączoną od początków [...] po to, aby dać jej skuteczny środek, dzięki któremu odnajdzie drogę zbawienia.

Przy czym terazniejszość jawi się narratorowi powieści jako dziedzina fałszu i ułudy. Podstaw i drogowskazów, fundamentów istnienia, należy bowiem szukać w tym, co dawno minione, a co wydaje się z terazniejszej perspektywy rajską krainą wiecznej szczęśliwości:

Zagubiony w świecie magicznej latarni, świecie chwiejnym, nierzeczywistym, zbudowanym z „wątpliwych widzeń”, w które nie sposób uwierzyć – obudzony ze snu człowiek, jeśli tylko poszuka w pamięci, odnajdzie w swoich pierwotnych wierzeniach tę przelotną wielkość, którą dziecinny akt wiary utrwalił w nim na zawsze⁶⁰.

W mechanizmie pamięci odnalazł zatem Proust „jeden z kluczy do Raju”. Pamięć umożliwia bowiem powrót do dzieciństwa, do stanu łaski, w którym świat zaskakuje, zachwyca i zachęca do kolejnych odkryć:

Dziecku wydaje się, że wszystkie [...] rzeczy mają mu coś do zaoferowania, coś, co kryje się za ich pozorem. Wydają mu się pełne, gotowe rozchylić się, zapraszają, by wzięło to, czego są tylko osłoną...⁶¹.

⁵⁹ Badacze twierdzą, że figurę narratora, który jest zarazem uczestnikiem dramatu, zaczerpnął Williams ze scenicznej wersji *Wojny i pokoju* Tolstoja, stworzonej przez Alfreda Neumanna i Erwina Piscatora w 1942 roku (R.E. Kramer, „*The Sculptural Drama*”: Tennessee Williams’ *Plastic Theatre*, „The Tennessee Williams Annual Review” 2002, nr 5; <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45> [dostęp: 17.10.2022]). Dwa lata wcześniej, krótko po wybuchu II wojny światowej, Piscator zaczął prowadzić warsztaty dramatyczne w New School for Social Research w Nowym Jorku. Jednym z jego pierwszych uczniów był Tennessee Williams. Autor *Szklanej menażerii* asystował przy produkcji *Wojny i pokoju*, podpatrując rozwiązania, które wykorzystał później we własnych sztukach (A. Hale, *Introduction: a Play for Tomorrow* [w:] T. Williams, *Stairs to the Roof*, New Directions Publishing, New York 2000, s. IX; R. Szydłowski, *Droga Piscatora* [w:] E. Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. R. Szydłowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 16).

⁶⁰ G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta: Czas*, przeł. J. Błoński [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 277–278, 283.

⁶¹ J. Pommier, *Mistyka Prousta*, dz. cyt., s. 158, 168.

U Williama jest inaczej. Przeszłość nie kojarzy mu się z Rajem, raczej z piekielną krainą, w której codzienność wypełnia troska, ze źródłem traumy, która naznacza całe dorosłe życie. Cierpią wszyscy członkowie rodziny Wingfieldów: opuszczona przez męża, uciekająca przed trudną rzeczywistością w świat rozkosznych iluzji Amanda; nadwrażliwa i ułomna fizycznie, kochająca kruche jak ona sama szkło Laura; w końcu poeta i marzyciel zmuszony pracować w fabryce obuwia, czyli Tom. W przypadku Amandy chęć cofnięcia się do przeszłości, odzyskania tego, co utracone, uniemożliwia jej niejako normalne funkcjonowanie w czasie. Amanda chce pozostać młodą dziewczyną, choć już dawno dojrzała, a nawet przekwitła. Jak pisze Williams, jest „kobietą z wielką witalnością, rozpaczliwie zapatrzoną w przeszłość”. Ta niemożność stawienia czoła teraźniejszości sprawia, że Amanda przeobraża się we własną karykaturę, ma groteskową twarz podstarzałego dziecka, widoczną zwłaszcza w „okrutnie ostrym świetle”⁶², odgrywającym w *Szklanej menażerii* podobną rolę, co naga, pozbawiona abażura żarówka, której obawia się Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem*, wydobywa bowiem na jaw głęboko skrywaną prawdę. Podobnie jak u Prousta, także u Williama o wszystkim decyduje przeszłość, z tym że u autora *Szklanej menażerii* jest ona przede wszystkim źródłem cierpienia, które nie bez swego masochizmu wciąż przywołuje.

Wydarzeniem, które szczególnie mocno oddziało na teraźniejszość rodziny Wingfieldów, było odejście męża Amandy. Dzieci ledwie go pamiętają. Ojciec pojawia się w *Szklanej menażerii* za sprawą wspomnień żony i fotografii, która wprowadza do sztuki czas zaprzeszy. Skoro z perspektywy Toma, opowiadającego swoją historię w czasie wojennej zawieruchy, sceniczne wydarzenia należą już do przeszłości, to odejście ojca nastąpiło jeszcze wcześniej – przed rozpoczęciem spektaklu. Czas jest zresztą opisywany przez Williama jako coś ciągłego, w czym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zająkają się: „Jutro zaczyna się dzisiaj, dzisiaj zaczęło się wczoraj [...]”⁶³. O przyszłości mówi też w sztuce Jim, wspominając wystawę „Wiek Postępu”, którą oglądał kiedyś w Chicago: „To była wspaniała wystawa. Najlepsza była Sala Nauki. Pokazywali, jak w przyszłości będzie wyglądała Ameryka, o wiele lepiej niż teraz!”⁶⁴. Ciekawe, że Tom,

⁶² T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, *„Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty*, dz. cyt., s. 13, 30.

⁶³ Tamże, s. 38; podobnie postrzegał czas Bergson, którego koncepcje wpłynęły na Prousta. Jak pisze filozof w rozprawie *Materia i pamięć*: „Postrzegamy, praktycznie biorąc, przeszłość jedynie, czysta teraźniejszość jest tylko nieuchwytnym procesem (*progrès*) przeszłości, wgrzyżającym się w przyszłość. [...] Byłoby to umieścić się na nowo w czystym trwaniu, którego przepływ jest ciągły i w którym przechodzimy przez stopniowanie nieodczuwalne z jednego stanu w drugi: jest to ta ciągłość rzeczywiście przeżywana, lecz sztucznie rozkładana dla większej dogodności poznania zwykłego” – H. Bergson, *Materia i pamięć*, dz. cyt., s. 144, 177.

⁶⁴ T. Williams, *Szklana menażeria* [w:] *„Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty*, dz. cyt., s. 53.

który jest przecież w *Szklanej menażerii* wysłannikiem przyszłości, w ogóle tych słów nie komentuje – jakby to, co dopiero nastąpi, nie napawało jednak wcale optymizmem.

W pamięci Toma najwyraźniejsze jest wspomnienie o Laurze. Jak notuje Williams w uwagach dotyczących scenicznego oświetlenia:

Oświetlenie w sztuce nie jest realistyczne. Współgra z atmosferą wspomnienia; scena jest ciemna. Snopy światła skupiają się na wybranych miejscach i aktorach, czasem w sprzeczności z tym, co jest z pozoru najważniejsze. Na przykład w scenie kłótni między Tomem a Amandą, w której Laura nie uczestniczy, najjaśniejsza wiązka światła pada właśnie na nią. Tak dzieje się też w scenie kolacji, kiedy jej niema postać na kanapie powinna pozostawać w centrum. Światło nad Laurą powinno różnić się od światła nad innymi postaciami, mając osobliwą, nieskazitelną jasność, jak światło wykorzystywane we wczesnych religijnych portretach świętych kobiet albo madonn. W sztuce można w pewien sposób nawiązywać do oświetlenia na religijnych obrazach, takich jak te autorstwa El Greca, gdzie postaci promieniają na stosunkowo mrocznym tle⁶⁵.

W tym opisie zwracają uwagę dwa elementy: po pierwsze, w centrum zainteresowania, i zarazem w centrum wspomnienia (wspominania) Toma znajduje się Laura. To właśnie ją bohater Williamsa pamięta najlepiej – najjaśniej i najwyraźniej. Stąd światło, które nie dość, że skupia się właśnie na niej – nawet w tych scenach, w których nie uczestniczy bądź odgrywa drugoplanową rolę – to, dodatkowo, ma zupełnie inny charakter niż oświetlenie pozostałych postaci. Za sprawą niezwyklego światła Laura jawi się wręcz jako święta, nieziemska, eteryczna istota, a nie żywa kobieta – zupełnie jak nieznaną zmysłowej miłości Hanna Jelkes z *Nocy iguany*, która, gdy po raz pierwszy wkracza na scenę, „ma w sobie coś ze średniowiecznej figury świętego rodem z gotyckiej katedry, tyle że ożywionej”⁶⁶. Po drugie, w przywoływanym fragmencie Williams eksponuje podobieństwo Laury do madonn z obrazów El Greca. Nie jest to zresztą jedyne miejsce *Szklanej menażerii*, gdzie Williams kojarzy swoich bohaterów z postaciami z obrazów. W scenie drugiej Laura mówi do Amandy: „Mamo, gdy jesteś zawiedziona, masz na twarzy taki potworny smutek, jak Matka Boska na tym obrazie w muzeum!”. W scenie czwartej w didaskaliach czytamy zaś o Amandzie: „Jej twarz podstarzałego dziecka staje się w tym okrutnie ostrym świetle karykaturalna jak na rysunkach Daumiera”⁶⁷.

Williams, czytelnik Prousta, zapamiętał na pewno typowe dla autora *W poszukiwaniu straconego czasu* kojarzenie rzeczywistości ze sztuką. Tak patrzy na ludzi Swann. To właśnie dzięki niemu mały Marcel dostrzega podobieństwo dziewczyny pomagającej

⁶⁵ Tenże, *The Glass Menagerie*, dz. cyt., s. 55.

⁶⁶ Tenże, *Noc iguany* [w:] tegoż, *„Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty*, dz. cyt., s. 306.

⁶⁷ Tenże, *Szklana menażeria* [w:] tegoż, *„Tramwaj zwany pożądaniem” i inne dramaty*, dz. cyt., s. 22, 30.

Franciszce w kuchni do jednego z padewskich fresków Giotto. Stąd przezwisko, którym bohater obdarza ciężarną służącą: „Miłosierdzie Giotto”. Dalej Proust pisze zresztą wprost:

Swann zawsze znajdował szczególne upodobanie w dopatrywaniu się w obrazach mistrzów nie tylko ogólnych cech otaczającej nas rzeczywistości, lecz także tego, co wprost przeciwnie, poddawało się w najmniejszym stopniu uogólnieniom: indywidualne rysy znajomych twarzy.

I tak Odetta przypomina Swannowi Seforę, córkę Jetra, przedstawioną na fresku Botticellego w Kaplicy Sykstyńskiej, stangret Rémi jest podobny do popiersia doży Loredana dłuta Antoniego Rizza, nos pana Palancy'ego nasuwa na myśl kolorystykę jednego z obrazów Ghirlandaia, a doktor du Boulbon wygląda jak żywcem wyjęty z portretu Tintoretta⁶⁸.

Sztuka, wszelka sztuka, jest dla Prousta nie tylko katalizatorem pamięci, obietnicą triumfu nad przemijaniem i śmiercią, ale także jedyną drogą wyjścia poza swoje „ja”, do pokazania swojego „ja” innym:

Wielkość sztuki prawdziwej [...] polega na tym, aby odnajdować, chwycić na nowo i ukazywać ową rzeczywistość, od której żyjemy z dala i odchylamy się coraz bardziej, w miarę jak nabiera gęstości i nieprzepuszczalności wiedza umowna, jaką zastępujemy tę rzeczywistość, ryzykując mocno, iż umrzemy, nie poznawszy jej – która jest po prostu naszym życiem [...]. Tylko dzięki sztuce możemy wyjść poza siebie, dowiedzieć się, co widzą inni z tego świata, który nie jest ten sam, co nasz, a którego krajobrazy pozostałyby dla nas tak samo nieznanne, jak pejzaże mogące istnieć na księżycu⁶⁹.

Proust nie pisywał dramatów, Williams stronił od formy powieści. Obaj byli jednak bardzo wrażliwi na sztukę teatru. Jak zauważył jeden z badaczy: „Proust zawiera w *Poszukiwaniu* setki metafor – jednych krótkich, innych rozbudowanych – zaczerpniętych z teatru”⁷⁰. W artykule *Theater in Proust: the Fourth Art* czytamy zaś, że teatr jest w powieści francuskiego mistrza równie ważny, co inne sztuki: malarstwo, muzyka i literatura⁷¹. Chciałoby się nawet rzec: najważniejszy, bowiem – zupełnie jak wspomnienie – pozwala doświadczyć prawdy. Oddajmy znów głos Proustowi:

[...] to, czegom żądał od tego widowiska – tak samo jak od wymarzonej podróży do Balbec lub do Wenecji – było zupełnie czymś innym niż przyjemnością; spodziewałem się po tym prawd należących do świata realniejszego niż ów, w którym

⁶⁸ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 113–114, 257, 257–258.

⁶⁹ Tenże, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 867–868.

⁷⁰ J. Gaywood Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, Ohio State University Press, Columbus 1966, s. 4.

⁷¹ P. Schaller, *Theater in Proust: the Fourth Art*, „Marcel Proust Aujourd'hui” 2006, nr 4, s. 68.

żyłem; prawd, których, skoro je raz posiądę, nie mogłyby mi wydrzeć blahe – choćby nawet bolesne dla mego ciała – wypadki mojej czczej egzystencji⁷².

W *Poszukiwaniu* zwraca uwagę zarówno teatralizacja wspomnień (czego świetnym przykładem jest np. „teatr i dramat zasypiania” narratora w Combray), jak i wyznanie miłości złożone scenicznej sztuce przez małego Marcela:

W tym czasie kochałem teatr, aczkolwiek miłością platonyczną, rodzice bowiem nie pozwolili mi dotąd przestąpić jego progu, toteż tak mgliście wyobrażałem sobie rozkosze jakich tam doznawano, że niewiele brakowało, a uważałbym, iż każdy widz ogląda niczym w stereoskopie to, co się dzieje na scenie, a co rozgrywa się wyłącznie dla niego, choć skądinąd nie odbiega od tego, na co patrzą inni, każdy dla siebie⁷³.

W doświadczaniu teatru, tak jak w doświadczaniu przeszłości, Proust eksponuje zatem subiektywizm i samotność – inni nie zobaczą i nie odczują tego, co ja. Można wręcz powiedzieć, że wspomnienie jest swego rodzaju spektaklem, a dramat świetnie nadaje się do opowiadania o utraconym czasie, co zresztą poświadczają liczne sceniczne adaptacje powieści francuskiego pisarza⁷⁴. O tym, że w formie dramatu można zamknąć przeszłość, był również przekonany – jak sądzę, nie bez wpływu Prousta – Tennessee Williams, czego świadectwem jest jego utkana ze wspomnień i chwilowych olśnień sztuka o rodzinie Wingfieldów. Tom ze *Szklanej menażerii* to narrator uczestniczący w opowiadanej historii albo aktor w teatrze własnego (minionego) życia – zupełnie jak Marcel poszukujący utraconego czasu.

⁷² M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Boy-Żeleński [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, dz. cyt., t. 1, s. 413.

⁷³ Tenże, *W stronę Swanna*, dz. cyt., s. 77, 106.

⁷⁴ Internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego odnotowuje, że powstało siedem spektakli inspirowanych *W poszukiwaniu straconego czasu* – <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/11/w-poszukiwaniu-straconego-czasu> [dostęp: 30.04.2023]. Spektakle na motywach *Poszukiwania* można też aktualnie zobaczyć w dwóch paryskich teatrach. Pierwszy z nich to *À la recherche du temps perdu* z Théâtre de la Contrescarpe w reżyserii Virgila Tănase’a (prapremiera: 2020), drugim jest zaś *Marcel* z Théâtre Le 13ème Art w reżyserii Jérémiego Lippmanna (prapremiera: 2023). W ostatnich latach spektakle oparte na powieści Prousta pokazywały inne francuskie teatry: *La Recherche* (2017, Théâtre des Bouffes du Nord, Paryż, reż. Yves-Noël Genod); *Je pouvais donc le temps avec l'épaupe* (2018, Théâtre Sortie Ouest, Béziers, reż. Charles Tordjman); *Un instant* (2018, Théâtre Gérard Philipe, Paryż, reż. Jean Bellorini); *Albertine disparue* (2018, Théâtre de Belleville, Paryż, reż. Baptiste Dezerces).

**Teatr utraconego czasu.
Tennessee Williams czyta Marcela Prousta**

Autorka artykułu analizuje wpływ twórczości Marcela Prousta na utwory dramatyczne Tennessee Williamsa, zwłaszcza na dramat *Szklana menażeria*, znany także z hollywoodzkiej wersji filmowej. W sztuce tej ważną rolę odgrywają Proustowskie motywy, takie jak czas, pamięć i jej mechanizmy. Podobnie jak Proust, Williams nie ukrywa w swoim utworze elementów autobiograficznych. W *Szklanej menażerii* zwraca również uwagę inspirowane powieścią Prousta wykorzystanie motywów muzycznych oraz doszukiwanie się podobieństw między bohaterami literackimi a postaciami z dzieł malarskich. Choć Proust nie pisał dramatów, a Williams nie zostawił po sobie żadnej powieści, to łączyła ich miłość do teatru i przekonanie, że wspomnienie jest swego rodzaju spektaklem, a scena to szczególnie odpowiednie miejsce, by opowiadać o przeszłości.

Słowa kluczowe: Tennessee Williams, Marcel Proust, *Szklana menażeria*, *W poszukiwaniu straconego czasu*, czas, pamięć, wspomnienie, teatr

**The Theatre of Lost Time.
Marcel Proust read by Tennessee Williams**

The author of the article analyzes the influence of Marcel Proust's work on the dramatic works of Tennessee Williams, especially the drama *The Glass Menagerie*, also known from the Hollywood film version. Proust's motifs, such as time, memory and its mechanisms, play an important role in this play. Like Proust, Williams does not hide autobiographical elements in his work. What is also noteworthy in *The Glass Menagerie* is the use of musical motifs inspired by Proust's novel and the search for similarities between literary characters and characters from paintings. Although Proust did not write plays and Williams did not leave behind any novels, they shared a love for the theatre and the belief that memory is a kind of spectacle, and that the stage is a particularly appropriate place to talk about the past.

Key words: Tennessee Williams, Marcel Proust, *The Glass Menagerie*, *In Search of Lost Time*, time, remembrance, memory, theatre