

**UNIVERZA V MARIBORU**  
**FILOZOFSKA FAKULTETA**  
**Oddelek za slovanske jezike in književnosti**

**DIPLOMSKO DELO**

**SANJA SELINŠEK**

**Maribor, 2013**



**UNIVERZA V MARIBORU**  
**FILOZOFSKA FAKULTETA**  
Oddelek za slovanske jezike in književnosti

**DIPLOMSKO DELO**  
**PROBLEM »NOROSTI« IN AVTOBIOGRAFSKOSTI V**  
**IZBRANIH DELIH TENNESSEEJA WILLIAMS**

**GRADUATION THESIS**  
**THE PROBLEM OF "INSANITY" AND AUTOBIOGRAPHY IN THE**  
**SELECTED WORKS OF TENNESSEE WILLIAMS**

Mentorica:

izr. prof. dr. Darja Pavlič

Kandidatka:

Sanja Selinšek

Maribor, 2013

**Lektorica:**

**Milica Selinšek, profesorica slovenščine**

**Prevajalec:**

**Sanja Selinšek, prevajalka**

## ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici izr.

prof. dr. Darji Pavlič za strokovno pomoč, moralno podporo in strokovno delo.

Iskrena hvala tudi moji družini, Mateju, sorodnikom in prijateljem, ki so mi stali ob strani, predvsem v težkih trenutkih. Brez njihove pomoči, vzpodbude in potrpežljivosti tudi diplomskega dela ne bi bilo.



**FILOZOFSKA FAKULTETA**

Koroška cesta 160

2000 Maribor, Slovenija

[www.ff.um.si](http://www.ff.um.si)

**IZJAVA**

Podpisani-a Sanja Selinšek, rojen-a 10. 11. 1983, študent-ka Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, smer prevajanje in tolmačenje - angleščina in slovenski jezik s književnostjo, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom Problem „norosti” in avtobiografskosti v delih Tennesseeja Williamsa pri mentorju-ici izr. prof. dr. Darji Pavlič, avtorsko delo.

V diplomskem delu so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni; teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

Kraj, Maribor

Datum, 15. 1. 2014

---

(podpis študenta-ke)

## POVZETEK

Tennessee Williams je eden bolj znanih svetovnih avtorjev, ki se je v zgodovino gledališča, filma in književnosti zapisal z monumentalnimi deli, kot so *Steklena menagerija*, *Tramvaj poželenje* in *Mačka na vroči pločevinasti strehi*. Njegova dela predstavljajo ženske junakinje, močne ženske ali ženske, ki propadejo pod težo družbe in pravil. Dela se odlikujejo predvsem po posebnem liričnem slogu in posebnem občutenju sveta, v katerem se vidi velik razkorak med stvarnostjo in iluzijo, posebej blizu pa so mu poetični junaki in junakinje, ki so krhki, nežni in se sprehajajo po robu razuma.

V svoji diplomski nalogi sem analizirala tri drame Tennesseeja Williamsa, *Stekleno menagerijo*, *Tramvaj poželenje* in *Igro za dve osebi*. Vsa tri dela se osredotočajo na junakinje in junake, ki v realnem svetu ne morejo živeti in preživeti, zato se zatekajo v neko obliko norosti ali iluzije. Williamsovo delo je močno prežeto z avtobiografskimi motivi, zato sem temu v diplomskem delu tudi namenila obširno pozornost.

S pomočjo teorije avtobiografije in psiholoških dognanj o duševnih motnjah sem podrobno raziskala življenje Tennesseeja Williamsa, obdobje, v katerem je ustvarjal, in dogodke, ki jih je kasneje prelil v svojo literaturo. Tako z gotovostjo lahko potrdim, da je bila večni navdih ženskih likov v Tennesseejevih dramah sestra Rose, delno pa tudi mati Edvina. Williamsa je zaznamoval tudi življenjski slog na ameriškem jugu Združenih držav Amerike, vse to pa najdemo tudi v njegovih delih. Avtobiografske elemente in elemente »norosti« tako predstavljam v pričujoči diplomski nalogi.

**Ključne besede:** Tennessee Williams, avtobiografija, norost, duševne motnje, drama, *Steklena menagerija*, *Tramvaj poželenje*, *Igra za dve osebi*.

## ABSTRACT

Tennessee Williams is a well known American author, known in the history of theatre, film and literature as one of the most profound writers, who wrote the works like *The Glass Menagerie*, *A Street Car Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*. Many characters in his works are strong women and women, who break under the burdens of life and society. His works are known for his special lyrical style of writing and for themes that present us the discrepancy between the real world and the illusion. Characters are mostly poetic, fragile, and gentle. They are always at the edge of reason.

This diploma paper is an analysis of three plays by Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*, *A Street Car Named Desire* and *The Two Character Play*. All three works present us with characters that are not able to live in the real world. Therefore they retreat from reality and become delusional or insane. The works of Williams are marked by autobiographical elements, which are thoroughly presented in this thesis.

With the help of the theory of autobiography and psychological findings in the field of mental disorders, I presented the life of Tennessee Williams, his work and the events that found their way into his literature. As it is presented in this work, the inspiration for all women characters was found in his sister Rose and his mother Edwina. Through his writing we can also sense the lifestyle of American south. The autobiographical elements and the elements of insanity are presented in great detail in this diploma paper.

**Key words: Tennessee Williams, autobiography, insanity, mental disorders, theatre, Glass Menagerie, A Street Car Named Desire, The Two Character Play**



## KAZALO

1	UVOD .....	1
1.1	Namen.....	1
1.2	Raziskovalne hipoteze .....	1
1.3	Raziskovalne metode .....	1
1.4	Uporabljeni viri.....	2
2	ŽIVLJENJE IN DELO TENNESSEEJA WILLIAMSA .....	3
2.1	Družina Tennesseeja Williamsa .....	7
3	ŽIVLJENJSKI OPUS TENNESSEEJA WILLIAMSA.....	10
3.1	Vplivi na dramatiko Tennesseeja Williamsa .....	14
3.1.1	Vplivi iz književnosti.....	15
4	KNJIŽEVNOST 20. STOLETJA V SEVERNI AMERIKI.....	18
4.1	Drama 20. stol. v Severni Ameriki .....	19
5	ANALIZA IZBRANIH DRAM TENNESSEEJA WILLIAMSA .....	25
5.1	Steklena menagerija .....	26
5.1.1	Kratka vsebina .....	26
5.1.2	Dramske osebe.....	27
5.1.3	Teme, motivi in simboli.....	32
5.1.4	Uprizoritveni elementi .....	37
5.2	Tramvaj poželenje.....	38
5.2.1	Kratka vsebina .....	39
5.2.2	Dramske osebe.....	40
5.2.3	Teme, motivi in simboli.....	44
5.2.4	Uprizoritveni elementi .....	48
5.3	Igra za dve osebi .....	50
5.3.1	Kratka vsebina .....	50
5.3.2	Dramske osebe.....	52

5.3.3	Teme, motivi in simboli.....	53
5.3.4	Uprizoritveni elementi .....	57
6	AVTOBIOGRAFSKI ELEMENTI.....	59
6.1	Ameriški jug.....	61
6.2	Pisateljevanje .....	67
6.3	Drugi avtobiografski elementi.....	68
7	ELEMENTI NOROSTI.....	74
7.1	Steklena menagerija .....	77
7.2	Tramvaj poželenje.....	79
7.3	Igra za dve osebi .....	80
8	ZAKLJUČEK.....	85
9	VIRI IN LITERATURA .....	87

# 1 UVOD

## 1.1 Namen

V svoji diplomski nalogi bom predstavila ameriškega avtorja Tennesseeja Williamsa in njegovo delo, še posebej pa se bom osredotočila na tri njegova dela: dve zgodnejši, *Steklena menažerija (The Glass Menagerie)* in *Tramvaj poželenje (A Street Car Named Desire)*, ter delo, napisano v njegovem poznem obdobju, *Igra za dve osebi (the Two-Character Play ali Out Cry)*. Predstavila bom avtorjevo življenje in delo ter obdobje in smer, v katerem je ustvarjal, značilnosti ameriške drame oz. gledališča dvajsetega stoletja in značilnosti njegove dramatike. Osrednja tema diplomske naloge so avtobiografski elementi v njegovih delih in pojmovanje oz. upodabljanje »norosti« oz. blaznosti v izbranih dramah. Pri analizi njegovih del bom poiskala temeljne značilnosti teh del in primerjala vsa tri njegova dela.

## 1.2 Raziskovalne hipoteze

Menim, da bom z analizo obravnavanih del utemeljila stilno in slogovno usmerjenost, t.j. družinski realizem, prevladujočo smer ameriške dramatike sredi dvajsetega stoletja. Z medsebojno primerjavo del želim potrditi domnevo, da vsa dela upodablja neko stanje norosti oz. blaznosti, prav tako pa tudi, da vsa vsebujejo avtobiografske elemente.

## 1.3 Raziskovalne metode

V svoji diplomski nalogi bom uporabila komparativno in deskriptivno metodo proučevanja, pa tudi metodo analize in sinteze. S temi metodami bom predstavila temeljne značilnosti treh izbranih dram; s pomočjo deskriptivne metode bom

predstavila dejstva, na katerih temelji moje diplomsko delo, s pomočjo komparativne metode pa bom iskala vzporednice med tremi dramami, ki so osnova za moje raziskovanje. Za podrobnejšo razlago in utemeljitev bom uporabila še metodo analize in sinteze.

#### **1.4 Uporabljeni viri**

V svoji diplomski nalogi bom obravnavala tri drame Tennesseeja Williamsa: *Steklena menažerija (The Glass Menagerie)*, *Tramvaj poželenje (A Street Car Named Desire)* in *Igra za dve osebi (The Two Character Play ali Out Cry)*. Za te tri drame sem se odločila zato, ker vsebujejo največ avtobiografskih elementov, nastale pa so v različnih obdobjih, kar bo naredilo analizo dram bolj zanimivo. Pri analizi bom uporabila študije slovenskih in tujih avtorjev, gledališke kritike dram, bibliografije o Tennesseeju Williamsu in drugo dostopno literaturo.

## 2 ŽIVLJENJE IN DELO TENNESSEEJA WILLIAMSA

Tennessee Williams je eden najplodnejših dramatikov ameriške književnosti. Njegova dela so še danes zelo priljubljena, pogosto se uprizarjajo v gledališčih, po njegovih predlogah pa so bile posnete tudi zelo uspešne filmske verzije. Avtor, ki se je v ameriško in svetovno književnost zapisal predvsem kot dramatik, se je ukvarjal tudi z drugimi žanri. »Williamsov kreativni opus obsega igre, novele, poezijo, kratke zgodbe, scenarije in eseje« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 3). Njegov jezik ga je naredil slavnega, saj je »znan po poetičnem liricizmu in živahni odkritosrčnosti, zato je označen za 'pesnika človeških src'« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 3). Med elito ameriških dramatikov pa ga prištevajo tudi zaradi tem, ki jih je obravnaval, in zanimivih, dokaj zapletenih in novih dramskih oseb. *Critical Companion to Tennessee Williams* tako pravi: »Osamljenost, socialna izolacija, konflikt med represijo in svobodo so primarne teme v Williamsovih delih – zanje so značilni tudi zgovorni dialogi in prodorne karakterne analize kompleksnih junakov« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 3).

Tennessee se je rodil kot Thomas Lanier Williams, vendar je v svetovni književnosti znan predvsem kot Tennessee Williams. Ime Tennessee je dobil v svojih študentskih letih, ko je študiral na Univerzi v Iowi, ime pa so mu dali člani bratovščine Alpha Tau Omega. Rodil se je v Misisipiju in imel južnjaški naglas, ki je bil za Iowo nenavaden. Sam pravi: »Ime Tennessee sem dobil, ko sem hodil na Univerzo v Iowi, ker so si moji sošolci v razredu lahko zapomnili le, da prihajam iz neke južne države z dolgim imenom. Ker se niso mogli spomniti imena Misisipi, so se odločili za Tennessee. Mene to ni motilo in ko se je prijelo, sem spremenil svoje ime za vedno« (Devlin 1986: 4).

Tennessee Williams se je rodil 26. marca 1911 v Columbusu, v zvezni državi Misisipi, kot Thomas Lanier Williams III. Rodil se je Corneliusu Coffinu Williamsu, uslužbencu v telefonskem podjetju Cumberland Telephone Company, in mami Edwini Estelle Dakin Williams, hčerki spoštovanega in poznanega pastorja. V zakonu

Corneliusa in Edwine so se rodili trije otroci; Thomas oz. Tom je bil prvi sin, imel je še dve leti starejšo sestro Rose in brata Dakina, ki se je rodil enajst let za Tomom.

Cornelius Williams in Edvina Dakin sta se poročila leta 1907, po medenih tednih, ki sta jih preživela v delti Misisipija, pa sta se vrnila domov. Oče je nemudoma dobil službo kot potujoči trgovec za telefonsko podjetje, mati pa se je zaradi prve nosečnosti vrnila na dom svojih staršev. Leta 1909 se je rodila sestra Rose, dve leti za njo (l. 1911) pa še Thomas Williams. Oče je kot trgovski potnik potoval, mati in otroka pa so živeli s starimi starši v župnišču častitega Walterja E. Dakina (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 3-4).

Živeli so lagodno in mirno življenje. Poleti leta 1916 je Toma doletela bolezen, ki ga je prikovala na posteljo, zaradi nje pa je skoraj umrl. Dobil je davico, »bolezen mu je oslabil vid in povzročila paraliziranost nog, kar ga je prikovalo na posteljo za več kot leto dni. Čas priklenjenosti na posteljo in zaprtosti pred zunanjim svetom je pomembno vplival na Tomovo osebnost. Iz razposajenega in živahnega otroka se je spremenil v introvertiranega in samotarskega fanta« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 4). Mama Edwina je opustila delo v cerkvi in skrbela za bolnega sina. Zaradi bolezni je Tom nehal hoditi v šolo, vedno več časa pa je preživel v knjižnici svojega deda. Zabaval se je z literarnimi in domišljjskimi deli. Po mučnem dvoletnem okrevanju mu je mati prepovedala vse grobe igre. Po Tomovem mnenju se je takrat odnos z mamo za vedno spremenil. »Prevelika skrb moje matere in preveč njene pozornosti me je na očetovo nezadovoljstvo pomehkužilo« (Hermann 2008: 26).

Ko je bil oče povišan na delovno mesto upravnika v podjetju International Shoe Company, so se skupaj z otroki preselili v St. Louis, Missouri. Selitev v St. Louis je bila dramatična za vso družino. Zapustili so udoben dom starih staršev na podeželju in se preselili v eno največjih in najbolj industrializiranih ameriških mest. Selitev v majhno in natrpano najemniško stanovanje v velikem, umazanem mestu je bila šok tudi za otroka, ki sta bila navajena uglajenega življenja. Starša, ki se nista najbolj razumela, sta se pod skupno streho zapletala v vedno večje konflikte. Kmalu so se težave v družini začele kopičiti. Mati je bila nezadovoljna, oče je veliko pil in kockal,

Thomasu pa je v šoli šlo vedno slabše. Vse skupaj so poslabšale še nenehne selitve iz kraja v kraj. Oče je vedno več ostajal zunaj in puščal družino ob strani, mati pa je bila manipulativna in je otrokoma grozila z božjo kaznijo, če ne bosta ravnala pravilno (Hermann 2008: 26-27).

Kot nam predstavi Herman v delu *A Student's Guide to Tennessee Williams*, Toma v šoli niso sprejeli, doma pa ga je zasmehoval še oče, ki je želel nogometaša. Tom je bil sramežljiv, zelo občutljiv, vedno bolj pa se je obračal v notranji svet, svet knjig in samote. Najbolje se je razumel s sestro Rose, s katero sta preživela mnogo ur. Konec dvajsetih let 20. stoletja je življenje v družini Williams postalo še bolj neznosno. Mati je imela obilo zdravstvenih težav, po spontanem splavu leta 1919 pa sta otroka dobila še brata Dakina, ki je rasel sredi trušča, ki sta ga povzročala starša. V tem času sta se Tom in sestra Rose še bolj zblížala, saj sta potrebovala uteho drug drugega. Tom je bil zelo nesrečen, zaradi domačih razmer je zelo trpel, uteho pa je našel v branju in kasneje v pisanju (Hermann 2008: 27-29).

Leta 1929 je Tom maturiral in se vpisal na Univerzo v Missouriju v Kolumbiji, z namenom, da bi študiral novinarstvo. Na univerzi ni bil najbolj vreden študent, sode pa je izbilo dno, ko je padel na izpitu za vojaške častnike (ROTC). To je očeta tako razjezilo, da se je odločil, da ga izpiše in mu priskrbi službo v skladišču podjetja s čevlji International Shoe Company. Tom je delal v podjetju od leta 1931 do leta 1934, v delu pa nikakor ni užival. Kadarkoli je imel čas, je pisal, kar se je pogosto zavleklo pozno v noč, saj je poskušal doseči kvoto, ki si jo je sam postavil – napisati eno kratko zgodbo na teden. Čas, ki ga je preživljal v službi, je bil zanj kot pisatelja izgubljen, iz prve roke pa je spoznal življenje delavca, ki je ujet v brezupno rutino svojega dela - na te izkušnje je oprl tudi nekaj svojih dram (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 5-6).

Sestrino stanje se je v tem času poslabšalo, njeni histerični izbruhi so postajali vedno pogostejši. Leta 1929 sta se starša odločila, da Rose odpeljeta v zasebni sanatorij. Terapije in psihološke obravnave niso pomagale, kar je privedlo do vrhunca bolezni v

poznih 30-ih letih 20. stoletja. Starša sta Rose premestila v državno bolnišnico, kjer so ji diagnosticirali shizofrenijo (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 6).

Monotonost dela v tovarni in neprespane noči, ki jih je Tennessee posvetil pisanju, so terjale svoj davek leta 1935. Kratkoterminalno zrušil se je od izčrpanosti in poslali so ga na oddih k njegovim starim staršem. Po končani univerzi je Tom poskušal dobiti delo, pot ga je zanesla v New Orleans, kjer se je leta 1938 ustalil v Francoski četrti (t. i. French Quarter). Spolna svoboda te četrti mu je dovoljevala, da se sooči s svojimi homoseksualnimi nagnjenji. Bohemsko okolje mu je omogočalo druženje s sebi podobnimi in ga je osvobodilo literarno, družbeno in seksualno. Daleč od puritanskega St. Louisa je lahko nemoteno odkrival področje svojega dela in seksualnosti v mejah Francoske četrti (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 6-7).

V tem času je za tri kratke igre zadel 100 dolarjev in s tem pritegnil pozornost agentke Audrey Wood, gledališke agentke iz New Yorka. Tennessee se je preselil v New York, kjer se je preživljal z različnimi priložnostnimi deli. Preko agentke Audrey Wood je nato kot pisec scenarijev dobil delo v studiih Metro Goldwin Meyer, kjer je zaslužil 250 dolarjev na teden. Williams je bil frustriran zaradi politike studiev in se ji ni želel podvreči, studii pa so vedno znova zavračali scenarij »*The Gentelman Caller*«. Ko so ga odpustili, je scenarij »*The Gentelman Caller*« predelal in ga preimenoval v »*Steklena menažerija*«, ki je leta 1944 na ameriških odrih doživela velik uspeh. Osebnostno ga uspeh ni preveč prevzel, nasprotno, počutil se je depresivno, saj se je zavedal pritiska publike nanj. Začel je predelovati naslednji tekst, ki ga je nato dokončal kot »*Tramvaj poželenje*«. Na odru je tekst zaživel leta 1947 in mu prinesel Pulitzerjevo nagrado in denar. Skoraj vsako drugo leto je na oder prišla ena Williamsova drama. Naslednji velik uspeh je bila »*Mačka na vroči pločevinasti strehi*«. Leto 1947 je bilo tudi čustveno izpolnjujoče za Williamsa, saj je poleti spoznal svojega dolgoletnega ljubimca Franka Merla. Njegove drame so doživljale uspeh skozi celotna 50-ta leta 20. stoletja. Leta 1963 pa je umrl njegov ljubimec Frank Merlo, v istem obdobju je umrl tudi dedek Dakin. Vse to je Williamsa čustveno zelo prizadelo in ga pahnilo v alkohol, zdravila in droge. Njegova ustvarjalna moč je



začela pešati, kar so opazili tudi kritiki, ki so neusmiljeno udrihali po njem. Zaradi zdravstvenih in psihičnih težav se je brat Dakin odločil, da mu pomaga, tako da ga hospitalizira. Tennessee je na psihiatričnem oddelku preživel 3 mesece, kar je bila zanj najhujša nočna mora. Vrnil se je k pisanju, nastajali pa so večinoma bolj eksperimentalni teksti, ki jih predvsem kritiki niso razumeli, saj so se bistveno razlikovali od uspešnic, ki jih je napisal doslej. Znova se je začel vedno bolj opijati in posegati po zdravilih, kar je na koncu privedlo tudi do njegove smrti. 25. februarja 1983 so Tennesseeja Williamsa našli mrtvega v hotelski sobi v Hotel Elysee v New Yorku. Zadušil se je s plastičnim pokrovčkom stekleničke zdravil (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 7-14).

## 2.1 Družina Tennesseeja Williamsa

Družina Tennesseeja Williamsa je pomembno vplivala na njegovo literarno ustvarjanje, zato v tem poglavju namenjam nekaj besed družinskemu ozadju, ki se odraža tudi v njegovih delih.

Edvina C. Dakin, Williamsova **mati**, je kot hčerka častitega pastorja E. Dakina uživala vse razkošje. Sanje, da bo postala pevka in igralka, je zaradi porekla družine hitro opustila. Bila je visoka, lepa rjavolaska, prava petična gospodična z Juga, kar je pomenilo tudi, da je bila razvajena, nekoliko snobovska, imela je tudi pogoste histerične napade. Svoje živahno življenje je opisala v svojem dnevniku, kjer je opisovala tudi mnoge snubce (imenovala jih je »gentlemen callers«). Zakon s Corneliusom ni bil srečen in Edvina se je vedno bolj obračala na otroke, zelo se je navezala nanje in postala posesivna. Ko so se z družino preselili v St. Louis je bil to zanj velik šok, saj je prvič skrbela za družino v pravem pomenu besede. V majhnem mestu je uživala ugled, v velikem industrijskem središču pa je naenkrat postala nihče. Velikega mesta se ni mogla navaditi, domača dela in kuha ji niso šli od rok, predvsem pa je zamerila neodgovornemu možu, da jo je prepustil takemu življenju. Mati Edvina

je bila zelo težavna, mentalno nestabilna in zelo puritanska, predvsem kar se tiče spolnosti (Herman 2008: 23-28).

**Oče** Cornelius je kot potujoči trgovec v telefonskem podjetju spoznal ženo Edvino Dakin. To službo je hitro zamenjal za službo trgovskega potnika, »ki mu je dala svobodo, po kateri je hrepenel, in pustil ženo v osamljenosti« (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 4). Zaradi službe je bil veliko zdoma in otroka sta ga le poredko videvala. Leta 1918 so Corneliusa povišali v vodjo tovarne s čevlji v St. Louisu, kamor so se z družino tudi preselili. »Cornelius je rad pil, kockal in hodil na zabave, bil je glasen in vihrav, njegovo obnašanje pa je mejilo že na vulgarno. Ko je zakon začel razpadati, se je oče vdal pitju, bil je ženskar, zelo prepirljiv in gospodovalen. Kljub temu da je dobro zaslužil, denarja družini ni privoščil in ga je raje zapravljajal na igranjih« (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 5). Doma je teroriziral otroke, kričal nanje in na ženo. Toma je zasmehoval, ker je imel raje poezijo kot nogomet, klical ga je »mehkužec« in »Miss Nancy«, ter se spraševal, ali vzgaja homoseksualca. Ko je Tom objavil nekaj del, nanj ni bil ponosen, saj se s tem ni mogel hvaliti na večerih pokra. Bil je tipičen »mačo«, ko pa je Tom padel na usposabljanju za vojaške časnike, je menil, da je to sramota za družino (Warren 2003: 95).

Tom je imel zelo rad **dedka** Dakina, ki je »zapolnil praznino po Corneliusovi odsotnosti« (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 4). Walter Dakin je bil močno nasprotje očetu, saj je »bil prijazen, nežen in pozoren ljubitelj knjig, postal pa je najpomembnejša moška figura v življenju svojih vnukov« (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 4). Tako je Tom svojega očeta stežka videl kot očeta, najraje je imel svojega dedka, babico Grand in služkinjo Ozzie, ki je otrokom pripovedovala zgodbe o magiji in afriški folklori (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 4).

**Sestra** Rose je imela posebno mesto v Tomovem življenju. Bila sta pravzaprav sorodni duši, podobno sta se oblačila in bila sta si podobna po značaju. Še kot otroka sta se dolge ure skupaj igrala, pozneje sta skupaj hodila na plese in v kino, bila sta najboljša prijatelja, predvsem zaradi težkih domačih razmer, ob katerih sta potrebovala čustveno oporo drug drugega. Rose je bila pravzaprav velika Tomova

ljubezen, hkrati pa je bila tudi velika gonilna sila pri njegovem pisanju (Herman 2008: 28-29).

Kot navajata Smith-Howard in Heintzelman (2005), je Rose že v zgodnji mladosti kazala znake mentalne nestabilnosti, njena mentalna stanja so nihala iz enega v drugo, pogosto pa jo je prevzel histerični jok. Ko je zbolela njuna mati in sta se otroka ustrašila, da jo bosta izgubila, je še bolj začela drseti v nestabilnost. Ob materinem puritanstvu pa sta se oba otroka obrnila v deviantno vedenje. Tako je Rose na vse načine kljubovala svoji materi, bila je obsedena z osvajanjem fantov. Leta 1928 je Rose preživela leto dni pri teti Elli in teti Belle v Knoxvillu, kjer je tudi obiskovala šolo. Ko se je vrnila, se je zaprla v sobo, v svojo družbo pa je sprejela edino Toma. Simptomi depresije in strahov, ki so jo vznemirjali, so bili očitni, Tom pa je poskušal svojo sestro vključiti v družabno življenje in aktivnosti. Življenje sestre Rose je v tem času postajalo vedno bolj težavno. Do leta 1926 je Rose trpela za ponavljajočimi se psihosomatskimi želodčnimi težavami. Mati Edvina jih je poskušala ozdraviti z obiski cerkve, družabnimi dejavnostmi in obiski ugajanih gospodov. Zaradi vse večjih histeričnih izbruhov pa sta jo starša leta 1929 poslala v sanatorij. V zgodnjih tridesetih se je Rosino mentalno stanje nenehno slabšalo in psihološka svetovanja niso pripomogla k izboljšanju. Vse to je v poznih tridesetih privedlo do skrajne točke njenega zdravljenja, ko je očeta obtožila spolnega zlorabljanja. Williamsova sta Rose poslala v sanatorij v Farmingtonu, kjer so ji diagnosticirali shizofrenijo. Leta 1937 je njeno stanje doseglo uničujočo točko. Zaradi diagnoze shizofrenija je bila podvržena terapiji z električnim šokom in drugim terapijam, nato pa so zdravniki predlagali radikalno rešitev – prefrontalno lobotomijo, ki so jo tudi opravili. Operacija je naredila Rose avtistično in potrebno nenehne oskrbe. Kontroverzni poseg je bil opravljen brez Tomovega vedenja, zanj je izvedel šele, ko se je vrnil domov na uprizoritev svoje drame. Tom ni odpustil materi, da je dovolila ta poseg, prav tako pa ni odpustil sebi, da je bil zdoma in ga tako ni mogel preprečiti (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 3-14).

### 3 ŽIVLJENJSKI OPUS TENNESSEEJA WILLIAMSA

Tennessee Williams se je s pisanjem srečal že v srednji šoli. »Čeprav oče nad tem ni bil navdušen, je bila mati tako navdušena nad pisanjem svojega sina, da mu je kupila pisalni stroj« (Hermann 2008: 28). Leta 1924 je v šolskem časopisu *The Junior Life* izšlo prvo njegovo delo, esej z naslovom *Isolated* (Osamljen). »Edwina Williams je začela klicati svojega sina pisatelj, kar je le še bolj razjezilo očeta, ki je menil, da so pisatelji čudaki, ki nič ne zaslužijo« (Hermann 2008: 28). Tomova strast do pisanja ga je še bolj oddaljila od očeta, pisanje in filmi pa so mu predstavljali pobeg iz realnosti. Pri šestnajstih je zadel pet dolarjev za svoj odgovor na vprašanje »*Je lahko dobra žena tudi dobra družba?*« (*Can a Good Wife be a Good Sport?*), njegov esej pa so objavili v reviji *Smart Set*. Nato je objavil svojo prvo zgodbo *The Vengeance of Nitocris* v reviji *Weird Tales* (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 5).

V času svojega študija na univerzi v Missouriju je napisal svoje prve drame, predvsem enodejanke. Po živčnem zlomu v tovarni so ga na okrevanje poslali k dedku v Memphis, Tennessee. Med okrevanjem je napisal svojo prvo dramo, enodejanko, *Cairo! Shanghai! Bomba!*. Po okrevanju se je Tom vrnil na univerzo, kjer se je srečal s skupino mladih amaterskih igralcev, ki so se imenovali *The Mummies*. V tem času sta doživeli uprizoritev dve njegovi kratki igri, kar je dalo vzpodbudo mlademu Tennesseeju in odločil se je, da se vpiše na Univerzo v Iowi, saj ga je pritegnila zaradi dobrega pisateljskega programa. V tem času so nastale še drame *Candles in the Sun*, *Fugitive Kind*, *Spring Storm* in *Not About Nightingales* (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 5-7).

Po diplomi je poslal tri enodejanke, pod skupnim naslovom *American Blues*, na tekmovanje, ki ga je sponzoriral Group Theatre v New Yorku. Tako je leta 1939 za te drame dobil nagrado 100 dolarjev, kar je pritegnilo gledališko agentko Audrey Wood, ki je v njem videla poseben talent. Vzpodbudila ga je, da se je prijavil za štipendijo in tako ga je Rockerfellerjeva fundacija nagradila s 1000 dolarji štipendije do konca leta 1939. Drama *Battle of Angels* je bila uprizorjena leta 1940 v Bostonu,

kjer je doživela velik poraz, Williams pa je bil popolnoma razočaran. Sreča se je obrnila na njegovo stran leta 1943, ko mu je njegova agentka Audrey Wood priskrbela pogodbo scenarista v Hollywoodu. Leto 1944 je pomenilo velik preobrat v življenju Tennesseeja Williamsa. Dokončal je revizijo scenarija *The Gentleman Caller*, ki ga je zdaj poimenoval *Steklina menažerija (The Glass Menagerie)*. Premiera drame je bila 26. decembra 1944 v Chicagu, kar seveda ni bil najboljši ugoden datum. Dan po božiču, ki ga je zajel tudi hud snežni vihar, v gledališče ni privabil občinstva. Tudi kasneje se obisk ni povečal in producenti so že mislili prekiniti z uprizoritvami. Vendar je bila drama vseč Claudiji Casidy, gledališki in glasbeni kritičarki časopisa Chicago Tribune. Njena dobra kritika je privabila občinstvo v gledališče in v januarju 1945 je bila že razprodana. Marca 1945 je predstava prišla na newyorške odre, kjer je doživela velik uspeh, igralci so se morali po predstavi celo 24-krat vrniti nazaj na oder. Dva tedna kasneje je drama dobila nagrado New York Drama Critics Circle Award in je bila izglasovana za najboljšo dramo leta 1945. Williams je za to dramo dobil tudi nagrado Sidney Howard Memorial Prize. *Steklina menažerija* je doživela 561 ponovitev v New Yorku in mu je prinesla spoštovanje kritikov (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 8-10).

Po svojem prvem uspehu je napisal *Tramvaj poželenje (A Street Car Named Desire)*. *Tramvaj poželenje* je bil drugi večji Williamsov uspeh. Produkcijo, ki jo je režiral Elia Kazan, v njen pa sta igrala Jessica Tandy in Marlon Brando, so v New Yorku uprizorili kar 855 krat. Prinesla mu je drugo nagrado New York Drama Critics Circle Award in prvo Pulitzerjevo nagrado. Sledile so drame *Summer and Smoke*, enodejanka *27 Wagons Full of Cotton*, *Ten Blocks*, *The Camino Real* in kratka zgodba *Desire and the Black Masseur*. Po potovanju po Italiji so nastali roman *Rimska pomlad gospe Stonove oz. Roman Spring of Mrs. Stone* (1950) in drama *Tetovirana roža oz. Rose Tatto* (1951), ki je dobila nagrado Antoinette Perry Award za najboljšo igro, istega leta pa je izšla filmska verzija *Tramvaja poželenje* z Vivien Leigh in Marlonom Brandom v glavni vlogi. Ta legendarni film je leta 1952 dobil nagrado New York Film Critics Circle Award in več nagrad Akademije. Ob tem je bila uspešna tudi drama *Summer and Smoke*. Naslednje leto, leta 1953, je izšla prva

zbirka njegove poezije *In the Winter of Cities*, tega leta pa je premiero doživela tudi njegova expresionistična drama *Camino Real*. Drama je bila pravi kontrast njegovim prejšnjim dramam, zato med občinstvom in kritiki ni bila dobro sprejeta, vendar so na to hitro pozabili po izidu filmske verzije *Tetovirana roža* in po broadwayjski premieri drame *Mačka na vroči pločevinasti strehi* oz. *Cat on a Hot Tin Roof*. Ta drama mu je prinesla tretjo nagrado New York Drama Critics Circle Award in drugo Pulitzerjevo nagrado. Naklonjenost publike Williamsu pa je bila na preizkušnji, ko je izšel film *Baby Doll* (1956). To je bila filmska kompozicija dveh enodejank: *27 Vagonov polnih bombaža* (*27 Wagons Full of Cotton*) in *Skrajšan obisk ali Slaba večerja* (*The Long Stay Cut Short or The Unsatisfactory Supper*). Film, ki ga je režiral Elia Kazan, je bil javno obsojen in proglašen za najbolj umazan film, ki je bil kdajkoli posnet, močno pa ga je obsodila tudi katoliška cerkev (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 11-12).

Kontroverznost in konflikti so bili pogoste teme del, ki so nastala v tem obdobju avtorjevega delovanja. Tri najpomembnejša dela tega obdobja, *Orfej se spušča* oz. *Orpheus Descending* (1957), *Nenadoma lansko poletje* oz. *Suddenly Last Summer* (1957) in *Mila ptica mladosti* oz. *Sweet Bird of Youth* (1959), odslikavajo Williamsov lasten konflikt s kritično in moralno srenjo. Vsako od teh del v središče postavi upornega umetnika, ki je v konfliktu in je pogosto na milost in nemilost prepuščen omejujoči in zatirajoči družbi. Poklicni napori in javno ponižanje pa so osrednja tema drame *Noč Iguane* oz. *Night of Iguana* (1961), ki je bila zadnja uspešna Williamsova uprizoritev na Broadwayju. Prinesla mu je četrto nagrado New York Drama Critics Circle Award, dobila pa je tudi nagrado London Critics Award za najboljšo tujo igro leta 1965 (Warren 2003: 98 – 100).

Kot razkriva Sambookova, se je v tem obdobju Tennessee moral soočiti predvsem z osebnostnimi pretresi. Umrli sta dve najpomembnejši osebi v njegovem življenju, dedek Dakin in ljubimec Frank Merlo. Kljub vsemu je še vedno vsak dan pisal, vendar je mlačen sprejem njegovih del, kot so *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), *The Mutilated* (1966), *The Kingdom of Earth* ali *The Seven*

*Descends of Myrtle* (1969) in *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969), nastalih v tem obdobju, samo še povečal njegov obup in depresijo. Williams je prežil travmo zadnjega desetletja v pisanje in revizijo drame *The Two Character Play* ali *Out Cry* oz. *Igra za dve osebi*. Štiri leta (od 1971 do 1975) se je posvečal reviziji drame o bratu in sestri, ki sta se znašla ujeta v pravi puščini. Delo ni bilo širše sprejeto in uprizarjano, šele danes znova dobiva na veljavi (Sambook 2003: 87-90).

Kritiki so bili z Williamsom še naprej neusmiljeni tudi v sedemdesetih letih 20. stoletja. Kljub temu so dela iz tega obdobja najpogumnejša in najbolj neobičajna v Williamsovi karieri, njegova inovativnost in vizija pa sta cenjeni šele v tem času. Dela iz tega obdobja so napisana v popolnoma drugačnem stilu od njegovih uspešnic in odsevajo avtorjevo zrelost. Kritiki, ki so želeli drame, napisane v njegovem značilnem jeziku uspešnic, kot so *Tramvaj poželenje*, *Steklena menažerija* in *Mačka na vroči pločevinasti strehi*, so še naprej neusmiljeno in neumorljivo udrihali po njem. V tem obdobju so nastale drame *The Gnadiges Fraulein* (1963), *I Can't Imagine Tomorrow* (1966), *Out Cry* (1973), *The Red Devil Battery Sighn* (1975), *Tiger Tail* (1978), *Step Must be Gentle* (1980), *Clothes for a Summer Hotel* (1980), *Something Cloudy, Something Clear* (1980), *Now the Cats With the Jewelled Claws* (1981) in *The Remarkable Rooming-house of Mme, Le Monde* (1984) (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 13-14).

Kljub trdi in neizprosni kritiki je Williams nadaljeval s pisanjem in ustvaril veliko različnih tekstov, ki so celo razširili njegov repertoar. Tako je objavil zbirko kratkih zgodb *Eight Mortal Ladies Possessed* (1974), novelo *Moise and the World Reason* (1975), avtobiografijo *Memoirs* (1975), zbirko poezije *Androgyne, Mon Amour* (1977) in zbirko esejev *Where I Live* (1978) (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 14).

Annette Sadik v gledališkem listu, ki je izšel ob premieri *Igre za dve osebi* v Mestnem gledališču Ptuj, poudarja, da se je »Williamsov ugled ustvarjal z igrami, ki so bile večinoma slej ali prej prirejene za hollywoodske filme. In ko je želel ubrati drugo pot, pisati v drugačnem stilu, ki bi se osredotočil na eksperimentiranje z

jezikom, kot je bilo v navadi v šestdesetih in sedemdesetih, so ga večinoma obravnavali kot posnemovalca Becketta, Pinterja ali Albeeja ali kot pijanca, saj veste, pijanega, utrujenega in polnega tablet ali pa kot domišljavca, ki se steguje za nečim nedosegljivim.«

### 3.1 Vplivi na dramatiko Tennesseeja Williamsa

Allan Hale v delu *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* navaja vplive na Williamsovo umetniško pot, na katero je vplivalo več dejavnikov. Tomova vzgoja je pripravila plodna tla, na katerih se je lahko razvijal njegov talent. Že kot majhen otrok je Tom Lanier Williams kazal talent za gledališče, tudi glasba malemu Tomu ni bila tuja, kot otrok pa si je čas krajšal predvsem z branjem in s knjigami, ki jih je našel v obsežni knjižnici svojega dedka. Ko se je družina preselila v St. Louis, je Tom prvič izkusil občutek izobčenosti, saj ga vrstniki niso sprejemali, to pa je postala tudi ena od najpogosteje upovedanih tem v njegovih delih. Tom je bil osamljen tudi v srednji šoli, takrat sta se nekoliko oddaljila tudi s sestro Rose, ki je postajala čudaška in nedostopna. Tako se je mati odločila, da mu pri dvanajstih letih kupi rabljen tipkalni stroj, Tennessee pa se je kasneje spominjal, da ni nikoli nehal tipkati nanj. Pri šestnajstih se je udeležil tekmovanja pri reviji *Smart Set*, z esejem »*Ali je lahko dobra žena tudi dobra družba?*«, pri sedemnajstih je objavil svojo prvo zgodbo *The Vengeance of Nitocris*, v kateri je prvič upodobil odnos med bratom in sestro, saj je v zgodbi upodobil egipčansko princeso, ki maščuje svojega brata tako, da na banketu odpre vodne zapornice, ki zadržujejo Nil in utopi vse nasprotnike. To je prvi portret močne ženske, ki se tudi kasneje pojavlja v njegovih delih. S temi uspešnimi objavami je bil Tom prepričan, da lahko s pisanjem zasluži in si tako pridobi očetovo spoštovanje. Odločil se je za kariero v novinarstvu, vendar na Univerzi v Missouriju ni ostal dolgo, kljub temu pa se je v tem času naučil branja časopisov in iskanja novic, kar mu je velikokrat služilo pri iskanju snovi za njegove drame.

Po njegovem živčnem zlomu in po okrevanju je Tom spoznal skupino amaterskih igralcev, ki so uprizorili njegovo enodejanko *Cairo! Shanghai! Bombay!*, fantazijsko



komedijo o dveh mornarjih, ki dopustujeta na obali. To je bilo prvo uprizorjeno Tennesseejevo delo, doživelo pa je povprečen uspeh. Vendar je ob tem delu postal očaran nad gledališčem in nad tem, kako lahko iz gledalcev izvabi smeh in aplavz. Kasneje je v svojih *Spominih* zapisal »Takrat in tam sva se z gledališčem našla, v dobrem in slabem« (Hale 2006: 11-13).

### 3.1.1 Vplivi iz književnosti

Tom je že od malega rad bral. Tako je prebiral Schelleya, med okrevanjem je bral Čehova, ki je verjetno najbolj vplival na njegovo delo. Na Washingtonski univerzi je Tom spoznal francoskega študenta in že prepoznavnega pesnika Clarka Millsa McBurneyja, ki je imel nanj naslednjih nekaj let velik vpliv. Predstavil mu je pesnike, kot so Rilke, Rimbaud in Hart Crane, velik vpliv pa je nanj imela dramatika Strindberga in Ibsena, s katero se je srečal v tridesetih letih dvajsetega stoletja. Med delom v tovarni čevljev je obiskoval gledališče *The American*, kjer si je ogledal dramo *Strahov*, avtorja Henrika Ibsena. »Ta je imela nanj velik vpliv, prav tako tudi igralka Alla Nazimova, nad njenim igranjem je bil popolnoma očaran. Tennessee je v svojih spominih zapisal, da je to bil ključen trenutek, ko se je odločil, da mora pisati za oder« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 6).

Na književno ustvarjanje Tennesseeja Williamsa je vplivalo tudi nekaj njegovih profesorjev med študijem. Tako je na Univerzi v Missouriju poslušal predavanja pri profesorju dr. Robertu Ramsayju, ki je za razlago popolne zgodbe uporabljal simbol uroborosa (kače, ki grize svoj rep). To je zgodba, ki že v začetku vključuje konec. Scenarij za tragedijo se tako začne s predstavitvijo situacije, nato se pojavijo zapletene okoliščine, ki dogajanje zapletejo, ko že izgleda, da bo konec uspešen, pa se pojavi odkritje napake, ki pripelje do nenadne katastrofe. Na koncu sledi še zaključek oz. prikaz posledic. »Ne glede na to, ali je Tom bil nad to formulo navdušen ali ne, popolnoma prikazuje zaplet zgodbe v drami *Tramvaj poželenje*« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 14).

Na Washingtonski univerzi je Tom prišel pod vpliv še dveh pomembnih profesorjev. Nanj je vplival profesor William G.B., ki je vodil amatersko pisateljsko delavnico, in skupina amaterskih igralcev The Mummers z Williamom Holandom na čelu. Holland je postal Tomov mentor, njuno sodelovanje pa je bolj kot karkoli drugega zapečatilo njegovo usodo dramatika in pisatelja. »The Mummers niso nikoli uprizarjali dram, ki niso 'zadale udarca', je Williams zapisal kasneje. Emocionalni učinek je postal njegov glavni cilj, ki ga je realiziral že v drami *Candles to the Sun*« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 16).

Tom je bil na univerzi med bolj zadržanimi študenti. Bratje iz bratovščine ATO so menili, da je sramežljiv in zadržan, samotar, ki večino svojega časa preživi za tipkalnim strojem. Ko je Tom padel na vojaškem urjenju (ROTC), se je oče odločil, da to ni prava investicija in Toma izpisal z univerze. Vendar je Tom z Univerze v Missouriju v spominu odnesel študentsko življenje, ki ga je kasneje uporabil v nekaterih svojih dramah, kot je *Mačka na vroči pločevinasti strehi*. Njegova izkušnja z bratovščino pa mu je prinesla dva ključna lika za prihodnje drame: Mitcha v drami *Tramvaj poželenje* in Jima O'Connorja v drami *Steklena menažerija*.

Ko je St. Louis leta 1932 zajela velika recesija, je oče svojemu sinu priskrbel delo v tovarni čevljev. Čeprav je Tom menil, da je služba duhamorna, je vseeno na njegovo dramatiko prinesla plodne vplive. Ta služba ga je prisilila, da je zapustil udobje svojega doma, kjer se je mati nadvse trudila, da bi postala regentka zveze DAR. Tom se je spopadel z delavskim urnikom, ki je trajal od devetih do petih. Naučil se je, kakšno življenje prinaša tedenska plača 65 dolarjev na mesec, kako je opravljati utrudljivo in enolično delo čiščenja čevljev in tipkanja stolpcev številke ves dan. Naučil se je ceniti svoje sodelavce in jim celo posvetil dramo, ki je nastala na podlagi teh izkušenj, *Stairs to the Roof*. Delo v tovarni je pravzaprav spodbujalo njegovo ustvarjalnost. Zastavil si je cilj, da mora napisati eno zgodbo na teden, ki jo je poliral v nedeljo, ob tem pa je delal pozno v noč, skorajda omamljen s kavo in cigaretami. Iz te izkušnje dela v tovarni je odnesel mogoče najprepoznavnejši lik, spomin na

sodelavca. To je bil lik Stanleyja Kowalskega iz drame *Tramvaj poželenje*, ki je postal verjetno najbolj znan lik v Ameriški dramatiki (Hale 2006: 13-19).

## 4 KNJIŽEVNOST 20. STOLETJA V SEVERNI AMERIKI

Seveda je potrebno po predstavitvi avtorja predstaviti tudi obdobje, v katerem je ustvarjal, zato se bom v tem poglavju osredotočila na književnost 20. stoletja v Severni Ameriki, ob tem pa predvsem na dramsko umetnost oz. gledališče.

Mnogi menijo, da je književnost dvajsetega stoletja svetovna književnost v pravem pomenu besede, saj so prave ustvarjalne sile zajele domala vse celine. Svet je s pomočjo industrijske revolucije stopil v moderno dobo, ki ni zajela samo enega kontinenta, ampak ves svet. V dvajsetem stoletju so Evropo in ves svet zaznamovale gospodarske, socialne in politične spremembe. Že začetek stoletja je zaznamovala vojna med Rusijo in Japonsko, nemirno pa je bilo tudi na Evropski celini. Avstrija si je leta 1908 priključila Bosno in Hercegovino, leta 1914 pa se je zgodil atentat na avstrijskega prestolonaslednika Ferdinanda in tako se je začela prva svetovna vojna. Leta 1917 se je v Rusiji začela oktobrska revolucija, ki je na oblast prinesla komunistično diktaturo, leta 1922 pa je Italiji zavladal fašizem. Leto 1929 je zaznamovalo ves svet, saj je zlom borznega sistema mnoge pahnil v recesijo in revščino. Obdobje vojn se je nadaljevalo tudi potem, saj je leta 1936 v Španiji izbruhnila državljanska vojna, leta 1939 pa se je začela druga svetovna vojna.

Obdobje po letu 1900 pa so zaznamovali tudi veliki duhovni, znanstveni in tehnološki dosežki (Jesenovec in Lenardič 1998: 140).

Tako je gospodarski napredek spremenil celotni svet, socialne in politične spremembe pa so ga povezale med seboj. Književnost in tokovi v književnostih niso bili več vezani na posamezne države ali tudi celine, pojavljali so se preko meja in v več državah. Tako se je pojavila svetovna književnost v pravem pomenu besede. "Vpliv evropske književnosti se je v različnih oblikah razširil v književnost Amerike, Azije in Afrike. Ameriška književnost je začela vplivati nazaj na Evropo. Številne književnosti azijskih in arabskih narodov so po stoletjih mrtvila znova oživele in vase

sprejele mnoge evropske vplive. Sočasno so na evropsko književnost vplivale književne tradicije primitivnih ljudstev in starih orientalskih kultur« (Kos 1979: 225).

Seveda lahko rečemo, da je del svetovne književnosti tudi ameriška književnost, kot ji radi tečemo. »Ta ne preveč natančen pojem se ponavadi uporablja kot oznaka za ameriško književnost Združenih držav Amerike. Drugi izraz zanjo je tudi severnoameriška književnost, ker gre pač za glavno književnost te celine« (Kos 1999: 444). V tem diplomskem delu se bom seveda omejila le na področje Severne Amerike, tudi ko bom govorila o dramatiki.

V 20. stoletju so v severnoameriški književnosti zastopane vse literarne oblike, pripovedništvo oz. proza, poezija in drama. Kot navaja Kos (1999), so ameriški pripovedniki oprti na realistične in naturalistične tokove, v njihovi tematski obravnavi pa je pripovedništvo močno »oprto na stvarnost, obravnavalo je njene socialne, politične in moralne probleme, seveda tako, /.../ da je pri ameriških pisateljih prevladovala kritična, objektivna in moralno individualistična obravnava stvarnega življenja« (Kos 1999: 446).

Ameriško književnost predstavljajo avtorji (če naštejemo samo nekatere), kot so Robert Frost, Ezra Pound, Edward E. Cummings, v liriki, J. London, H. Miller, F. S. Fitzgerald, W. Faulkner, E. Hemingway v pripovedništvu in E. O'Neil, A. Miller, E. Albee in T. Williams v dramatiki.

#### **4.1 Drama 20. stol. v Severni Ameriki**

Kot predstavlja G. M. Berkowitz v svojem delu *American Drama of the Twentieth Century* (1992), za začetek dramatike na ameriških tleh ameriški pisci in znanstveniki štejejo dramo 20. stoletja. Seveda je dramatika v Severni Ameriki obstajala že pred nastankom Združenih držav Amerike, celo preden so Evropejci na ameriških tleh ustvarili svoje prve naselbine, vendar sta takratno gledališče in dramatika bila namenjena predvsem temu, da sta zabavala. V 17. stoletju, ko so na ameriških tleh

nastale prve kolonije priseljencev, so na tem področju uprizarjali predvsem evropske igre in drame. Iz Evrope, predvsem iz Anglije, so prihajali igralci, ki so igrali v raznih zgodovinskih in romantičnih dramah, ki so pogosto vključevale tudi tipizirane junake, kot sta tipičen ameriški moški z juga ali »yankee« in tipičen temnopolti suženj »negro«. V 18. in 19. stoletju so se gledališča razširila po vsej celini in čeprav je večina ameriških piscev pisala v duhu romantike in realizma, je bilo gledališče predvsem namenjeno lahki zabavi in ne resni umetnosti. Šele v prvi polovici dvajsetega stoletja so resni in ambiciozni pisatelji, ki so vstopali na področje dramatike, videli v drami možnost izraziti tudi globlje psihološke poglede, ideje in teme, ki do takrat še niso bile upovedane. »Ameriško gledališče je nastajalo in se razvijalo v precej drugačnih okoliščinah od evropskih in to je odločilno vplivalo na produkcijo dramskih tekstov. Pred 20. stoletjem tako rekoč ni imelo svoje zgodovine: ameriški dramski pisci so se sicer začeli oglašati že v 20. letih 19. stoletja, vendar samo kot posnemovalci angleških zgledov, izgubljali so se v malomeščanski sentimentalnosti ali okornem realizmu. Šele z O'Neilom je ameriško gledališče dobilo mojstra, ki je prepričljivo opozoril, da ima novi svet svoje značilne probleme, ki jih zna artikulirati s posebnim, nezamenljivim dramskim jezikom« (Kralj, Duša 2001: 719).

Berkowitz nadalje pojasnjuje, da je v tem času šlo predvsem za ponovno rojstvo umetniške oblike, saj avtorji na začetku 20. stoletja niso imeli trdnih temeljev in tradicije, na katerih bi lahko gradili. Zato so prve generacije v dvajsetem stoletju predvsem odkrivale in raziskovale, kakšno obliko bo dramatika imela. Zatorej ne preseneča dejstvo, da lahko med leti 1900 in 1930 v dramatiki najdemo veliko različnih stilov in oblik pisanja, saj so pisatelji eksperimentirali v simbolizmu, ekspresionizmu, naturalizmu, drame so pisali v verzih in drugih stilih ter žanrih. Najbolj drzen avtor v eksperimentiranju je bil Eugene O'Neill, ki v dvajsetih letih tega stoletja ni napisal niti dveh dram v istem žanru. Avtorji so tako preizkušali meje in možnosti dramske oblike in do leta 1930 se je izkazalo, da je teatralično najbolj učinkovit in prilagodljiv žanr, s katerim se tudi občinstvo najlažje identificira, žanr, ki ga Gerald M. Berkowitz imenuje »realistična, sodobna, meščanska, družinska

melodrama in komedija« (Berkowitz 1992: 2). »Realistična« seveda ne pomeni, da je šlo zgolj za mehanično posnemanje realnosti, saj dramatični realizem, tako kot vsak drugi umetniški način, krši zakone realnosti, tako da lahko poda iluzijo realnosti na odru. Gre seveda za to, da osebe v dramah ne kršijo zakonov realnosti, se pravi, da ne letijo po zraku, govorijo ena za drugo in ne hkrati, njihov govor pa je smiseln. »In tako realistična drama potrjuje trditev, da govori resnico in da je to, kar se dogaja na odru, odsev sveta, v katerem živijo gledalci« (Berkowitz 1992: 2). V začetku dvajsetega stoletja je bilo na gledaliških odrih v Ameriki še vedno zaslediti historične drame, vendar je večina modernih ameriških dram upodabljala osebe iz enakih socialnih in ekonomskih razmer kot občinstvo – to so bile osebe iz mestnega srednjega sloja ali meščanstva. »To ni omejen izbor oseb in se lahko razteza od tistih, ki se komaj preživljajo, do nezaposlenih in dobro situiranih oseb. Vendar so skrajnosti ekonomske lestvice in skrajnosti družbe, kot so črnci in podeželani, do leta 1960 v dramah redko zastopani, razen v obliki stereotipnih, tipiziranih junakov« (Berkowitz 1992: 3). Izmed vseh teh oznak je »družinska« najpomembnejša. »Ne samo da ameriške drame govorijo o prepoznavnih ljudeh v prepoznavnem svetu, govorijo tudi o osebnem življenju teh ljudi. Bodisi da je drama postavljena v domače okolje dnevne sobe, z zasedbo, ki jo sestavljajo le družinski člani, bodisi da se »domače« okolje razteza do službe in kroga prijateljev, so dogodki in problemi predstavljeni na lokalni ravni« (Berkowitz 1992: 3). Ameriški pisci so v tridesetih letih dvajsetega stoletja odkrili, da je družinski realizem zelo primeren tudi, ko hočejo govoriti o večjih temah, in da so lahko majhni dogodki v življenju malih ljudi prikazani tako, da odsevajo večje družbene težave in tako odsevajo svet tudi zunaj dnevne sobe. Berkowitz uporablja oznako melodrama, čeprav je ta pogosto rabljena omalovažujoče, označuje pa drame, ki zbujejo plitke ali pretirane čustvene odzive. Vendar ta oznaka označuje dramo, ki je resna, ampak se ne nagiba k tragediji. »Vredno je opozoriti na to, da malo ameriških avtorjev teži k visoki tragediji; vse že omenjene značilnosti, predvsem realizem v domačem okolju, se celo borijo proti takim težnjam. Znova je na delu zelo demokratičen impulz, ki meni, da so pomembni

življenjski dogodki oz. stvari, o katerih je vredno pisati, tiste, ki se zgodijo navadnim, malim ljudem in ne heroičnim« (Berkowitz 1992: 4).

Po mnenju Berkowitza je realizem prevladujoča smer upovedovanja v dramatik in se v Ameriki pojavi v začetku tridesetih let. Po obdobju eksperimentiranja in preizkušanja različnih dramskih oblik in smeri postane za večino avtorjev realizem medij, skozi katerega se najlaže izražajo. Na to sta vplivali dve večji zgodovinski spremembi tistega časa. Prva je vdor zunanjih okoliščin in zunanjega sveta v svet literature, druga pa odkritje, da je ena od mnogih oblik, s katerimi so dramatik do zdaj eksperimentirali, še posebej primerna, naravna in uporabna. Prva sprememba je bila desetletje trajajoča gospodarska kriza, ki je zajela ves svet, sprožil pa jo je zlom najprej ameriške borze leta 1929 in nato vseh ostalih, sledila pa ji je še druga svetovna vojna. Gospodarska kriza ni pomenila le zloma borze in povečanje brezposelnosti, ampak se je dotaknila predvsem družinskega življenja skoraj vsake družine v Ameriki. Gre za spremembo, ki je spremenila mnoga življenja in se dotaknila vseh področij, njeni učinki pa niso bili zgolj ekonomski. Bili so tudi psihološki, spreminjali so socialne vrednote in zdelo se je, da je nastopila apokaliptična doba. Zaradi tega se je zamajalo trdno prepričanje, da je Amerika obljubljeni dežela, dežela priložnosti, v kateri lahko vsak uspe in si ustvari lepo življenje. Čeprav se ameriška dramatika ni odzivala na zgodovinske dogodke – v dvajsetih letih se tema prve svetovne vojne pojavi le v peščici dram, pa še to v komedijah – se je tokrat hitro odzvala na zgodovinske spremembe. Svoj naravni izraz je našla v realizmu, v realistični, sodobni, družinski melodrami srednjega razreda. Tako se je uveljavil družinski realizem, ki se je izkazal za dobrega pri prikazovanju individualnih izkušenj skozi psihološko analizo. Avtorjem v dvajsetih letih, napr. Eugenu O'Neill, se je tak realizem zdel pomanjkljiv, saj so menili, da ne more predstaviti celotnih kultur ali metafizičnih vprašanj. Vendar so avtorji tridesetih let dvajsetega stoletja, kot Clifford Odet in drugi, bili drugačnega mnenja. Odkrili so, da lahko veliko nacionalno dramo recesije prikažejo na majhni skupini ljudi, v majhnem družinskem okolju. Odkrili so, da je pomembna družinska izkušnja in ne številke ter statistike (Berkowitz 1992: 5-10).



Razvoj resne ameriške drame, razvoj novih oblik in pojav družinskega realizma pa ni dogovor avtorjev ali posledica kake šole oz. literarne struje. Ker je oblika v dramatiki delovala, je pritegnila različne avtorje, mnogi so se k njej vračali tudi potem, ko so jo za nekaj časa opustili in se posvetili drugim smerem. Največja odlika družinskega realizma je bila njegova prilagodljivost in njegovo bogastvo, saj so jo uporabljali avtorji različnih osebnih stilov, tem in ambicij. Avtorji, kot so Eugene O'Neil, Tennessee Williams, Arthur Miller in August Wilson, so uspeli v njem izraziti ves svoj potencial (Berkowitz 1992: 3).

Seveda pa družinski realizem ni bil edina oblika izražanja v tridesetih letih dvajsetega stoletja, bila je le najbolj uporabljena in prepoznavna.

Sledilo je zlato obdobje ameriške dramatike. Avtorji tega obdobja so gradili na tradiciji družinskega realizma, za katerega se je izkazalo, da lahko izpove večje socialne, politične in moralne probleme kot psihološke drame prejšnjih avtorjev. V tem času je dramatika doživela svoj vrhunec, prinesla pa je najuspešnejše ameriške ustvarjalce, kot so Arthur Miller, Tennessee Williams in posthumna dela Eugena O'Neila. To so bila zlata leta za Broadway (New York), središče dramskega dogajanja v vsej Severni Ameriki, kjer so se uprizarjale nove drame. Dramatika v petdesetih letih je naredila pomemben odmik od dramatike tridesetih let 20. stol. Dramatiki tega obdobja so se nekoliko odvrnili od psihološkega raziskovanja v dramah dvajsetega stoletja, ki je po navadi temeljilo na Freudovih dognanjih. Začeli so izražati čustva, ki stojijo za normalnim, naravnim vedenjem in za nenaravnim vedenjem. Usmerili so se na osvetlitev čustvene drame, ki se je dogajala pod površjem, prikazovali pa so predvsem duhovno in psihično potovanje svojih likov. Tako se je tudi občinstvo lažje poistovetilo z liki, saj so jim dramatiki dali vedeti, da niso edini, ki se jim to dogaja. Tako so drame nudile tudi tolažbo (Berkowitz 1992: 50-53).

Nadalje predstavlja Berkowitz, da sta dramatiko tega obdobja zaznamovala predvsem dva vidnejša avtorja: Arthur Miller in Tennessee Williams. Oba sta imela nenavadno podobni karieri: začetek oz. prva uprizoritev je bila za oba polom, oba sta s svojim drugim delom dokazala, da gre za perspektivna avtorja, tretje njuno delo pa se je

izkazalo za najboljše v njuni karieri. V petdesetih letih sta oba napisala najboljše drame v ameriški dramatik, njun uspeh pa se je končal v šestdesetih letih. Kljub temu da sta oba pisala v dominantnem družinskem realizmu, ki sta ga še izpopolnila s simbolnimi in ekspresionističnimi elementi, sta se vendarle razlikovala. Arthur Miller je uporabljal družinske zgodbe, da je z njimi prikazal večje politične in moralne probleme, medtem ko se je Tennessee Williams usmeril na osvetljevanje psiholoških in čustvenih sil, ki so delovale znotraj njegovega lika. Miller je običajnega človeka postavil v neobičajne in ekstremne okoliščine, ki jih je povzročila družba, Williams pa je predstavljal neobičajne ljudi, ki so se skušali spoprijeti z običajnimi napori življenja. Medtem ko si je Miller prizadeval za čist in direkten slog v svojih dramah, je Williams v drame vnesel poetične elemente in dovolil, da njegovi liki govorijo v jeziku simbolov, retoričnih in čustveno nabitih elementov (Berkowitz 1992: 75-77).

## 5 ANALIZA IZBRANIH DRAM TENNESSEEJA WILLIAMSA

Vse tri izbrane drame, *Stekelna menagerija*, *Tramvaj poželenje* in *Igra za dve osebi* sem analizirala tako glede na vsebino kot tudi formo, ki ju Janko Kos razume kot »temeljni strukturi besedne umetnine« (Kos 2001: 75). Obe določata organsko celoto literarnega dela, vendar kot pravi J. Kos, je za boljše razumevanje med vsebino in formo v literarnem delu treba razlikovati dve vrsti forme: notranjo in zunanjo formo. Notranja forma »pripada sami vsebini; je torej forma vsebine ali v pravem smislu vsebinska forma literarnega dela« (Kos 2001: 77). Zunanja forma pa »je torej zunajvsebinska, relativno neodvisna od vsebine in njene notranje forme, s tem pa samostojna« (prav tam). Vendar pojma vsebina in notranja forma ne sovpadata, saj je vsebina sestavljena iz temeljnih prvin literarnega dela, spojena v višje sklope, tj. v motive, teme in ideje, ki so osrednji pojmi za analizo vsebine. Tako vsebina in notranja forma obstajata v medsebojnem razmerju, ena brez druge pa ne bi mogli obstajati. »Notranja forma je skupno ime za različne ravni, na katerih dobivajo motivi, teme in ideje formalno strukturo, brez katere v literarnem delu ne morejo obstajati« (Kos 2001: 79).

Tako sem v okviru vsebine analizirala motive, teme, ideje in simbole. Pri analizi forme literarnih del sem se osredotočila predvsem na notranjo formo, v okviru katere sem analizirala tri kategorije, ki jo sestavljajo notranja zgradba, notranji stil in notranji ritem. Tako sem v okviru notranje zgradbe analizirala dramske subjekte in dramatikov subjekt ter drame glede na tip dramatike, kot jih razume J. Kos, se pravi lirski, epski in čisti oz. dramatika v pravem pomenu besede. V okviru notranjega ritma pa sem analizirala ritem, po katerem je avtor oblikoval dogajanje.

Denis Poniž izpostavlja štiri kategorije, ki jih nedvomno vsebuje vsako dramsko besedilo. To so dramska oseba oz. osebe, dramsko dogajanje oz. dejanje in dramski čas in prostor. Zraven šteje pa še peto kategorijo, to je dramski jezik oz. govor. Tako sem analizirala še dogajalni čas in prostor ter značilnosti dramskega jezika.

## **5.1 Steklena menagerija**

Steklena menagerija je prva drama Tennesseeja Williamsa, ki je doživela uspeh. »Po majavem začetku pred-broadwayske sezone v Chicagu, ki so jo rešile le dobre kritike in kolumne v časopisih, s tem da so pozivale gledalce, naj si dramo ogledajo, je drama doživela manjši uspeh in tako so jo začeli predvajati v New Yorku 31. marca 1945 v gledališču Playhouse Theatre. Kar 24 krat so igralci po predstavi morali pred publiko in praktično čez noč je Williams prešel od neprepoznavnosti do glavne teme člankov v Time in Life časopisih« (Kolin 2004: 76).

Zgodovinsko ozadje drame se dotika dejanskega časa in prostora, v katerem je živel tudi Williams. Amandini spomini sežejo v čas civilne vojne v Ameriki in kasneje v čas prve svetovne vojne. Tom v dramo omenja tudi čas globoke gospodarske recesije, ki je zajel Ameriko med leti 1929-41, drama pa se dotika tudi druge svetovne vojne (Warren 2003: 105-107).

Drama je dobila tudi več nagrad: New York Drama Critics Award, Donaldson Award in Sidney Howard Memorial Award, napisana pa je bila leta 1944. Decembra leta 1944 so jo uprizorili v Chicagu, v Illinoisu, marca leta 1945 pa še v New Yorku.

### **5.1.1 Kratka vsebina**

Drama se odvija v letu 1937. Tom Wingfield je na zunanjem požarnem stopnišču stanovanja Wingfieldovih, kjer razloži koncept spominske drame. Prva scena nam tako predstavi naratorja, pripovedovalca Toma, ki nas spremlja skozi celotno dramo. Dogajanje se nadaljuje v stanovanju Wingfieldovih, kjer mati Amanda, hčerka Laura in sin Tom večerjajo. Amanda razlaga o svojih preštevilnih snubcih, ki jih je imela kot mlado dekle v kraju Blue Mountain, ob tem pa natančno razloži, kaj se je z njimi kasneje v njihovem življenju zgodilo. Otroka, predvsem Tom, sarkastično spremljata to razlago, ki sta jo slišala že nešteto krat. Amanda pričakuje, da se bo Laura

pripravila na obisk kakega snubca za tisti večer, kar pa je za Lauro zelo mukotrpno, saj nihče ni napovedan, ob sv poji plašnosti pa si tudi nikogar ne želi. Laura je izredno plašno dekle, socialni stiki so ji povsem tuji. Ob drugih ljudeh postane celo tako nervozna, da ji postane slabo, zaradi česar je tudi nehala hoditi v šolo za strojepisko na Rubicon Colleg. Mati Amanda izve za to po dveh mesecih in je strašno razočarana, predvsem pa zaskrbljena, kaj bo z njeno hčerko v prihodnosti. Zanj je skovala nov načrt, ki bi Lauro preskrbel do konca njenih dni – rada bi jo poročila. Zato prosi Toma, da iz skladišča, v katerem dela, povabi kakega prijetnega moškega k njim na večerjo. Tom se dogovori z Jimom O'Connorjem in kmalu je Jim pri njih na večerji. Laura ima ob tem velike težave, saj je bila v Jima zaljubljena v srednji šoli, kar še poslabša situacijo in njene težave srečevanja z drugimi ljudmi. Ob večerji ne more sedeti pri mizi, ker ji je slabo, zato se z Jimom pogovarja šele po večerji v dnevni sobi. Pogovor steče, z Jimom se pogovarjata o starih časih, zaplešeta ob glasbi, ki se sliši iz sosednje hiše, nato pa Jim Lauro poljubi. Vse se lepo odvija do trenutka, ko Jim pove, da je zaročen z drugim dekletom. Ob tem po nesreči razbijeta tudi eno od steklenih figuric, ta novica pa razblini tudi Laurine in Amandine sanje. Po tem dogodku ju zapusti tudi Tom, ki gre iskat svoje sanje v tujino, vendar ga podoba njegove sestre vedno spremlja.

Drama *Steklena menagerija* je postavljena v mesto St. Louis, dogajalni čas pa Tennessee Williams opiše kot »now and the past«, zdaj oz. sedanjost in preteklost. Drama se dogaja v stanovanju družine Wingfield, v »siromašnem stanovanju stanovanjske stavbe v St. Louisu, Missouri, leta 1937. Scena je sestavljena iz dnevne sobe in zunanjega stopnišča stavbe« (Smith-Howard in Haintzelman 2005: 86).

### **5.1.2 Dramske osebe**

V drami *Steklena menagerija* nastopa 5 oseb. Družina Wingfield, ki jo sestavljajo mati Amanda, sin Tom, hčerka Laura in oče, ki je »prisoten« samo preko fotografije na steni in nekako posredno vpliva na življenje v družini. Tem osebam se pridruži še snubec Jim O'Connor.

Rebeca Warren v svojem delu *The Glass Menagerie, New York Notes Advanced*, izpostavi dejstvo, da »je največji doprinos Tennesseeja Williama k ameriški drami njegova karakterizacija in portreti petičnih gospodičen z juga, ki so naredile tragične napake v svojem življenju ali so se morale soočiti s težkimi časi. Pogosto so te ženske morale preživeti zelo napete čustvene situacije, ki so povzročile njihov propad. Williamsove junakinje se bojujejo s težkimi življenjskimi problemi in če se bojujejo dovolj močno, jim, tako kot **Amandi**, uspe najti moč, da lahko nadaljujejo s svojim življenjem« (Warren 2003: 52).

Sam Tennessee Williams v svojem spremnem besedilu k drami označi Amando kot »majhno žensko z veliko vitalnosti, ki se krčevito oklepa nekega drugega časa in prostora /.../. Ni paranoična, vendar je paranoja. Veliko je lastnosti, ki jih lahko pri njej občudujemo in grajamo. Vsekakor ima vztrajnost, neke vrste heroizem in nespametnost, s katero je lahko tudi zelo kruta« (Williams 2000: Methuen Student Edition).

**Amanda** je pokroviteljska, omejujoča in polna pravil, kar se najbolj očitno izrazi ob njenih navodilih Tomu med večerjo, ko mu razlaga, kako naj je. Amanda je oseba, ki želi imeti popoln nadzor nad vsem v svoji družini, ob tem pa živi v preteklosti. Otrokoma nešteto krat razlaga zgodbe o 17 snubcih, ki so se potegovali zanjo na posestvu Blue Mountain, ne more pa se sprijazniti z dejstvom, da je od vseh bogatašev in potencialnih partnerjev izbrala svojega moža, ki je bil lep, vendar je družino hitro zapustil. Tako se je morala Amanda znajti sama, lepega življenja kot žena lastnika plantaže ni nikoli doživela, morala se je soočiti s pomanjkanjem. V preteklosti živi celo tako močno, da si ob obisku Jima O'Connorja nadene svojo staro dekliško obleko, ki jo je nosila ob obiskih snubcev. Amando predvsem prevevata strah in panika pred tem, kar prinaša prihodnost. Strah jo je tega, kako bosta z Lauro preživeli, če Tom odide, predvsem pa tega, kaj se bo zgodilo z Lauro, če se ne bo poročila in zanjo ne bo skrbel mož. Amanda je tudi oseba, ki rada dramatizira, predvsem pa je, v nasprotju z otrokoma, zelo živahna in zgovorna ter polna energije.

Stephen J. Botoms v spremni študiji k drami *Steklena menažerija*, objavljeni v Methuen izdaji, zapiše »Očitno je, da je Amanda najbolj kompleksen lik z več različnimi obrazi« (Botoms 2000: 1wwiii). Rebeca Warren v svoji študiji vidi Amando kot mučeno mater, ki jo življenje straši. »Ne preseneča dejstvo, da je zaskrbljena, saj se je potem, ko je bila zapuščena, sama trdo več let borila, da je obdržala družino skupaj. Naučila se je, kako napraviti najboljše iz stvari, kar dokazuje tudi opremljeno stanovanje Wingfieldovih in skrb za nove Laurine obleke. Ko poslušamo njeno grajanje Toma in njegovih navad, začutimo, da Amando vodijo dobri motivi. Ne želi, da bi njen sin končal kot pijanec, tako kot njegov oče, svojemu sinu pa predvsem želi, da bi uspel v dobri službi« (Warren 2003: 53).

Po drugi strani je Amanda puritanska in njeni zastareli nazori odvrčajo Toma od nje. Čeprav se trudi, da bi svoji hčerki nudila vse, po drugi strani od nje egoistično pričakuje, da bo delovala tako, kot hoče ona. Po vrhu vsega pa njeni načrti za Lauro postajajo vedno bolj nemogoči. Tako ne vidi hčerkinih omejenih zmožnosti, saj ji njena navezanost na preteklost onemogoča jasn pogled na situacijo.

»Tako močno uživa v mitologiziranosti svoje mladosti v Blue Mountain, da izgubi zavedanje sedanosti in posledično Toma in Laure, ki sta obkoljena s spomni svoje matere« (Warren 2003: 54). Ko v 6. dejanju Amanda vzame iz omare svojo staro obleko, ki jo nameni Lauri, in pripravi večer tako, kot je včasih sama sprejemala snubce, postane očitno, da vse te priprave obravnava osebno. Posebej po polomu in Jimovem odhodu je strašno razočarana in jezna na Toma. Dejansko je obsojena na stalno nezadovoljstvo, saj je nemogoče poustvariti preteklost, v kateri živi (Warren 2003: 52 – 55). Amanda Wingfield nenehno plava med iluzijo in realnostjo, pravi James L. Roberts v svoji spremni študiji. »Ko življenje v stanovanju postane nevzdržno, si priključne dneve mladosti, ki jih je preživela na posestvu Blue Mountain in kjer je gostila 17 snubcev. To zgodbo je povedala tolikokrat, da je postala že realnost. Ko jo je zapustil mož, je njeno življenje ostalo brez smisla. Zapolnila ga je s prevelikim posvečanjem otrokom in tako začela živeti skozi svoje otroke« (Roberts 1965: 26).

**Laura** je pohabljena, ima telesno okvaro, ki je ostala po otroški poškodbi. Tako ima eno nogo nekoliko krajšo od druge, nositi mora oporo. Je izredno plaha, prestrašena in sramežljiva. Najbolje se počuti doma, v domačem okolju, obkrožena z domačimi ljudmi, kakor hitro pa pride v stik s tujimi ljudmi ali je soočena z njimi, pa to zanjo predstavlja pravo travmo, ki se tudi fizično izrazi v slabosti in bruhanju. Zaradi teh problemov je zapustila šolo, ko pa pride na obisk Jim, ji je tako slabo, da ne more sedeti pri mizi. Je zelo nežna in krhka, krhkost pa se odraža tudi v njeni suhi postavi in plašnem obrazu. Zaveda se svoje drugačnosti in svoje okvare, ob materi je nervozna, saj ta zahteva od nje stvari, ki jih ne zmore. Laura pravzaprav živi v svojem svetu, tako kot Amanda, vendar je ta svet drugačen. Ta svet je omejen na njen dom, kjer najraje posluša plošče in se ukvarja s svojo zbirko steklenih figuric. Je nerodna in tudi nekoliko čudaška, zaradi česar tudi Tom dvomi, da bi lahko dobila partnerja, predvsem zato, ker ne prenese stikov z drugimi ljudmi, saj je v njihovi prisotnosti popolnoma omrtničena in ne more delovati.

»Na podlagi tega se Laurina odtujenost povečuje, dokler ne postane kot del svoje kolekcije steklenih figuric, preveč občutljivo krhka, da bi jo premaknil s police« (Williams 2000: Methuen Student edition). Kot razlaga Rebecca Warren, se Laurina posebnost kaže v **simbolih**, s katerimi jo povezujemo: z modrimi vrtnicami, steklenim samorogom in gramofonom. Modra barva predstavlja melanholično hladnost, ki iz rože ljubezni, vrtnice, odganja strast. Nežna Laura ni kos močnim čustvom, s katerimi se srečuje. Samorog je simbol miru, po katerem Laura hrepeni, in simbol čistosti. Laura mora ostati neomadeževana z zunanjim svetom, če hoče preživeti. Menažerija sama stoji na polici zato, da je nerodni ljudje ne uničijo. Laurina ljubezen do starih očetovih plošč pa kaže, da potrebuje moško zaščito. Laura je zaradi svoje okvare že v srednji šoli ostajala v ozadju, še bolj pa je bila ohromljena zaradi svoje sramežljivosti. Ta zgodnja okvara je popolnoma uničila dekličino samozavest. Vendar kljub vsemu Laura uživa v svojem malem svetu. Shaja s svojo nevrozo, zanjo stanovanje ni zapor, pač pa pomeni pobeg. Svojo zbirko stekla jemlje zelo resno, redno jo polira, posluša stare plošče in postori domača dela. Prav tako kot mati romantično sanja o družbi. Laurin problem se pojavi, ko ne more ostati v tem



potlačenem stanju. Njena mati, ki ne želi, da bi hči ostala stara devica, jo potegne na plano, vendar ko se njene fantazije srečajo z realnostjo, se zgodi katastrofa. Ko so njena čustva ob Jimovem obisku razgaljena in ko izve za njegovo zaroko, v sebi ve, da zanjo ni prihodnosti (Warren 2003: 55 – 57).

**Tom** nastopa v drami v dveh vlogah, kot protagonist spominske drame in kot pripovedovalec. Rad bi postal pesnik, vendar je prisiljen delati v tovarni čevljev, saj s svojim delom podpira mater in sestro. Njegovo življenje v stanovanju je nesrečno, »mati ga venomer obtožuje sebičnosti in redno preverja vse, kar poseduje. V sanjarjenju o avanturah in pobegu od svoje službe in domačega življenja Tom preživi večino svojih večerov v kinu« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 94).

Tom je pravzaprav naveličan matere, ki mu najeda živce, zato je do nje pogosto sarkastičen in nesramen. Življenja v stanovanju več ne prenese, zato beži od matere in Laure, rešitev pa vidi le v dokončnem pobegu. Zase si želi boljšo službo in čas za svoje pisanje. Materi pomaga najti snubca za Lauro in tako na večerjo pripelje sodelavca Jima O'Connora – ta pa tudi zanj predstavlja upanje za rešitev, prav tako kot za Amando. Ko se izkaže, da je Jim zaročen in sledi strašen razplet, predvsem za Lauro, ga mati obtoži sebičnosti in krivde za razplet situacije. Tom tako zapusti mater in sestro in ju prepusti lastnim virom dohodka, vendar se ne more otresti spomina na sestro Lauro, ki ga spremlja in zasleduje še naprej.

V drami nastopi tudi **Jim**, za Amando težko pričakovani snubec, za katerega se izkaže, da je zaročen. Jim je pravzaprav mlad moški, ki je bil v času srednje šole zelo uspešen, kasneje pa se njegova uspešna pot ni razvila najbolje. Dela v skladišču, vendar ima visoke cilje po izvršnih položajih v kakem podjetju, zato se je tudi vpisal v večerno šolo, kjer med drugim študira tudi javno nastopanje, ki naj bi mu pomagalo dobiti tak visok položaj. Jim je pravzaprav preprost in nekompleksen, vendar za mater predstavlja rešilno bilko za Lauro.

»Pisateljjev portret Jima je ironičen /.../. Mladi mož, ki prispe k Wingfieldovim, ni ne »gentleman«, ne snubec. Je predstavnik delavskega razreda, ki dela v skladišču in ni

ne lastnik plantaže ali sin lastnika plantaže« (Warren 2003: 60), kot bi si Amanda želela. Ko mati izve za njegovo zaroko, se njene sanje o princu na belem konju, ki bo omožil njeno hčerko, razblinijo.

### 5.1.3 Teme, motivi in simboli

*Steklena menažerija* prinaša različne **teme**, ki predstavljajo dramo spomina, dotikajo se starega juga v Severni Ameriki, sanj in iluzij, ujetosti, poželenja, krhkosti in vztrajnosti. Osrednja **tema** *Steklene menažerije* je **razkorak med stvarnostjo in iluzijo**, ki ostaja nepremostljiv, kljub vsem poskusom likov, da bi to zagato razrešili. Kot je Tennessee oz. njegov lik Tom nazorno opozoril v drami, gre za oboje, dramo spomina in dramo iluzije. Tennessee Williams dramo imenuje »spominska drama« (ang. a memory play), to pa natančno razloži tudi Tom v prvem dejanju. »Da, imam nekaj trikov v žepu. Vendar sem nekaj nasprotnega od čarodeja na odru. On vam predstavi iluzije, ki izgledajo resnične. Jaz vam predstavim resnico v prijetni preobleki iluzije« (Williams 2000: 4). Williams pa t. i. spominsko dramo razloži tudi v didaskalijah prvega dejanja: »Scena je spomin in je zato nerealistična. Spomin privzame ogromno poetičnosti. Nekatere podrobnosti izpusti, druge so pretirane glede na njihovo čustveno vrednost, s katero se dotaknejo stvari, saj je sedež spomina v srcu. Notranjost je zato zatemnjena in poetična« (Williams 2000: 3). Vendar je kljub temu, da želi Tom predstaviti vso dogajanje kot spomin, kot iluzijo, kot nekaj neoprijemljivega, snov, ki tvori osnovno tkivo drame vendarle preveč resnična, za like preboleča, da bi ji lahko ubežali. Tom ves čas beži od družine, saj si želi samostojnosti in časa za ukvarjanje s poezijo, zato se umika in vsak večer odhaja v kino. Laura beži pred obveznostmi in zahtevami, ki jih mati postavlja in želi, da se izpolnijo, njeno zatočišče so steklena menažerija in stare gramofonske plošče, med katerimi lahko pozabi na zahteve realnosti in sveta, na zahteve, ki od nje terjajo »normalen« razvoj mladega dekleta - kot je zakon. Amanda pa beži nazaj, v preteklost, v svet svojega mladostništva, ko je svet bil še lep in ni imela težav, ko se ni spoprijemala s tem, kako preživeti, kako poskrbeti za svojo družino. Vendar se vse te iluzije sesujejo v prah ob novici, da je edini snubec, na katerega sta vsaj dekleti

polagali svoje upe, že zaročen. Ta razkorak med stvarnostjo in željami likov, med iluzijo in realnostjo je preprosto prevelik, da bi ga lahko zgladili ali zanemarili. »Amanda in Jim sta konvencionalna. Oba želita doseči finančno gotovost. Za Amando to pomeni najti ustreznega snubca za hčerko Lauro, medtem ko Jim hrepeni po bolj prestižni službi. Laura in Tom sta manj zemeljska. Laura želi le, da jo pustijo pri miru. Nima ambicij, razen tega, da jo pustijo, da jo naplavi kamorkoli. Bolj jo motivira umik iz sveta kot pa udejstvovanje. Tom sanja o tem, da bi se izselil iz tega sveta. Kot njegova sestra ceni izolacijo in umik, saj meni, da mu bo omogočila, da nadaljuje s svojim delom kot poet« (Waren 2003: 65).

Iz te osrednje teme se razvijeta še dve: »nezmožnost pobega in ujetost spomina ali preteklosti na splošno« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 90). **Spominu** ne more ubežati Tom, ki ga lik njegove sestre še dolgo po tem, ko odide, zasleduje. Ne more se sprijazniti s tem, da je prepustil sestro in mater njunim lastnim, majhnim možnostim preživetja, čeprav je zanj to bila edina možnost preživetja. Spomini sledijo tudi materi Amandi, ki še vedno poustvarja svojo preteklost in venomer z nostalgijo pripoveduje o svojih snubcih nekoč. Ta del njenega življenja je bil lepši kot ta, v katerem se je znašla po tem, ko jih je oče zapustil, česar nikoli ni bila zmožna sprejeti.

Eden od motivov, ki se pojavlja v drami, je tudi **motiv petične gospodične z juga**, ki je pravzaprav pri Tennesseeju Williamsu zelo pogost in ga lahko srečamo domala v skoraj vseh njegovih dramah. Gre za avtobiografski motiv, ki izvira iz ameriškega juga, iz časa velikih plantaž in veleposestnikov pred civilno vojno v ZDA. »S pojmom ameriški jug označujemo države na jugovzhodu Združenih držav Amerike /.../. Nanj so vezane številne asociacije, ki vključujejo tipične koncepte Juga, kot npr. suženjstvo, plantažno kmetijstvo, pridelovanje bombaža, rasne napetosti in južnjaški dialekt« (Onič 2008: 99). Liki njegovih dram so pogosto predstavljeni kot ena od oblik take petične gospodične, ki so jo v ZDA poimenovali »southern belle«.

Ta izraz, t. i. »lepotica z juga« se nanaša na mlado žensko na jugu ZDA. Gre po večini za hčere lastnikov plantaž, se pravi pripadnice bogatega višjega sloja na jugu

Združenih držav Amerike. Po navadi so se oblačile modno in sledile takratnim modnim trendom. Nosile so dolga krila z obroči oz. krinoline, steznike in korzete, značilno pa je bilo tudi, da so nosile rokavice in slamnat klobuk. Pogost modni dodatek je bil tudi senčnik, v rokah so imele pahljačo. Dekleta so se zakrivala pred soncem, saj je zagorela koža veljala za znak delavskega razreda. Od teh deklet se je pričakovalo, da bodo poročile spoštovanega mladega moškega in postale spoštovan del visoke družbe. Skrbele bodo za družino in dom. Za ključno vrlino teh mladih žensk so šteli lepoto, gracioznost, milino in ljubkost. Dekleta so imela dobre manire in so vsakega belca gostoljubno sprejele. (Southern Belle (b.d.). 15. 11. 2013, [http://en.wikipedia.org/wiki/Southern\\_belle](http://en.wikipedia.org/wiki/Southern_belle)), Dekleta so, če so želela biti del družbenega življenja, morali predstaviti na posebnem debitantskem plesu. Morala so biti vedno urejena, lepo oblečena, imeti dobre manire, niso smela preklinjati, v vseh situacijah so se morala lepo obnašati, predvsem pa do starejših. To so bila dekleta, ki so redno hodila v cerkev in so bila verna, ključnega pomena pa je bila tudi skrb za družino in gostoljubnost do gostov. Značilno je bilo, kako so naslavliale svoje vrstnice oz. vrstnike – to so bile besede (v angleščini): sugar, sweetheart, darling, lamb in baby. (How to become a southern belle (b. d.). 15. 11. 2013, <http://www.wikihow.com/Become-a-Southern-Belle>).

Prav te enake besede pa uporabljajo vse junakinje dram Tennesseeja Williamsa. V drami *Steklena menagerija* je predstavnica tega bogatega sloja Amanda. Kot mlada dama je bila petična gospodična, v svojih spominih pa se nenehno vrača nazaj v to obdobje, ki ga želi poustvariti, predvsem s svojo gostoljubnostjo, ki jo izkaže ob Jimovem obisku in s svojimi navodili lepega vedenja pri mizi ter ne nazadnje z obleko. Njen arhetip lepe gospodične z juga pa se izrazi tudi v njenem govoru skozi vso dramo.

Eden od osrednjih motivov je prav tako motiv **snubca**. Amanda ves čas govori o svojih snubcih in o dvorjenju v njenih mladih letih, najti snubca za Lauro pa je zanjo najpomembnejša stvar. S tem je obremenjena tudi Laura, predvsem ker se zaveda svoje drugačnosti in ker ve, da ni taka kot večina deklet. Morda najbolj romantičen od

motivov je seveda snubec, ki »zamuja, vendar je vedno pričakovan in je nekaj, za kar živimo«, kot ga opiše Tom v prvem dejanju.

V svoji drami *Steklena menažerija* je Tennessee Williams uporabil tudi veliko **simbolov**, **steklena menažerija** sama pa je najpomembnejši simbol v drami. Predstavlja krhkost ne samo Laure, temveč vseh likov. Sam Williams vidi steklene figurice kot »krhke in lepe«, a niso samo krhke in lepe, zdi se, kot da so zasanjane podobe, ujete v prozornem steklu in ne prihajajo s tega sveta. Tako niso le prečudovite figure, ampak so tudi nežne in delikatne, majhne steklene figure, ki ne prenesejo, da se z njimi grobo ravna, saj se ob vsakem grobem dotiku in nepazljivosti polomijo. Prav takšna je tudi Laura, vse te lastnosti veljajo tudi zanjo, saj je kot steklena figura, ki ne more delovati v grobem svetu, ki jo obkroža. Zato se tudi zateka v družbo steklenih figur, ki so ji enake in so njena najboljša družba, njena idealna družba, ki je ne obsoja in ne zahteva ničesar od nje. Laura jih ljubi in ščiti, kot bi bile njeni otroci ali njen mož, zanjo predstavljajo izhod.

Eden od posebej močnih simbolov v drami je steklena živalica, **samorog**, ki se mu je razbil oz. odlomil rog, medtem ko sta Laura in Jim plesala. Če steklene figurice simbolizirajo nežnost, krhkost in lomljivost, je samorog še nadgradnja vseh teh lastnosti. Samorog ni le vse to, je tudi pravljичno bitje, najnežnejše izmed živali v Laurini zbirki, zaradi svojega roga je nekaj posebnega, je nekaj nezemeljskega, čarobnega in subtilnega, prav tako kot Laura. Samoroge najdemo le v mitih in pripovedkah, niso del realnega sveta, prav tako kot Laura ni del realnega sveta, saj v teh okoliščinah ne more funkcionirati. Samorog predstavlja tisti sanjski svet, v katerega se Laura zateka in del katerega Laura tudi je. Eksotičen in izumrli samorog je njeno najljubše bitje, to figurico je imela že kot otrok. Pomembno je poudariti, da ima Laura samo enega samoroga, tako kot ima samo eno srce. »Z drugimi besedami, snubec zlomi njene iluzije in tudi njen duh tako na lahko in običajno, kot je zlomil njenega steklenega samoroga« (Smith-Howard in Heintzleman 2005: 91). Amanda se sramuje hčerkinе steklene zbirke in jo vidi kot simbol Laurinega neuspeha. Tom bolj razume Laurino menažerijo in jo sprejema manj obsojajoče. Ko s plaščem po nesreči

podre nekaj figuric, ve, da je ranil Lauro, ta dogodek pa nakazuje na še bolj boleče dogodke, ki bodo sledili. »Steklena menažerija brez samoroga predstavlja Lauro, takšno kot je na koncu igre: nepopolna in zlomljena. Steklena menažerija prav tako simbolizira vse brezupne sanje, ki so okupirale like v drami« (Waren 2003: 76).

Simbol, ki se navezuje na Lauro in Jima, so seveda **modre vrtnice**. Laura in Jim se poznata že iz srednje šole, ko je bila Laura nerodno in zelo sramežljivo dekle, modre vrtnice pa se nanašajo na pogovor med njima. Ko se je Laura po boleznih oz. plevritisu vrnila nazaj v šolo, jo je Jim vprašal, zakaj je ni bilo. Povedala je, da je bolehalo za plevritisom (ang. pleurosis), Jim jo je napačno razumel in slišal (ang. blue roses) »modre vrtnice«. Od takrat naprej jo je klical »modre vrtnice«. Modre vrtnice so tako postale zanimiv simbol, ki predstavlja Lauro, saj je modra barva hladna barva, lahko bi rekli tudi »mrtva« barva. V kontrastu z rdečimi vrtnicami, ki predstavljajo poželenje in ljubezen, rdeča barva pa energijo, je modra barva še en napovednik katastrofe, ki jo Jim pravzaprav prinaša v življenje družine Wingfield.

Simbola v igri sta še **ogledalo in fotografija očeta** na steni, oba simbola negotovosti. Jim se pogleda v ogledalo, da bi se uredil, in zdi se, da je bolj zagledan sam vase in manj samozavesten, kot se zdi na prvi pogled. Portret gospoda Wingfielda je »trajen spomin, da se na ljubezen ne da računati« (Waren 2003: 77). Še en simbol, ki je povezan z njim, je tudi **telefon** na mizi, saj je g. Wingfield delal za telefonsko podjetje, preden je zapustil mesto in družino, hkrati pa je to tudi avtobiografski element, ki nakazuje na očeta Tennesseeja Williamsa, ki je prav tako delal za telefonsko podjetje. Eden od simbolov v drami so tudi **požarne stopnice**, ki že same po sebi predstavljajo izhod, v drami pa so tudi edini vhod v stanovanje. Prav ta izhod iz zagatne situacije uporabi Tom na koncu drame, ko zapusti mamo in sestro.

#### 5.1.4 Uprizoritveni elementi

V vseh dramah Tennesseeja Williamsa so pomembni tudi drugi elementi odrskega dogajanja, ki tvorijo še dodatno pomensko plast oz. še poudarjajo nekatere vsebinske elemente drame. Tennessee Williams je tudi dobro premislil vse, kar se bo na odru dogajalo. Tako tudi rekviziti na odru niso naključje, glasba je eden od pomembnih elementov, ki soustvarjajo dramski dogodek, prav tako pa tudi svetloba. Williams se je pri tem zgledoval po Bertoldu Brechtu, njegovi predlogi, kako postaviti dramo na oder, pa so imeli poseben namen. »Williamsovi predlogi v scenariju, ki predvidevajo projiciranje legend oz. podob na tančico med jedilnico in prednjimi prostori, so želeli 'dati poudarek na določene vrednote v vsaki sceni', tako kot točno določena glasba, ki je bila dodeljena posebnim delom ali temam in scenam, posebej v povezavi z Lauro, in osvetlitev, 'osredotočena na izbrana področja ali na igralce, včasih v nasprotju od očitne vsebine'« (Smith-Howard in Heintzelman 2001: 89). Tako glasba kot osvetlitev preusmerita pozornost od govorenega v drami do tega, kar liki dejansko mislijo ali čutijo, ali pa ti elementi poskušajo razložiti neke motive in vzroke za neka dejanja in dogajanje. Tako se na primer ob Amandinem govoru osvetli slika očeta na steni, ki v drami fizično sploh ni prisoten, ima pa še vedno vpliv na njihova življenja, saj so posledice njegovega odhoda še vedno vidne.

## 5.2 Tramvaj poželenje

Drama *Tramvaj poželenje* je bila napisana in objavljena leta 1947, prva predstava pa je potekala v gledališču Berrymore v New Yorku, decembra 1947. Igralska zasedba je bila sestavljena iz zvenečih imen, kot so Marlon Brando, Kim Hunter in Jessyja Tandy, drama pa je bila tako všeč občinstvu, da so stoječe ovacije trajale kar pol ure po koncu predstave. V tem času je imel Williams za seboj le eno uspešno dramo, ki je veljala za nežno, otožno in lirično, medtem ko je *Tramvaj poželenje* takoj dobil oznako groba, seksualna in nasilna. Občinstvo in nekateri kritiki so bili šokirani, saj niso bili pripravljeni na tako odkrito seksualnost glavnega lika Blanche Dubouis, »učiteljice, ki se je spremenila v prostitutko« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 276). *Tramvaj poželenje* se je na Broadwayju predvajal dlje kot katera koli druga drama, v enem letu pa je doživela kar 855 ponovitev. Williams je zanj prejel Pulitzerjevo nagrado in nagrado Drama Critics Circle. Od takrat je še vedno najbolj popularna ameriška drama na svetu, doživela je kar 20.000 ponovitev. Leta 1951 je po drami nastal tudi zelo uspešen film, v katerem sta igrala Vivienne Leigh in Marlon Brando. Film je doživel mnogo negativnih kritik in cenzure na račun seksualnosti in grobosti, izrezana je bila scena Stanleyjevega posilstva, cenzurirani in spremenjeni pa so bili tudi drugi deli filma, predvsem njegov konec. Kim Hunter (Stella), Marlon Brando (Stanley), Karl Malden (Mitch) in Vivien Leigh (Blanche) so prejeli Oskarje za vloge v filmu (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 276 -277).

Zgodovinsko ozadje drame zajema drugo svetovno vojno in ameriško civilno vojno, ki se je odvijala med leti 1861 – 1865. Po vojni so se na jugu ZDA zgodile obširne spremembe, jug je bil močno prizadet in je doživljal hude spremembe. Ekonomski položaj držav se je poslabšal, prav tako tudi položaj pripadnikov višjih slojev, jug pa si še desetletja ni opomogel (Sambook 2003: 92 – 94).



### 5.2.1 Kratka vsebina

Prizorišče drame je stara hiša, ki so jo preuredili v dve stanovanji. Stoji na Elizejskih poljanah (ang. Elysian Fields), v t. i. francoski četrti oz. French Quarter v New Orleansu. Dogajanje je postavljeno v dvosobno spodnje stanovanje, ki ga je najel par Kowalski. Stanodajalka Eunice sedi zunaj na stopnicah, ko izza vogala pride elegantna gospa s kovčkom v rokah, Blanche Dubois, ki je starejša sestra Stelle Kowalski in pride na obisk. Kljub temu da se sestri veselo pozdravita, v zraku ostane nekaj napetosti, saj je Blanche prodala družinsko posestvo Belle Reve, okoliščine prodaje pa niso čisto pojasnjene. Kmalu zatem se vrne domov Stanley, ki Blanche prijazno sprejme, vendar se hitro pokaže velik razkorak med njeno nežno in elegantno osebnostjo in mačistično, samozavestno Stanleyjevo osebnostjo. V pogovoru izvemo, da je bila Blanche poročena in da je njen mož umrl. Ko za prodajo družinskega posestva izve Stanley, je zelo jezen, saj meni, da je sestra Stello ogoljufala za pravični delež. Želi videti dokumente, ki pričajo o prodaji, in se razburja nad obleko in nakitom, ki ga ima Blanche. Naslednji dan se zberejo Stanleyjevi prijatelji, da bi igrali poker, Stella pa se odloči, da bo sestro peljala ven, v kino. Ko se sestri vrneta domov, si v spalnici prižgeta radio, kar pa moti Stanleyja. Radio ugasne in ko Blanche njegove volje ne posluša, radio iz jeze vrže skozi okno. Sledi nasilna scena, v kateri Stanley udari Stello, histerična Blanche pa odpelje sestro v zgornje stanovanje k stanodajalki Eunice. Naslednji dan Stella (ki je noseča) jasno razloži sestri, da Stanleyja ljubi in da ga ne bo zapustila. Blanche gre na zmenek z Mitchem, ki je strašno dolgočasen in neroden, vendar ko ga povabi na kozarček v stanovanje, se začneta zaupno pogovarjati o Mitchewi materi in o Blanchinem nekdanjem možu, ki je storil samomor po tem, ko ga je našla v postelji z drugim moškim. Blanche praznuje rojstni dan in pripravljajo praznovanje, na katerega je povabljen tudi Mitch. Stanley se vrne domov in Stelli razlaga o nečedni preteklosti njene sestre, a Stella mu ne verjame in je pretresena, da je Stanley o vsem povedal tudi Mitchu. Večerje je konec, Blanche pa se zaman trudi, da bi priklicala Mitcha. Stanley ji da svoje darilo – karto za avtobus do Laurela. Stella ga graja zaradi njegove krutosti, vmes pa jo

presenetijo popadki. Ko Blanche ostane sama, začne piti, obišče jo Mitch. Njegov odnos do nje se je spremenil, na koncu pa jo hoče tudi posiliti. Blanchini kriki ga preženejo. Blanche še naprej pije, vmes poskuša pakirati svoj kovček, vendar se ves čas zapleta v svoje fantazije in se tako obleče v večerno toaleta. Vrne se Stanley, prav tako pijan in zasmehuje Blanche, ki sanja o potovanju z bogatim gospodom. Blanche se Stanleyja prestraši, tega pa ta strah vzburja, tako jo odnese v spalnico in jo posili. Nekaj tednov kasneje Stanley in prijatelji igrajo poker. Vmes prideta zdravnik in medicinska sestra, ki odpeljeta Blanche v sanatorij, saj se je popolnoma umaknila v svoj svet, kjer še vedno čaka bogatega snubca.

### 5.2.2 Dramske osebe

V drami *Tramvaj poželenje* nastopa šest likov. Najbolj znan lik je seveda **Blanche Dubois**, starajoča se lepotica z juga ZDA, ki je prefinjena, elegantna, izobražena in občutljiva. Njeno ime pomeni »beli gozd«, v prvi sceni pa se pojavi oblečena v belo. »Blanche je ena od Williamsovih sanjačic, ki nadomešča realnost z malignim in romantičnim odnosom do življenja. Ne osredotoča se na resnico, ampak raje na to, kar 'bi moralo biti resnica'« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 277).

Njen lik je zelo kompleksen in kontradiktoren. Je nekoliko snobovska, izvemo pa tudi, da je alkoholik, rada ima dolge kopeli, v več scenah pa se odkrito spogleduje s Stanleyjem, Mitchem in tudi z mladim pismonošo. Tako se njen značaj razkrije preko dejanj, kasneje pa Stanley razkrije njeno umazano preteklost, zaradi katere je tudi izgubila službo učiteljice na šoli, kjer je zapeljala mladega fanta. Značajsko lahko Blanche opišemo kot na videz krhko in ranljivo, že ob prihodu k Stelli pa je očitno, da je živčna, živčno razrvana, tresejo se ji roke, išče alkohol in je nasploh nekako neprizemljena. Zanj je izredno pomemben njen izgled, ve, da se stara in da še ni poročena in tako venomer preverja svoj izgled, venomer pa potrebuje tudi zunanjo potrditev. Ob težavah s Stanleyjem se izkaže tudi, da je histerična, ob večjih čustvenih pretresih je čisto iz sebe, uteho pa najde v alkoholu. Ob srečevanju z moškimi se razkrije še en aspekt njenega značaja. Blanche je tudi velika zapeljivka,

mojstrica v zapeljevanju, ogovarjanju, hitro izkoristi vsako priložnost za zapeljevanje, zapeljuje pa tudi Stanleyja, ki ga v resnici prezira. Pravzaprav je prava petična gospodična – prispe s kovčkom lepih oblek, nakita, parfumske vode, vsekakor pa se mora vsaj enkrat na dan okopati v vroči vodi in urediti. Pravi, da je denar ne zanima, pa vendar je edino, kar si želi, da bi spoznala bogatega snubca, ki bi jo poročil. Blanche je enemu izmed Stanleyjevih prijateljev, Mitchu, zelo všeč. Vendar bralec hitro dobi občutek, da se Blanche za Mitcha zagreje le zato, ker nekoga potrebuje, ker se želi z nekom ustaliti in ne zato, ker bi ji bil dejansko všeč kot moški. Všeč ji je pogojno, ima boljše manire kot večina prijateljev, ki pridejo na obisk v hišo, je še samski in ima službo. To so tiste značilnosti, zaradi katerih si Blanche želi Mitcha.

Pravo nasprotje Blanche je seveda **Stanley**, mož Blanchine sestre Stelle. Stanley je po rodu Poljak, pripadnik delavskega razreda, odlikujejo pa ga silna moč, možatost in nekaj, čemur Blanche reče »opičjega«, se pravi prvinskega. Je zelo glasen, slišati ga je že daleč stran od stanovanja, zelo glasen je seveda tudi pri igrah pokra, rad popiva s svojimi prijatelji in je zelo mačističen. Zdi se, da ima rad svojo ženo Stello, pa vendar jo udari zaradi tega, ker mu ugovarja, pred nasilnim napadom pa se ne zadrži niti vpričo dejstva, da je žena visoko noseča. Kljub temu da je Stanley pripadnik delavskega razreda, se zdi, kot da se v življenju vseeno nekako znajde, da je okreten in da bo poskrbel za svojo družino. Ob tem, da je Stanley zelo glasen, ne samo v družbi, tudi doma ves čas treska s predali in rogovili z drugim pohištvom – je treba povedati tudi to, da nima le grobega videza, temveč da je grob tudi v besedah. Pogovarja se prostaško, opolzko, v svoji govorici uporablja ogromno kletvic, je pa tudi agresiven, predvsem ko je pod vplivom alkohola. Blanche jemlje kot nekoga, ki je vdrl v njuno stanovanje, ves čas ukazuje in zdi se, kot da želi braniti svoj teritorij ter pokazati, kdo je tu gospodar – alfa samec. Williams oz. Blanche ga opišeta takole: »Obnaša se kot žival, ima živalske navade! Je kot žival, se giblje kot žival in govori kot žival! V njem je celo nekaj – nečloveškega – nekaj, kar še ni doseglo človeške stopnje« (Williams 2004: 83).

Williams se pri opisu **Stanleyja** ne osredotoča na fizične lastnosti lika, temveč bolj na vpliv, ki ga ima njegova osebnost na druge like. V središču njegove osebnosti je njegova intenzivna moškost in seksualnost, ponos in sposobnost privlačiti in zadovoljiti žensko. Je dominanten in samozavesten tudi do svojih prijateljev, ki jih venomer zasmehuje, ti pa mu to vračajo z zvestobo. Ženske mu predstavljajo lahko tarčo, saj jih imenuje kokoši. Njegov slovnično nepravilni govor nakazuje na nizko izobrazbo, njegov priimek pa na poljsko poreklo. Vse to je v kontrastu z izbrano govorico, ki jo ima Blanche kot profesorica angleškega jezika in literature (Sambook 2003: 55-57).

**Stella** je Stanleyjeva žena in sestra glavne junakinje Blanche. Poročila se je s Stanleyjem in pričakujeta otroka. Je drugačna od Blanche, bolj prizemljena, bolj realna in tudi bolj umirjena. Blanche krivi Stello za propad posestva Belle Reve, družinskega posestva, ki ga je morala prodati zaradi dolgov, češ da se je Stella umaknila in odšla v svet, Blanche pa se je morala sama boriti z vsemi težavami. Stella seveda ne deli Blancheinega mnenja, ne v tej zadevi in ne tudi v tem, kako vidi Stanleyja. Stello pri Stanleyju privlači ravno ta moškost, je popolnoma zaljubljena vanj in ne vidi njegovih značajskih napak, ki mu jih pripisuje Blanche. Za Blanche meni, da pretirava, da je snobovska in da nima pravice tako govoriti. Stella je tudi finančno odvisna od Stanleyja, ta ji daje nekakšno žepnino, ko pa je nasilen do nje, se hitro pomiri in se vrne k njemu ter mu odpusti. Zatiska si oči pred problemi, ki so okrog nje, pred problemi, ki jih ima Blanche s svojimi neresničnimi zgodbami, ki jim tudi sama ne verjame, in pred problemi, ki jih ima s Stanleyjem v njunem zakonu.

»Stella je ujeta v vojno med Stanleyjem in Blanche, ki se venomer prepirata, vse to pa privede do tega, da Stanley spolno napade Blanche. Stella ne verjame, da je njen mož posilil Blanche/... /. Kot njena sestra tudi Stella prikriva kruto realnost, da lahko živi v svetu iluzije in se tako lahko spoprime s Stanleyjevim gnusnim vedenjem« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 270).

**Mitch** je tisti, za katerega Blanche upa, da bi jo morda poročil, saj je še vedno samski. Je drugačen od vseh Stanleyjevih prijateljev. Kljub temu da sodeluje pri igran

pokra, je bolj umirjen in uglajen. Ima bolno mater, za katero skrbi, in zdi se, da ima bolj mehko srce od svojih stanovskih kolegov. Je bolj resen, ne popiva, njegovo obnašanje pa ni vulgarno, tako kot pri ostalih. Vendar je tudi nekoliko neroden, neokreten pri srečevanju z ženskami in nekoliko sramežljiv. Blanche mu je zelo všeč, vanjo je zaljubljen, celo zaročita se, vendar ko mu Stanley pove umazane skrivnosti o Blanche in njenem početju in prostituiranju, se Mitch umakne. Ne pride na večerjo, na katero je povabljen, to pa je tudi končni udarec za Blanche, saj je tako izgubila vse upanje. Mitch je na koncu užaljen, saj mu je Blanche odrekala intimne stike do poroke, vendar ko izve za ozadje njenih preteklih dejanj, od nje zahteva tudi intimnost ter si jo hoče vzeti na silo.

**Eunice** in **Steve** sta stanodajalca paru Kowalski. **Eunice** deluje kot močna ženska, ki v zaščito vzame Stello, ko jo mož udari. Tako Stella prenoči v zgornjem stanovanju iste hiše, Eunice pa okara tudi Stanleyja zaradi njegovega početja. Vendar je tudi sama deležna enakega ravnanja svojega moža Steva, ki jo tudi najverjetneje kdaj udari, česar ne vemo čisto natančno, saj se iz zgornjega stanovanja slišita samo ropot in prepir, vse skupaj pa je slišati zelo nasilno.

**Steve** je eden od Stanleyjevih prijateljev, prav tako pripadnik delavskega razreda, ki si čas krajša s popivanjem in kvartopirstvom. Kljub temu da je tudi sam grob, pa vseeno skuša pomiriti Stanleyja in njegovo jezo nad dekleti, ki zmotita igro pokra.

Eunice in Steve imata prazen odnos, v mnogih pogledih pa odsevata odnos Stelle in Stanleyja. Eunice je Stellina zaupnica in ko Blanche obtoži Stanleyja posilstva, ji ta svetuje, naj ji zaradi prihajajočega otroka in dušnega miru ne verjame (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 278).

### 5.2.3 Teme, motivi in simboli

Najbolj očitna tema, ki preveva dramo *Tramvaj poželenje*, je seveda tema, ki jo je predstavil avtor že v naslovu, t. j. **poželenje**, strast, hrepenenje oz. želja. Tema je najbolje prikazana v glavnem liku, v Blanche, ki išče svojo srečo pod soncem in si ves čas želi boljšega življenja ter bogatega soproga, ki bi ji nudil vse. Vse te njene želje se srečajo s kruto realnostjo, z osebnimi problemi, ki privedejo do pomanjkanja denarja, vse to pa udari ob realnost, ki ni taka, kot si jo Blanche želi. Poželenje oz. strast je seveda večplastna (Prevajalec je uporabil poželenje, vendar bi bila boljša beseda strast, saj ima poželenje le eno, slabšalno, konotacijo). Na eni strani je tu Blanche, ki ima svoje sanje o prihodnosti, bogatem snubcu, dobrem življenju in dobrem zakonu, žene pa jo tudi poželenje po moškem, predvsem mlajšem. Tako je tema poželenja oz. strasti večplastno prikazana že v glavnem liku drame, v tem, kar Blanche pove. Drugo plat poželenja in njenih strasti pa spoznamo skozi njena dejanja in skozi tiste skrite aspekte njenega lika, ki se ne pokažejo takoj na prvi pogled.

Seveda poželenje in strast nista omejena samo na glavni lik, čutijo ga pravzaprav vsi liki. Stella je strastna do Stanleyja, zaradi te strasti in ljubezni do njega si tudi zatiska oči pred realnostjo. Stanley je upodobljen kot možat, strasten, robot in poln vulkanske energije, ki se v njegovem primeru sprevrže in razvije celo tako daleč, da posili Blanche. Strastno se prepirata tudi Eunice in Steve, slišati je burne prepire, ki pa jih potem vedno zgladita v krčmi. Poželenje čuti seveda tudi Mitch, ki pa ga v svoji zadržani maniri ne pokaže vse do konca, ko ga razočaranje, bes in tudi ogenj strasti pripeljeta do tega, da si želi Blanche vzeti na silo. Tako lahko rečemo, da so vsi liki povezani z glavno temo in vsi liki v takšni ali drugačni meri in obliki občutijo strast, poželenje in žejo po bližnjem.

V New Orleansu je po ulicah dejansko vozil tramvaj z imenom Desire oz. Poželenje. Njegova destinacija je bila Poželenje, medtem ko je drug tramvaj vozil do pokopališča (ang. Cemeteries). Potovanje Blanche je najprej vodilo do poželenja, nato pa še do pokopališča, saj so jo njene seksualne strasti pripeljale do sanatorija,

kjer je končala kot »živi mrtvec«. Ko je Tennessee Williams živel v New Orleansu in je delal na drami Tramvaj poželenje, sta ga ta dva tramvaja tako presenetila, da ju je omenil v eseju, ki ga je pisal v tem času (Sambook 2003: 59).

Ob tem soočenju želja in krute realnosti se Blanche in tudi drugi liki umaknejo v iluzijo. **Iluzija** je druga tema, ki preveva dramo in ki ne doleti le Blanche, temveč tudi druge like, predvsem sestro Stella. Stella se le nekoliko umakne v iluzijo, le toliko, da lahko živi s posledicami Stanleyjevih dejanj, s katerimi se ne more sprizniti in ki jih zanika. Vseskozi nekako opravičuje početje svojega moža, vendar je obtožba posilstva vseeno zanjo prehuda, zato jo popolnoma ignorira, zanika in se obnaša, kot da se to sploh ni zgodilo. Seveda je najbolj podvržena iluziji Blanche, ki jo travmatičen dogodek preusmeri iz realnosti, tako da popolnoma izgubi stik s stvarnim svetom. Njena labilna osebnost se je že ob prejšnjih travmatičnih dogodkih zatekala v iluzijski svet, v svet, ki si ga je ustvarila sama in v katerem je kompenzirala svoje želje in potrebe ter jih nadomeščala in obarvala z lepimi podobami, četudi te niso bile resnične. Tako je bila prepričana, da jo čaka bogat snubec, da bo srečala nekega davnega bogatega znanca, ki jo bo rešil. Iz polja realnosti se je nato po travmatičnem posilstvu popolnoma umaknila in začela živeti v iluzijskem svetu, obsojena na večno čakanje bogatega snubca. »Čeprav je Blanche bila prostitutka, raje verjame v svojo obnovljeno čistost. Živi v svetu iluzije in verjame, da njena seksualna srečanja nikoli niso temeljila na ljubezni, zato tudi nikoli ni izgubila kakega aspekta svoje resnične narave« (Smith – Howard in Heintzelman 2005: 273). Blanche želi ostati v tej iluziji, izogiba pa se tudi vsaki močni svetlobi, ki bi razkrila njeno realno starost. Tako že v prvi sceni preko luči povezne papirnat lesteneč, ki prikrije močno svetlobo, ki bi lahko poudarila njene starajoče se linije obraza. Mitch jo na koncu želi videti v pravi luči, zato strga papirnati lampijon, na njeno vprašanje zakaj, pa pravi, da jo želi videti realno. Blanche odgovori: »Ne maram realnosti. Čarobnost hočem« (Williams 2004: 145).

Seveda se na to temo iluzije navezuje tudi tema **norosti**, ki jo izživi glavni lik Blanche. Kot sem že omenila, Blanche popolnoma izgubi stik z realnostjo, doživi travmo in se po njej umakne v svoj svet, saj v normalnem svetu več ne more funkcionirati. Seveda elemente norosti izkazuje tudi glavni moški lik Stanley, ki v svoji grobi naravi gre preko meja normalnega in se v trenutku, ko se mu ponudi priložnost, ko ga nosi val močnih čustev evforije zaradi rojstva otroka, poželenja in želje po nadvladi in premoči nad Blanche, brezumno in brez zavor prepusti ter zagreši kaznivo dejanje posilstva. Blanche ga že od začetka ne sprejema, celo studi se ji in ne more razumeti, kako je mogoče, da ga sestra sploh ljubi. Tudi Stanley se tega zaveda, saj presliši ključen pogovor med Stello in Blanche, ve, da je Blanche mnjenja, da je inferioren, celo manj kot človek in v ključnem trenutku se ta čustva nasprotovanja, nesprejemanja in degradacije sprevržejo v jezo, bes, željo po nadvladi, po moči in maščevanju. S posilstvom tako Stanley dokončno prevlada nad Blanche. Ne prevlada le v tej bitki, ki se je odvijala med obema, dejansko jo popolnoma degradira in uniči, saj Blanche zaprejo v azil oz. v mentalno ustanovo, kjer bo najverjetneje ostala do konca življenja in njegovemu egu nikoli več ne bo predstavljala grožnje.

Ko govorimo o drami *Tramvaj poželenje*, je potrebno poudariti vsaj dva motiva, ki se očitno pojavljata v besedilu. Prvi je za Tennesseeja ključen motiv, ki se pojavlja domala v vseh dramah v različnih oblikah. To je **motiv petične gospodične z juga**. Podrobneje smo ga razložili že v razlagi istega motiva v drami *Steklena menagerija*, zato bom na tem mestu dodala le še razlago pojavne oblike v drami *Tramvaj poželenje*. Ta petična gospodična z juga je personificirana v glavnem liku, v Blanche. Blanche prispe s kovčkom lepih oblek, nakita in parfumske vode, oblečena v lepa oblačila in lepo urejena. Zanj je najpomembnejše skrbeti za svoj izgled, se vsak dan okopati in urediti. Je lepo vzgojena in prefinjena, zato jo grobo izrazje moških zelo moti. V njenem govoru pa tudi hitro zaznamo nekaj tistega južnjaškega načina govora, ki je tako značilen za jug ZDA. Seveda je Blanche le usihajoča lepotica, na koncu drame pa le bleda podoba same sebe. Zanimivo pa je tudi to, da je Stella veliko preprostejša in nima arhetipskih značilnosti južnjaškega dekleta, morda zato, ker je



mlajša in predstavlja že zaton te kulture, ki se je razvila pred civilno vojno in po njej tudi usahnila.

Eden od **simbolov**, ki se pojavi v drami, je pravzaprav ime glavnega lika Blanche Dubois. Kot razloži sama takoj na začetku drame, njeno ime izvira iz francoskega jezika, pomeni pa **beli gozd**. Blanche je tudi oblečena v belo, ko prispe na obisk. Seveda beli gozd in bela barva simbolizirata Blanche, saj je nežna, krhka in prefinjena tako kot ti atributi. Zanimivo je le to, da proti koncu drame izvemo za njeno umazano preteklost, ki ji ne pritiče in ji je bralec ali gledalec niti ne pripíše, kar nesluteno se pojavi iz ozadja oz. pade iz omare kot star okostnjak. Dejstvo je, da Blanche sebe doživlja v povezavi s temi atributi, obenem pa svoje prostituiranje dojema kot način shajanja v situaciji, ko se izgubi v »prijaznosti tujcev«. Tako bi ta beli gozd lahko videli tudi kot gozd, poln bele megle, megle ki prikriva in zakriva, tako kot si je sama prikrivala in zakrivala oči pred resnico. »Williams jo primerja z moljem, s čimer simbolno poudarja njeno krhkost, čistost in krepost. Njena obleka v prvi sceni služi kot učinkovita kamuflaža za njeno nečisto preteklost« (Smith – Howard in Heintzelman 2005: 273).

Eden od simbolov je prav tako omenjen v naslovu drame, gre namreč za **tramvaj**, ki simbolizira celotno pot glavnega lika in predstavlja brezizhodnost položaja. Blanche je, kot da bi se peljala na tramvaju do končne postaje, ne more pa storiti ničesar, da bi izstopila in se tako izognila svoji tragični usodi.

Kot sem že omenila, je v New Orleansu dejansko vozil tramvaj z imenom Poželenje (ang. Desire), pa tudi tramvaj z imenom Pokopališče (ang. Cemeteries). Tako kot ima vsak tramvaj svojo vnaprej načrtano pot, tako se zdi, da ima tudi življenje glavnih likov vnaprej načrtano pot. »Za Tennesseeja Williamsa pa ima destinacija tramvaja Poželenje še bolj specifičen pomen. Ne razume ga le kot nedefinirano, fatalno silo, temveč zanj pomeni posebej uničujočo silo, to je seksualno poželenje« (Sambook 2003: 60).

V četrtem dejanju se Stella in Blanche pogovarjata in uporabita metaforo oz. simbol tramvaja v naslednjem dialogu (v prevodu Zdravka Duše 1999/2000):

STELLA: Ampak so stvari, ki se zgodijo med moškim in žensko v temi – in se spričo njih vse drugo zdi – nepomembno.

BLANCHE: Zdaj mi govoriš o surovem poželenju – golem – Poželenju! – tako se imenuje ta vaš tramvaj, ki ropota skozi četrt, po eni ozki ulici gor, po drugi dol ...

Stella : Se nisi nikoli peljala z njim?

BLANCHE: Sem me je pripeljal. – Kjer me ne marajo in mi je nerodno ...

V drami pa se pojavi še en zlovešč simbol, to je **prodajalka z rožami**. Prodajalka z rožami dejansko prodaja rože za umrle – »flores para los muertos«. Mehiška prodajalka prodaja dekoracijo za pogrebe in s svojim krikom »rože za umrle« popolnoma prestraši Blanche v drugi trtjini drame. Prodajalka se pojavi kot zlovešč simbol oz. zlovešča napoved končnega razpleta dogodkov, ki dejansko privedejo do neke simbolne smrti – Blanche zaprejo v mentalno institucijo, kjer bo živela do konca dni kot živi mrlič.

#### 5.2.4 Uprizoritveni elementi

Williams je dramo razdelil v enajst prizorov. Vse dogajanje je skoncentrirano na stanovanje para Kowalsky, dogodki se zvrstijo v razponu nekaj mesecev, od maja do septembra istega leta, dogajanje pa je večinoma skoncentrirano na glavne like oz. predvsem na Blanche Dubois. »Seveda so se pojavljale špekulacije o razlogih, zakaj se je tako odločil. Predvidoma je Williams izbral to tehniko zato, ker je menil, da je njegov talent v pisanju krajših enodejank in da ne bi zmozel obdržati dramske napetosti v vseh treh dejanjih konvencionalnega načina pisanja« (Sambook 2003, 66).

»Koncept enodejanke je podkrepjen še s serijo smrti v drami, smrti na Bele Reve, smrt Blanchinega moža, njen strah pred staranjem, njena strast do kopanja: vse to je dramsko potreben element v več kot le eni sceni« (Sambook 2003, 66).

Tako kot v vseh dramah je tudi v tej Williams uporabil ogromno vizualnih in zvočnih elementov. Mnogi zvočni učinki dajo posebne vsebinske poudarke. Tako se ves čas sliši zvok ulice, tramvaj, v dramo pronicajo glasovi ljudi in glasovi iz barov. Bralec oz. gledalec lahko tako dobi sliko bučnega in razigranega New Orleansa. Poseben avdio učinek imata še dve melodiji, ki se pojavita na ključnih mestih v drami. Vedno ko je ozračje napeto in ko se liki pogovarjajo ali prepirajo o težkih čustvenih zadevah in problemih, se oglasi »blue piano«, se pravi neka glasba klavirja, ki predstavlja francosko četrt New Orleansa. Druga melodija, ki se pojavlja, pa je melodija polke Versouviane, ki jo Blanche zasliši vedno, ko se spomni na smrt svojega prvega moža. Ta melodija ne neha igrati, dokler je Blanche ne prežene s pitjem alkohola.

Edini zvočni učinek s posebno funkcijo je Versouviana polka in zvok strela, ki ga utiša. Kar razlikuje ta zvok od ostalih je to, da ga lahko sliši edino Blanche, kar je težko prikazati, tako na odru kot na papirju. Drugi tak zvočni učinek so živalski zvoki v desetem in enajstem prizoru, ki jih znova sliši le Blanche. Ti zvoki predstavljajo zmedo in stisko v njenem umu. Williams uporablja zvočne učinke, da preusmeri našo pozornost na Blanche in na njeno mentalno stanje (Sambook 2003: 70).

Williams uporablja tudi vizualne učinke, ki prav tako kot zvočni spominjajo na tehniko, ki izhaja iz filma. Tako se pojavljajo zatemnitve, del scene se zatemni ali osvetli ali pa s padom svetlobe na določen del scene preusmeri pozornost gledalca oz. bralca.

Vizualni aspekt na odru je bil za Williamsa zelo pomemben, kar je zelo jasno dal vedeti v didaskalijah. V tretjem dejanju živo opiše pisane srajce igralcev pokra, rumen linolej na tleh in zelen lesteneč, s čimer se opira na Van Goghovo sliko Biljardnica (ang. Biliard parlour). V desetem prizoru pa uporabi ekspresionistične

zlovešče podobe in oblike senc v stanovanju, ki še poudarijo teror, ki ga doživlja Blanche (Sambook 2003: 69).

### **5.3 Igra za dve osebi**

Tretja drama, ki jo predstavljam v svoji diplomski nalogi, je eno Williamsovih poznih del. Dramatik je že zgodaj začel razmišljati o drami o bratu in sestri. Kot pravi Kolin v *The Tennessee Williams Encyclopedia*, je o tem začel razmišljati že leta 1959, dramo je nato pisal in revidiral 10 let, vse od leta 1966 do 1975 in velja za eno najpomembnejših njegovih del, izšlo pa je več verzij. »Igre so med najbolj kompleksnimi in kontroverznimi njegovimi deli. Očitne so povezave med vsemi verzijami te drame in njegovimi mojstrovinami, kot je Steklena menažerija in drugimi avtobiografskimi dramami, te povezave so več kot očitne« (Kolin 2004: 284).

Drama *Krik (Outcry)* oz. *Igra za dve osebi (The Two Character Play)* je doživela premiero julija 1971 v gledališču Ivanhoe Theatre, objavljena pa je bila leta 1973. (Smizh-Howard in Heintzleman 2005: 204).

#### **5.3.1 Kratka vsebina**

*Igra za dve osebi* nam predstavi dva lika, ki sta ujeta v zapuščenem gledališču, »v nedoločenem gledališču, v nedoločenem času« (Williams 1990: 307). Ta dva lika sta igralca, moški Felice in njegova sestra Clare, ki potujeta naokrog s svojo dramsko skupino. Felice je mlad igralec in pisec iger. Ko igro napiše, jo skupina uprizori. Tudi njegova sestra Clare je igralka, zato skupaj igrata v predstavah. A brat in sestra ostaneta ujeta v neznanem gledališču po tem, ko ju njuna skupina zapusti. V prvem dejanju Felice pripravlja sceno za predstavo, ki se bo pravkar začela. Nato se prikaže še Clare, pijana in omamljena, »zadeta«, kot ji reče Felice in se z na pol uničeno tiaro v rokah sprehaja sem ter tja, ob čemer jo zanaša. Na odru imata le del scene, saj je to

edino, kar je prispelo in kar so delavci postavili, preden so odšli. Clare izve, da ju je zapustila celotna ekipa, po tem ko že nekaj časa niso dobili plače, nimata rezerviranega hotela, kjer bi lahko prespala noč, sta brez denarja. Ko Clare zahteva, da se vrneta domov in odpovesta predstavo, izve tudi, da imata denarja le za vrnitev domov v kakem vagonu tretjega razreda. Nato se začne predstava, ki je dejansko igra v igri, govori pa prav tako o Felice in Clare, bratu in sestri. Odgovori igralcev se odvijajo in nizajo, kot da bi si jih izmišljala sproti, tako da bralec oz. gledalec hitro ne ve več, ali govorita o svojem lastnem življenju ali je to le igra. V pogovoru izvemo, da Clare ni mogla spati zaradi tega, kar se je zgodilo v zgornjem nadstropju hiše. Nato izvemo za usodo očeta in matere, saj naj bi oče ubil sebe in njuno mater. »Igralca igrata igro o bratu in sestri, ki živita skupaj v domu, v katerem je njun oče storil samomor, potem ko je ubil njuno mater. Ob tem pridejo na plano še strah in trenja med bratom in sestro, ko postane očitno, da sta ostala ujeta v tem gledališču« (Kolin 2004: 284).

Nato se nanizajo razne podobe, ki si ne sledijo v logičnem razmerju – vse skupaj pa zgleda bolj tako, kot da bi opazovali sanje, saj se slike in podobe vrstijo ena za drugo. Tako se zvrstijo podobe mutirane sončnice z dvema glavama, nato nekdo trka na vrata in nobeden ne upa odpreti, sledijo podobe družine na plaži, na koncu prvega dejanja pa se pojavi še Clare, ki bi morala iti ven na ulico iskat snubca. Drugo dejanje se nadaljuje pravzaprav enako. Izvemo, da je bil Felice zaprt v sanatoriju, oba igralca pa se namenita iti v trgovino, kljub temu da ju je očitno neizmerno strah iti ven, na ulico in srečati ljudi, tako kot ju je strah, da bi ostala v hiši z zaprtimi vrati, saj se bojita, da bi drug drugemu ali sebi kaj storila. Nato ugotovita, da je občinstvo odšlo in da sta ostala sama. Predstave je konec in Clare se sprašuje, ali je mogoče, da Igra za dve osebi nima konca. Ko ugotovita, da sta zaklenjena v gledališču, se vrneta nazaj v igro, kjer iščeta konec. Clare najde revolver, vendar ne more potegniti na petelina, prav tako tudi Felice ne. Ostaneta ujeta v gledališču.

### 5.3.2 Dramske osebe

V igri nastopata le dva lika: Felice in Clare. **Clare** je Feliceva sestra in igralka, ki igra v njegovih produkcijah. »Clare se bori ob bratu, da bi našla pomen in namen v tej pusti pokrajini in njunem zlomljenem življenju, ki je na koncu ta prazen teater, v katerem stanujeta« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 204).

Clare je nemirna igralka, ki zelo spominja na tipično Williamsovo junakinjo. Ves čas negoduje in je nezadovoljna glede naslednjega nastopa, ki ga mora odigrati, saj nima volje do še ene ponovitve. Je melanholična in depresivna, na oder pride »zadeta«, omamljena, pomaga si z alkoholom in antidepresivi, da sploh lahko igra.

Na odru se pojavi s tiaro, kar močno spominja na Blanche Dubois (*Tramvaj poželenje*), njeni viktorijanski kostumi, sončnik in rokavice spominjajo na Almo Winemiller (*Eccentricities of a Nightingale oz. Ekscentričnosti slavca*). Lahko si je predstavljati, da pod plaščem nosi provokativno perilo, kot Maggie Pollit (*Mačka na vroči pločevinasti strehi*). Skupaj s temi zunanjimi podobnostmi se Clarin lik ujema s tremi različnimi Williamsovimi liki« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 316).

**Felice**, Clarin brat, je mlad igralec in pisatelj. Williams ga v didaskalijah opiše kot moškega, ki ima kvalitete mladosti, brez da bi bil mlad. Nosi pisano srajco z zodiakalnimi znamenji, nekoliko prevelik plašč, ki ima umazan ovratnik, in zgleda kot poet, ki ima nekoliko motene zaznave (Williams 1999: 308). Felice se trudi, da ne bi vznemiril Clare pred predstavo, kar je v njenem »stanju« težko, čeprav je bil tudi on zaprt v sanatoriju in njegovo t. i. stanje ni nič drugačno od sestrinega.

Oba lika v igri sta pravzaprav neprizemljena, včasih gledata v prazno, vidita ali slišita stvari, ki jih ni, obtožujeta drug drugega, da sta nora, panična. Dejansko ju je strah iti iz hiše, seveda pa tudi ostati v hiši, saj je nekje še vedno skrit očetov revolver in oba se bojita, da bi ga uporabila.

Kot pisatelj želi Felice ustvariti »totalno gledališče« in nekako poseblja »odločnost Becketa, da nadaljuje kljub absurdnosti eksistence in človeške tragedije, medtem ko

Clare predstavlja še eno v galeriji Williamsovih portretov romantičnih, krhkih bitij, ki se soočajo z realno možnostjo razpada pod težo življenjske zmedenosti in pritiskov« (Kolin 2004: 284).

### 5.3.3 Teme, motivi in simboli

Teme in motivi so tipični za Williamsove drame. »Dilema Felica in Clare (nesrečen zakon njunih staršev, zapuščenost, smrt, izguba, čustvena izolacija, zavračanje družbe, norost, odvisnost, revščina, lakota, pomanjkanje človeške bližine, strah pred zaprtostjo, strah pred norostjo, strah pred zunanjim svetom in strah pred umetniškim neuspehom) so koncepti, h katerim se je Williams vračal celo svojo literarno kariero. To so tudi problemi, ki so zadevali Williamsa skozi njegovo lastno življenje« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 316).

Tema drame *Igra za dve osebi* je seveda očitna, to je mentalna nestabilnost, bolnost uma ali **norost**, bežanje v **iluzijo**. Oba lika imata težave predvsem zaradi travmatične izkušnje, ki se je zgodila v družini. Po umoru in samomoru očeta in matere oba iščeta možnosti, kako bi lahko nadaljevala s svojim življenjem, vendar imata s tem strašne težave. Sta panična, izgubljata se v realnosti, bolščita v prazno, imata privide in prisluhe, pravzaprav pa niti ne vemo natančno, ali je vse to, o čemer govorita – na primer, da ju okolica ne sprejema, da mislijo, da sta znorela – res ali ne. Celotna drama deluje tako, kot da bi se dogajala v nekih morečih sanjah, slike dogodkov preskakujejo brez nekega logičnega zaporedja, občutimo lahko le, da sta ujeta v primež lastnega strahu, ki ju terorizira. Strah ju je okolice in odzivov okolice, se pravi zunanjega sveta, prav tako pa ju je na smrt strah njunega notranjega sveta, ob tem pa se bojita še drug drugega. Oba lika sta tudi nemirna, depresivna, oklepata se preteklosti, ob vsem tem pa vesta, da bi nekako morala iti naprej, pa jima to ne uspeva.

V zvezi s temo norosti je potrebno opozoriti tudi na temo **zaprtosti**, s čimer je povezan tudi strah pred tem, da bi oba lika zaprli in osamili. Tako kot je bilo Williamsa strah, da bi ga zaprli na kak psihiatrični oddelek, kar se je v sedemdesetih letih tudi zgodilo, tako je tudi Felica in Clare strah, da bi ju zaprli v mentalno institucijo oz. na nek psihiatrični oddelek. Felice pove, da je to že izkusil in da si tega ne želi več. Prav tako doživlja zaprtost Clare, ta obojestranski strah pa oba izrabljata za izsiljevanje drug drugega. Felice grozi Clare z besedami: »Si želiš čas preživljati na ločenem ženskem oddelku?«, s čimer implicira psihiatrični oddelek.

Mentalna nestabilnost sestre Rose je imela zelo velik vpliv na Williamsovo življenje »od začetka do konca njegove kariere; bil je obseden z odnosom brat-sestra. Brat in sestra v igri, Felice and Clare, lahko predstavljata, kot trdijo nekateri kritiki, konflikten odnos do tega, kar je sam imenoval norost sodobne družbe, bitko, da bi razumeli drugo bitje, izolacijo posameznika in iluzorno ter transiluzorno naravo človeške eksistence« (Kolin 2004: 284).

Tako kot *Steklena menagerija* je tudi drama *Igra za dve osebi* podvržena elementom spomina, vendar se v tej drami **spomin** povezuje predvsem s **strahom**. Tema spomina in tema strahu se prepletata, Felice in Clare pa že v uvodnih vrsticah povesta, kaj je strah:

»F: Strah velik je kot temna **noč**,

C: kot močno sonce meče **senco**.

F: Kot živo srebro izgine v **noč**

C: in skrije se v veliko **kredenco**.

F: Sinoči izgnali smo ga iz **hiše**,

C: ga zjutraj našli spet na **pragu**,

F: v kotu ždi kot sive **miške**,



C: ki glodajo **prtljago**.«

(Selinšek 2013: 25)

Brat in sestra, ki sta se znašla zaprta v gledališču po dramatičnem dogodku, očetovem umoru matere, ki sta mu bila priča, se ne moreta otresti strahu, ki je zasidran v vsakem kotičku hiše in njenega bitja. »Vse verzije Igre za dve osebi in Krika se ukvarjajo predvsem s strahom, ko dva igralca, Felice in Clare, ki igrata brata in sestro, mešata njuni vlogi z realnostjo« (Kolin 2004: 284). Ob tem prihajajo na dan strahovi in trenja med njima, ko postane jasno, da sta ujeta v starem gledališču. Tema strahu je najbolj očitno poudarjena v verziji, ki jo je Williams napisal leta 1979.

V drami se Williams ukvarja tudi s temo spomina, saj je očitno, da brat in sestra ne moreta pozabiti tragičnega dogodka in se vedno znova vračata nazaj in podoživljata travmo. Tako ima tudi ta drama neke »kvalitete 'spomina', vsebovane v strukturi igra v igri« (Kolin 2004: 285).

Kot že omenjeno, se spomin povezuje predvsem s strahom, oba lika pa ne moreta pozabiti tega, kar se je zgodilo. Felice še vedno nosi staro in razcapano srajco svojega očeta – očeta, ki je ubil mater in sebe, in je tako navezana na spomin. Clare ponoči ne more spati, ker še vedno »sliši« in »čuti« prisotnost staršev v hiši, oba pa vesta, da sta nekam skrila revolver, ki ga je najverjetneje uporabil oče. Ta revolver povzroča ogromno napetosti in strahu med njima.

Tudi v tretji obravnavani drami se znova pojavi enak **motiv petične gospodične z juga**, ki smo ga omenjali že v prejšnjih poglavjih. Seveda je tudi Clare različica tega motiva, ki je tokrat prevzel obliko dive, nekoč uspešne igralke, ki pa je zašla na pot alkoholizma in odvisnosti od antidepresivov. Njen izgled in obnašanje pa jasno kažejo na to, da je le še bled odsev dive, ki je morda nekoč bila. Tako je tudi Clare še ena izmed Williamsovih junakinj, ki je na strmi poti osebnega propada in razkroja.

Drugi motiv, ki se izrazi v moškem liku, je motiv **pisatelja**. Felice je avtor *Igre za dve osebi*, v kateri se lika na koncu tudi izgubita, v drami pa pove tudi, da želi

uprizoriti oz. doseči »totalno gledališče«. Tako kot Clare je tudi on na pogubni poti osebne propada, tudi on pa temu ne more ubežati. »Felice je eden izmed treh likov pisatelja, ki jih je ustvaril Williams. Tako kot ostali liki se tudi on bori z duhovi preteklosti, ob tem ko poskuša najti primeren konec za prihodnost« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 203).

Igra za dve osebi je polna **simbolov** in lahko bi rekli, da je najbolj metaforična in simbolna drama izmed vseh, saj je v njej skoncentriranih največ simbolnih podob. Pravzaprav se simbolni jezik in podobe prepletajo skozi celotno dramo. Prvi od teh simbolov je seveda **gledališče**, v katerem ostaneta lika ujeta in ne najdeta več izhoda oz. jima je pobeg onemogočen. Gledališče je simbol za Williamsa samega oz. za njegovo pisanje nasploh. »Felice, pesnik in pisatelj, je seveda nadomestilo za Williamsa. Vendar /.../ je tudi igralec v pravem pomenu besede, ki skoraj hodi ob boku Hamletu. /.../ Prva vrstica teksta, ki jo Felice spregovori (Igrati se z ognjem pomeni igrati se z ognjem) želi jasno spomniti na Hamletov (Biti ali ne biti) govor, večkrat pa tudi poudari: 'gledališče je zapor'« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 317).

Očiten simbol so tudi sončnice oz. mutirana **sončnica**, ki ima dva cvetova, zrasla je pa tako visoko kot hiša. Nadalje lahko v drami preberemo, da njuno gledališče oz. hišo varuje zid sončnic, ki nikogar ne spusti skozi. Sončnica je tako simbol Clare in Felice oz. Rose in Toma. Williams je vedno menil, da sta s sestro Rose enaka, da sta enaka po osebnosti in značaju, ta mutirana sončnica pa nakazuje tudi na to, da sta bila Rose in Tom tudi drugačna od drugih, od okolice.

Drama vsebuje ogromno simbolnega jezika, pravzaprav je skorajda vsako repliko likov moč razumeti tudi simbolno, po tem pa se pojavlja še niz drugih simbolov. Med te spadajo stopnice na odru, ki ne vodijo nikamor in se končajo sredi odra, kar nekako še poudari brezizhodnost položaja likov. Ob tem so tudi simboli, ki aludirajo na starša in na avtobiografske elemente. Tako je Clare dobila v dar od očeta poldragi kamen opal, ki predstavlja astrološki znak, v katerem je rojena – in ki prinaša nesrečo, pravi Clare. Ob tem je poudarjena še mističnost dogajanja na začetku drame, saj je Felice

oblečen v očetovo srajco, na kateri so vsi zodiakalni znaki, na odru vidimo nekaj pripomočkov za astrološka branja in knjigo Ezoterična astrologija, izvemo pa tudi, da je oče postal tih in »čuden«, po tem ko mu je mati prepovedala ukvarjanje z astrologijo.

### 5.3.4 Uprizoritveni elementi

Pri *Igri za dve osebi* gre v bistvu za igro znotraj igre. Clare in Felice začneta igrati igro, ki jo je napisal Felice, vendar se ta igra začne vedno bolj mešati z realnostjo, vse do te mere, ko več ne moremo določiti meje med realnostjo in iluzijo.

Struktura drame je pravzaprav krožna. Lika razkrijeta dele zgodbe, »medtem ko se nenehno vračata k strahu in občutku ujetosti, ki ga imata. Williams učinkovito in umetelno doseže klavstrofobično ozračje, medtem ko se zanka okrog vratu likov vztrajno manjša« (Kolin 2004: 285).

*Igra za dve osebi* se razlikuje od dram, ki so nastale v 40-ih in 50-ih letih dvajsetega stoletja. Annette Sadik tako pravi: »Mislim torej, da je, potem ko se je v kasnejših igrah popolnoma umaknil od realizma, njegov cilj ostal nespremenjen. Želel je izraziti resnico, toda njegov način se je spremenil in ni več uporabljal površinskih realizma. Ni več prikazoval realnosti, kakršna je videti, temveč kakršna je pod površjem. V igrah *Igra za dve osebi* je na primer želel sceno, ki bi predstavljala bolj nered uma kot prostor in čas, kot sta predstavljena v *Tramvaju poželenje*, *Stekleni menažeriji* in podobnih delih« (Sadik 2007: brez strani).

Po mnenju Sadikove se je Tennesseejev jezik v poznih igrah spremenil po vzoru šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih. Tako se je bolj posvečal zadevam, ki jih jezik ne more izraziti. Osredotočal se je na premore, molk, vrzeli, okrnjene in nepopolne stavke, osredotočal se je na neizrazljivo – na tisto, kar se je skrivalo pod površjem in za jezikovnim pomenom (prav tam). V zadnjih delih vidimo vpliv nekaterih drugih piscev, kot so Becket, Pinter in Albee, zaradi česar so ga pogosto

označevali za bledega posnemovalca gledališča absurda. Brenda Murphy meni drugače: »Po mojem mnenju se Williamsova estetika ali njegov osnovni pogled na svet ne spreminja veliko od časa zgodnjih pa do poznih iger, temveč se nauči uporabljati nekatere tehnike gledališča absurda, ki mu pomagajo pri izražanju njegovega posebnega stališča, ki pa ni nikakor povezan z absurdom« (prav tam). Tudi Philip Kolin pojasnjuje prvine postmodernizma, ki se pojavljajo pri Williamsu. Tako pravi, da je »v mnogih drugih poznih delih gledališče postalo glavni predmet njegovega raziskovanja. Na ta način je to postala postmodernistična izkušnja tako zanj kot za njegovo občinstvo«. Annette Sadik pa to mnenje dopolnjuje z zanimivimi zaključki. Meni, da je Williamsovo gledališče res »Artaujevsko in mislim, da natančno takšno je. To je zelo dobra primerjava, saj je bila v njegovih poznejših delih ideja o predstavljanju ta, da se je manj osredotočal na idejo mimezisa – posnemanje stvarnega sveta in predstavljanju realnosti – ter bolj na idejo o tem, kako realnost preprosto prikazati in pokazati, kako jo gledališče ustvarja in ne le odseva« (prav tam). Znano je, da je Williams v gledališču venomer eksperimentiral, nikoli ni nehal brati in hoditi v gledališče. Pomembna je tudi upodobitev umetnika, ki se vseskozi pojavlja v njegovih dramah kot tema. V njegovih poznejših delih se predvsem osredotoča na postopek, na to, kako gledališče spontano nastaja. Avtorji pa izpostavijo še drugi pomemben vidik, ki se pojavlja v postmodernizmu, to je apokaliptičnost sveta. Linda Dorff tako pojasnjuje: »V Williamsovih zgodnejših igrh najdemo pot do duhovnega očiščenja s pomočjo dejanske in simbolične smrti ali raztelesenja. Z dramo Nenadoma lanskega poletja leta 1958 se Williamsove igre popolnoma prevesijo k demonski strani 'apokalizma', tako popolnoma opusti odrešilne konce in se posveti popolnemu uničenju« (prav tam).

## 6 AVTOBIOGRAFSKI ELEMENTI

Slovar slovenskega knjižnega jezika opisuje pojem avtobiografija kot popis lastnega življenja oz. lasten življenjepis. Tennessee Williams je sicer napisal svojo lastno avtobiografijo z naslovom *Memoirs* oz. Spomini (1975), vendar bomo v tem poglavju govorili le o avtobiografskih elementih, ki se pojavljajo v proučevanih dramah.

Avtobiografija kot žanr se je začela pojavljati v poznem 18. stoletju, njeni začetki pa segajo že v četrto stoletje. Linda Anderson, ki je svojo raziskavo predstavila v svojem delu *Autobiography*, za začetek sodobne zahodne avtobiografije postavlja delo *Izpovedi sv. Avguština* (Anderson 2001: 18). Avtobiografija kot žanr je danes med bralci dobro poznana in tudi zelo priljubljena. Kot navaja Jožica Čeh, je avtobiografija spominska pripoved dejanske osebe o lastnem življenju, poudarek pa je na zgodovinskih vidikih življenja te osebe, ki so predstavljeni kronološko (Čeh 2008: 26). Vendar bomo v tem poglavju govorili o avtobiografski prozi, ki je definirana kot fikcijsko besedilo, ki se ponavadi omeji le na posamične izseke iz avtorjevega življenja, lahko pa posnema diskurz avtobiografije (Čeh 2008: 26).

Kot poudarja Bošnjakova, je v literarnih besedilih z recepcijsko razpoznavnimi avtobiografskimi elementi v ospredju subjektivna literarnost. Tako je Bošnjakova avtorjevo pričevanjskost in avtentičnost življenjskih možnosti uvrstila k oblikam literarne avtobiografskosti, kot so spominski kolaž, potopisna in fikcijska avtobiografskost ter spominska avtobiografskost. Za slednjo so značilne opazne avtobiografske značilnosti, dokaj natančen časovni okvir dogajanja in krajevna določenost dogajanja, prisotna je refleksija pripovedovalca, pripoved pa je zastavljena kronološko. Navadno je prisoten prvoosebni pripovedovalec, ki izraža visoko identifikacijsko stopnjo povezanosti z avtorjem in glavno osebo pripovedi. Delež fikcije je zmanjšan, povečan pa je delež avtobiografske avtentičnosti. Spominski kolaž uvrščamo med podskupine spominske avtobiografskosti. Tukaj pripoved ne poteka po kronološko-časovnem zaporedju, spominski fragmenti se nizajo spontano,

pripovedna snov je na videz nepovezana, pripovedovalec pa prvo-, drugo- ali tretjeosebni. Možne so tudi refleksije na prostorski kontekst.

Med podvrste spominske avtobiografskosti uvrščamo tudi potopisno avtobiografijo, v tovrstnih besedilih pa potovanje predstavlja pripovedni okvir. Pri fikcijski avtobiografskosti je delež fikcije zelo velik in se najbolj razlikuje od drugih vrst literarne avtobiografskosti. Visok delež fikcije povzroča nejasno razmerje med avtorjem, pripovedovalcem in glavno osebo. Elementi resničnosti so prepoznavni, vendar težko dokazljivi in so odvisni od recepcijske zmožnosti in poznavanja avtobiografskih podatkov avtorja (Bošnjak 2008: 43-48).

V nadaljevanju bom predstavila avtobiografske elemente, ki se pojavljajo v dramah *Steklena menagerija*, *Tramvaj poželenje* in *Igra za dve osebi*. Že prva dramska uspešnica je bila označena kot avtobiografska: »Igra je spomin v več kot enem smislu. Kot večina Williamsovih del je *Steklena menažerija* avtobiografska. Vendar je treba povedati, da je to daleč najbolj avtobiografsko delo« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 90).

Tudi zadnje delo, *Igra za dve osebi*, je prežeto z avtobiografskimi elementi. Williams sam je to dramo označil za najbolj avtobiografsko izmed vseh svojih del. »Brat in sestra predstavljata Williamsa in njegovo sestro Rose, potomca poškodovanih in škodljivih staršev. Glavna problema igre se dotikata dveh Williamsovih temačnih kotičkov njegovega življenja – njegovega tesnega odnosa z mentalno nestabilno sestro in z njegovo potrebo po odru (kot liričnem, navideznem svetu), kot obrambo pred nesrečnimi odnosi« (Kolin, 2004, 285). Kot poudarja Kolin, je strah na splošno in strah pred zaprtostjo očitno ena najpomembnejših tem te drame. »Williamsovo gledališče je pravzaprav zapor, iz katerega ne morejo pobegniti niti avtor niti liki« (prav tam, 285).

Ob navajanju avtobiografskih elementov bom predstavila tudi ozadje in zgodovinska dejstva, ki se nanašajo na te elemente, saj so pomembni za razumevanje. Ko govorimo o delih Tennesseeja Williamsa, imamo v mislih predvsem dve obliki

literarne avtobiografskosti, kot ju pojmuje Blanka Bošnjak. To je predvsem spominska avtobiografskost in t. i. fiksijska avtobiografskost, kjer so elementi avtobiografskosti težje prepoznavni, po navadi jih prepoznamo le, če poznamo avtobiografske podatke o avtorju. Če pa jih želimo opredeliti v obravnavanih dramah, jih moramo podrobneje predstaviti, tako kot njihovo zgodovinsko ozadje.

## **6.1 Ameriški jug**

V vseh treh obravnavanih dramah naletimo na avtobiografske elemente t. i. ameriškega juga. Slišimo jih v govoru likov, uporabljajo namreč narečno obarvani govor ameriškega juga, vidimo jih v obleki, ki jo liki nosijo, predvsem pa jih najdemo v vedenju in dejanjih oseb, ki so prav tako značilne predstavnice ameriškega juga. Da bi podrobneje razumeli, kaj predstavlja ameriški jug, moramo najprej opredeliti sam pojem.

Tennessee Williams je eden bolj znanih avtorjev, ki je v svoji literaturi predstavil t. i. »ameriški jug« (ang. American South), pojem, ki se nanaša na jugovzhodne zvezne države Združenih držav Amerike. Rodil se je v zvezni državi Misisipi oz. na tako imenovanem globokem jugu Združenih držav Amerike, večino življenja pa je preživel v različnih mestih na jugu in tako je bil » na jugu kulturno in duhovno ukoreninjen« (Kolin 2004: 231).

Jug Amerike je bil znan predvsem po plantažah velikih posestnikov, ki so jih imele v lasti bogate družine. To je bil čas kolonializma 18. in 19. stoletja, življenjski stil, imenovan »antebellum«, pa je po končani državljanski vojni med severom in jugom začel izginjati. Plantaže, na katerih so gojili bombaž, kavo, indigovec, riž, sladkorni trs, različna žita in tobak, so obdelovali črnski sužnji. Tipična plantaža je imela več sto hektarov posestva in je bila organizirana pravzaprav kot mesto v malem. Ob velikih dvorcih, ki jih je postavila družina, je posestvo zaobsegalo velik vrt in sadovnjak, pašnike, polja, na katerih so rastle različne kulture, in majhne hiše ali

koče, v katerih so živele suženjske družine. Ob tem so na posestvu bile še delavnice, kovač, mlekarna in mlin, rastlinjak in hlevi za živali. Nekatera posestva so imela celo svoj kamnolom apnenca, vse delo na plantaži pa so opravljali sužnji. Največje plantaže so imele okrog 100 sužnjev, ki so trdo delali, mnogokrat pa so bili tepeni ali celo mučeni, če so se uprli gospodarju.

Družine, ki so imele v svojih rokah ta velika posestva, so pridelke s plantaže in polizdelke prodajale v Anglijo, iz Evrope pa so uvažale že narejene izdelke. Tako so obogatele in si privoščile vse razkošje 19. stoletja. Hiše so bile bogato opremljene z lepim pohištvom in porcelanom iz Evrope, ženske pa so imele lepa oblačila in nakit, uživale so v luksuzu (Plantations of the old South. 15. 12. 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=uUA0-EmuKpM>).

Prav problem suženjstva in širjenje le-tega na zahod, v zahodne zvezne države, je zanetilo vojno med severnimi državami in južnimi zveznimi državami današnjih Združenih držav Amerike. Južne države se suženjstvu niso želele odreči in tako se je zanetila državljanska vojna, ki je trajala od 1861 do 1865. Južne države so izgubile, suženjstvo je bilo odpravljeno in začela se je rekonstrukcija močno uničene infrastrukture na jugu ZDA (American Civil War. 15. 12. 2013, [http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Civil\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/American_Civil_War)).

Omenjali smo že motiv **petične gospodične z juga**, ki je v ameriški literaturi pogosto znana pod pojmom »ang. southern belle«. Avtobiografske elemente teh gospodičen, kakršna je bila tudi Williamsova mati Edvina, pa je srečati tudi v obravnavanih dramah. Podoba »lepotice z juga« se je v ZDA razvila med t. i. obdobjem »antebellum« oz. obdobjem pred državljansko vojno, predstavljala pa je mlado, neporočeno žensko, pripadnico višjega, aristokratskega sloja lastnikov plantaž. Taka dama je sledila modnim smernicam, ta »arhetip pa še vedno povezujemo z obdobjem pred državljansko vojno in vključuje modo tega obdobja« (Southern Belle (b.d.). 15. 11. 2013, [http://en.wikipedia.org/wiki/Southern\\_belle](http://en.wikipedia.org/wiki/Southern_belle)).



Arhetip t. i. lepotice z juga se pojavlja domala v vseh delih Tennesseeja Williamsa, vendar se bomo na tem mestu omejili le na obravnavana dela. Lepotica z juga je tako avtobiografski element, Williams pa je veliko tovrstnih lastnosti našel pri svoji materi Edvini, ki je bila tudi pripadnica višjega sloja in je živela v povojnem obdobju razpadajočega življenjskega sloja antebellum.

Kot sem že omenila, je bila Edvina visoka, lepa rjavolaska, prava petična gospodična z Juga, kar je pomenilo tudi, da je bila razvajena, nekoliko snobovska, imela pa je tudi pogoste histerične napade. Svoje živahno življenje je opisala v svojem dnevniku, kjer je opisovala tudi mnoge snubce (Herman 2008: 23-28).

Prvo lepotico z juga srečamo v *Stekleni menageriji*, kjer jo je upodobila **Amanda**, mati Laure in Toma. Amanda je tipična predstavnica petične gospodične, v svojih spominih živi v preteklem času svoje mladosti, ko je bilo njeno življenje še lepo, preprosto in usmerjeno v sprejemanje snubcev in iskanje pravega moža. Živela je na plantaži, zanjo pa je skrbela družina in seveda sužnji, ki so opravljali domača dela. Tako se ves čas vrača v to obdobje svoje mladosti in vso svojo energijo vlaga v iskanje snubca za Lauro, saj je sama imela nesrečno roko pri izbiri le-tega. Žal ji njena izbira moža ni prinesla plantaže in umirjenega družinskega življenja, predvsem pa ne moža, ki bi zanjo finančno in tudi drugače poskrbel. Ostala je sama z otrokoma, prepuščena sama sebi, to nesrečo pa želi prihraniti Lauri. Amanda je tipična dobra gostiteljica, kakor se je to spodobilo na jugu, na večerji s snubcem si celo obleče svojo staro dekliško obleko in se trudi zabavati gosta z vsem svojim šarmom. »Vedele so, kako zabavati svoje snubce. Za dekle ni bilo dovolj, da poseduje lep obraz in graciozno postavo – čeprav meni nič od tega ni manjkalo. Morala je biti bistroura in hitro se je morala znati z besedami v vsaki situaciji« (Williams 2000: 8).

Da je Amanda zasnovana avtobiografsko, po dejanski osebi, to je po Williamsovi materi, lahko trdimo z gotovostjo, saj je podobnost Amande in matere Edvine potrdila celo Williamsova mati sama. »Amanda Wingfield je osnovana na Williamsovi materi, Edvini Estelle Dakin Williams. Gospa Williams je potrdila podobnost in se je

spominjala, da je vedno bila 'lepotica plesa' (Brown, 119). Gospa Williams je prav tako povedala, da je uživala v liku Amande, posebno ko jo je igrala Laurete Taxlor, ki je 'pravi genij', ki je ustrezno ujel 'patos' lika« (Brown, 115-116) (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 94). Amanda je torej replika Edvine Dakin Williams. Obe želita pretenciozno biti lepotici z juga, obe trdita, da sta imeli ogromno snubcev, obe nenehno brbljata in nobena ne zna kuhati ali peči, razen angleškega kolača. »Obe se nevarno krhko držita realnosti, ki se materializira v prizadevanju za hčerko Lauro in Rose. Obe materi sta prepričani, da bo hčerin problem – naj bo to šepavost ali shizofrenija – rešen samo, če najdeta pravega moškega« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 91).

Ob tem pa ne smemo pozabiti še na druge avtobiografske elemente, ki v drami *Steklena menagerija* pričajo o ameriškem jugu. To je posestvo oz. plantaža Blue Mountain, na katerem je živel Amanda v mladih letih. To so tudi obiski snubcev, saj je veljalo, da se mora dekle dobro poročiti, z uglednim mladim moškim, najbolje lastnikom plantaže. Amanda v drami natančno razloži, kakšno posestvo je imela v lasti družina morebitnih snubcev oz. kje bi bila ona tudi gospodarica, če bi se omožila s katerim od snubcev, ki so se ponujali. Natančno pa nam pove tudi, kaj se je s katerim kasneje zgodilo in kdo od teh je svoji vdovi zapustil bogastvo, s katerim je lahko dostojno živela po njegovi smrti. Amanda obžaluje svojo odločitev za poroko s svojim možem, saj jo je pustil brez premoženja, s katerim bi preživljala družino, v tem svojem obžalovanju pa se nenehno vrača v preteklost, v svoje sanjarije o tem, kaj bi lahko bilo in kako bi lahko bilo drugače s katerim drugim moškim oz. snubcem. Ob tem ne smemo pozabiti tudi na posledice, ki jih Amanda opiše za gospodične, ki niso uspele najti primerne partnerja z bogastvom oz. plantažo. Te so namreč ostale same in na milost in nemilost prepuščene dobroti njihovega moškega sorodnika, ponavadi zeta.

Eden izmed obrazov petične gospodične z juga je tudi **Blanche** v igri *Tramvaj poželenje*. Zapustila je plantažo Belle Reve, posestvo je morala prodati in znašla se je v New Orleansu. V obdobju rekonstrukcije po civilni vojni se je ogromno velikih

posestnikov soočalo s podobnimi problemi, sistem velikih plantaž je začel razpadati. Blanche uživa v protokolu starega juga in nostalgичno gleda na tradicijo južnjaškega načina življenja. Kakor je bilo na ameriškem jugu v navadi, je tudi zanjo najpomembnejše najti moža, ki jo bo preskrbel. Vendar ji to ne uspe, predvsem zaradi okoliščin, v katerih se znajde. V kratkem času umrejo vsi njeni sorodniki in starši, ki so živeli na plantaži, kar povzroči, da mora prodati plantažo, saj so pogrebne slovesnosti zelo drage. Drugi razlog, zakaj je ostala sama, tiči v tem, da je v mladih letih, se pravi v svojih dvajsetih, že bila poročena, ko je ugotovila, da je njen mladi mož homoseksualec. Po tem, ko ga je s tem soočila, je naredil samomor, ta travma pa še vedno živi z njo. Tako se njeni načrti o dobri poroki zaradi zunanjih okoliščin ne uresničijo, ona pa se ob tej težki realnosti umakne v svoj svet, v katerem nenehno pričakuje bogatega snubca, svojega rešitelja. »Blanche definira svojo eksistenco tako, kot je bila definirana na starem jugu. Popolnoma je potopljena v ta svet, medtem ko Stanley simbolizira nov svet, ki nadomešča starega« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 275).

Blanche je izobrazena profesorica literature in angleškega jezika, uglajena in graciozna, ob tem pa tudi dober sogovornik. Tako uteleša lastnosti »lepih gospodičen« (ang. Southern Belle). A ni le graciozna in priljudna, moti jo groba govorica, želi biti urejena, lepo oblečena in s svojo urejeno in uglajeno zunanostjo želi ugajati. Še vedno želi živeti v lahkotnosti ameriškega juga, čeprav je ta lahkotnost že davno izginila, nanjo pa jo spominjajo le drage obleke, nakit, parfumi in krzno. Ne more razumeti sestre Stelle, ki je za moža vzela navadnega delavca, ne pa nekoga, ki bi bil bogat in uglajen, tako kot bi sama želela zase.

Zadnja izmed ženskih likov, ki predstavljajo lepotico z juga, petično gospodično, je seveda **Clare**, ki smo jo spoznali v drami *Igra za dve osebi*. Clare je najbolj zvezdniška izmed treh likov žensk, saj je na odrih menda že blestela. Na oder pride opita, s polomljeno tiaro v rokah, obnaša pa se kot velika diva. Prav tako jo je videl tudi Williams: »Oba, Bil Barnes, moj agent in jaz, sva naenkrat spoznala, da ta igra ne bo nikoli dosegla Broadwayja niti West Enda v Londonu, brez da bi Felice in

Clare upodobili 'zvezdi', saj ni važno, kako dobro tekst prebere mlada in nadarjena igralka, če nima potrebne prezence 'zvezde', igra preprosto ne vzdrži« (Williams 2007: 79).

Kljub temu da se Clare obnaša kot zvezda, pa ji manjka nekaj tiste uglajenosti, značilne za petične gospodične, saj mnogokrat uporablja grob jezik. Pravzaprav tukaj arhetip petične gospodične že razpada, prav tako kot je po državljanski vojni razpadlo obdobje »antebellum«. Tako je Clare le še bled in izmaličen odsev arhetipa petične gospodične.

Tudi v zadnji obravnavani drami lahko začutimo nekaj tistega značilnega ameriškega juga, vendar se to pokaže le v drobcih, predvsem pa v opisih zunanosti. Sama drama je večinoma reducirana na replike likov, dogajanja praktično ni, zato težko izluščimo tiste značilne aspekte značajev kot v drugih dramah. Ker v drami ni veliko linearnega dogajanja in likov ne spoznamo preko njihovih dejanj, temveč preko filozofskih razmišljanj, težko najdemo očitne znake petične gospodične. Vendar pa lahko izluščimo nekaj elementov, ki nam dajo vedeti, da se drama vseeno dotika ameriškega juga. Predvsem nam veliko pove začetni opis v didaskalijah, ki pravi, da se drama dogaja v nedoločenem kraju in času »nekje na jugu«. Clare in Felice v drami motita tudi močna svetloba in vročina, kar nam posredno potrdi, da je dogajanje postavljeno na jug, ki je značilno vroč, z vlažnim podnebjem (če pomislimo samo na New Orleans in poletne tajfune). Na to nas spomnijo tudi sončnice, ki rastejo zunaj hiše in jo nekako simbolno varujejo pred zunanjim svetom, predstavljajo pa tudi neko fizično bariero, ki ščiti Felica in Clare. Seveda sončnice v drami predstavljajo tudi nek simbol, značilno kulturo, ki so jo gojili na jugu. To so podobe, ki nam preko vizualne in senzorične plasti pričajo o jugu. Te podobe o ameriškem jugu govorijo na popolnoma drugačen, simbolen način in se razlikujejo od ostalih obravnavanih dram.

## 6.2 Pisateljevanje

Avtobiografske elemente, povezane s pisanjem, najdemo predvsem v *Stekleni menageriji* in v *Igri za dve osebi*, v manjši meri pa tudi v *Tramvaju poželenje*, kjer je avtobiografskost opazna predvsem v ljubezni do literature, ki jo čuti Blanche, in ki jo je že kot otrok čutil tudi Williams.

*Steklena menagerija* nam predstavi pesnika in pisatelja Toma, ki se trudi ulti tovarniški službi in se želi stalno posvetiti pisanju. »Tom Wingfield je Williamsov najbolj avtobiografski lik. Tomov odhod odseva Williamsov lasten odhod iz družinskega stanovanja v Saint Louisu v Missouriju in ločitev od njegove čustveno nestabilne sestre Rose Isabel Williams (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 94). Temu mnenju se pridružuje tudi Warrenova. »Kritiki menijo, da je Tom Wingfield avtoportret mladega dramatika« (Warren 2003: 57). Vsekakor lahko rečemo, da mnoge podrobnosti, ki jih je Williams uporabil za Tomovo oznako, izhajajo iz njegovega lastnega življenja: osovražena služba v tovarni čevljev, kjer je dobival majhno plačilo, poetične ambicije, ki se jim je posvečal ponoči in v kopalnici skladišča, ter ljubezen do D. H. Lawrence in do filmov.

Tom na koncu le zbere pogum in se poda na svobodno pot, ki mu bo omogočala pisateljevanje in ukvarjanje z literaturo, ob tem pa nikoli ne pozabi na to, da je za seboj pustil svojo sestro. Prav tako se je počutil tudi Williams, ki si nikoli ni odpustil, da ni mogel preprečiti lobotomije svoje sestre Rose. Avtobiografski elementi te drame pa se kažejo tudi v Tomovem pisanju, saj je pisal med svojim delom v tovarni, prav tako kot je Williams pisal med svojim delom v tovarni čevljev, sodelavec Jim pa ga je zaradi tega klical pesnik.

Pisatelja srečamo tudi v drami *Krik (Outcry)* oz. v *Igri za dve osebi*. Felice je pisec dram in hkrati igralec. »V tej pomembni igri Williams parodira svojo lastno dramaturgijo, svoje življenje, gledališče in življenje kot tako /.../. Igra izmenično prepleta življenje in njegovo umetnost v še večji meri, kot se to zgodi v *Stekleni menageriji* ali *Nekaj oblačnega, nekaj jasnega* /.../. Felice, poet in pisatelj, je očitno

nadomestilo za Williamsa« (Smith – Howard in Heintzelman 2005: 316). »Williams dopusti likom, da raziskujejo vlogo umetnika v družbi, notranje bitke posameznika, ki želi razumeti sebe in druge, idejo, da je v enem posamezniku več osebnosti, vpliv starševskih čustev na otroke, naravo norosti in zdravja, strah pred izolacijo, moralne zagate življenja v realnem svetu (v nasprotju z imaginarno ali romantično realnostjo) – kot tudi Williamsov pogled na dramo kot na avtobiografijo in v tem smislu morda tudi terapijo« (Kolin 2004: 285).

Tako se avtobiografski elementi v tej drami strnejo v obliki pisatelja, igralca in gledališča. Tako kot Felice je tudi Williams iskal neko obliko boljšega gledališča, ki bi bila kritikom bolj všeč, saj so ga v zadnjem obdobju njegovega življenja vedno znova raztrgali. To je močno vplivalo nanj in sčasoma je njegovo pisanje oz. gledališče zanj postalo zapor, iz katerega ni mogel pobegniti, pobegnil je lahko le v alkohol in droge. Avtobiografski element v zadnji drami sta torej oba lika, Felice in Clare, ki nista zmožna pobegniti svojemu zaporu, ki ga predstavlja gledališče, čutita torej enako ujetost kot avtor sam, prav tako pa oba bežita v omamljenost antidepresivov in alkohola.

### **6.3 Drugi avtobiografski elementi**

#### **Steklena menažerija**

Tudi drugi elementi drame *Steklena menažerija* pričajo o avtobiografskosti. Najprej seveda Laura Wingfield, ki »je osnovana na Williamsovi sestri Rose Isabel Williams« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 94). Laura je bila prav tako krhka kot sestra Rose, njena odtujenost pa je prav taka kot odtujenost Rose, po tem ko se je vrnila domov z letovanja pri teti.

Leta 1933 je mati Edvina pripeljala snubca za Rose, Jima O'Conorja, kar se je končalo drastično in je Rose zelo razburilo, vse to pa je tudi odslikava dogajanja v drami. Tako kot je mati Edvina želela vase zaprto Rose vključiti v družbo in jo

omožiti, je tudi Amanda želela Lauri najti snubca, ki bi jo preskrbel do konca njenih dni. Snubec v drami nosi celo enako ime kot snubec sestre Rose, Jim O'Conor, in ga je Williams resnično poznal. Seveda gre za očiten avtobiografski element, obe srečanja z Jimom pa sta se končali ponesrečeno. Williamsovo sestro Rose je srečanje popolnoma razburilo, ni ga hotela niti spoznati, Lauro pa je srečanje z Jimom prav tako razburilo, vendar je svojo stisko ponotranjila, ta pa se je nato izrazila v psihosomatskih bolečinah. »Ko z Jimom O'Conorjem zlomita steklenega samoroga, izguba roga ponuja subtilno, vendar očitno opomin na Rosino lobotomijo« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 90). Seveda to drastično srečanje ni pripomoglo k izboljšanju stanja pri Rose ali pri Lauri, temveč je le še pospešilo bolezen pri Rose in poglobilo občutke nezmožnosti pri Lauri. Drama *Steklena menagerija* se tako nesrečno razplete, Tom pa se ne more otresti spomina na Lauro. »Tom Wingfield trpi za problemi, ki so netili Williamsa samega in njegovo krivdo, ob tem ko je zapustil sestro Rose, ki je čez čas imela poseg prefrontalne lobotomije« (Kolin 2004: 79).

Eden od avtobiografskih elementov v tej drami je tudi oče, uslužbenec telefonskega podjetja, ki se je »zaljubil v dolge razdalje«. Oče Cornelius Coffin Williams je dejansko delal za telefonsko podjetje, zaradi svojih službenih potovanj pa ga nikoli ni bilo ob družini. V drami je aluzija na očeta vsebovana tudi s parafrazo na njegovo srednje ime Coffin ali »krsta«, v dobesednem prevodu. Gre za zgodbo o Malvoliju, čarovniku na odru, in trik s krsto, po besedah Toma najčudovitejši trik od vseh. »Zabili smo ga v krsto in prišel je ven, brez da bi odstranil en sam žebelj« še razloži Tom v drami. Za Williamsa je njegov oče Cornelius Coffin Williams nasprotnik iz mesa in krvi, »za lik Toma Wingfielda pa je fotografija na steni ogledalo materine neusmiljene želje, da bi ga zadržala pri sebi« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 91).

Eden od avtobiografskih elementov v drami pa je tudi opis stanovanja družine Wingfield. »Stanovanje Williamsovih na Enrightu, kinodvorane, srednja šola, Rubicamov poslovni kolidž in skladišče, vsi so dejanski prostori v St. Louisu« (Kolin 2004: 79). Smith – Howard in Heintzelman pa dodajata: »Pravzaprav opisuje

stanovanje Wingfieldovih in stanovanje Williamsovih na naslovu 4633 Einchester Place v Saint Louisu, ki je kasneje postalo znano kot 'Stanovanje Steklene menažerije'« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 90).

Seveda ne smemo pozabiti tudi na mesto St. Louis, ki sta ga Tennessee in Rose tako sovražila. Po tem, ko so zapustili domači jug, dedkov dom, kjer so živeli, so se preselili v veliko industrijsko središče St. Louisa, kjer sta Williams in Rose ob nesrečni materi strašno trpela. »St. Louis je grozno mesto, od koder ljudje hočejo pobegniti. Pravzaprav je eden najbolj simbolnih kosov scene požarno stopnišče, po katerem Tom Wingfield pobegne v stran od pasti, ki mu jo je pripravila mama, ter od sestre Laure« (Kolin 2004: 78).

Odsev Williamsove družine je pravzaprav družina Wingfield, v drami pa odsevajo tudi razmere tistega časa. »Igra bazira na dogodkih iz njegovega lastnega življenja od leta 1932 do 1935, ko je delal v tovarni International Shoe Company (Izdelovalci Continental Shoemakers v igri) v St. Louisu podnevi in ko je pisal pesmi in kratke zgodbe ponoči« (Kolin 2004: 78).

### **Tramvaj poželenje**

Znano je, da je v času pisanja igre *Tramvaj poželenje* Tennessee Williams živel v New Orleansu, v mestu, ki je tudi prizorišče drame. New Orleans je bilo živahno mesto, na kar nas v drami venomer spominjajo tudi opisi okolice in zvokov. Mesto je bilo polno kontrastov, po njem pa je dejansko vozil tramvaj z imenom »Poželenje« (ang. Desire). Vsi ti elementi so seveda avtobiografski, iz resničnega življenja in Williamsovega bivanja v mestu, ki si je utrla pot v dramo.

Williams je bil presenečen tudi nad odprtostjo New Orleansa do seksualnosti, obenem pa mu je bilo to všeč. Mesto ga je prevzelo že ob prvem obisku, postalo pa mu je tudi pravi duhovni dom. Na drugi strani francoske četrti je bila multietnična četrt, ki jo je prav tako upodobil v drami. Williams je v New Orleansu živel v več obdobjih, mesto



pa mu je omogočilo odprtost glede lastne homoseksualnosti, v nekem obdobju je obiskoval bare in živahno nočno življenje mesta, vse dokler ni spoznal, da tak način življenja ne vpliva dobro na njegovo pisanje (Kolin 2004: 164-167).

Tako Blanche predstavlja oz. izpostavi tudi ta avtobiografskih vidik, t. j. seksualnost in homoseksualnost. Svojega moža je namreč zasačila pri ljubljenu z drugim moškim. Ko mu je zabrusila, da se ji gnusi, je to privedlo celo do njegovega samomora. Ne smemo pa pozabiti tudi na ekscesno Blanchino seksualnost, ki se razkrije proti koncu drame, ko izvemo, da se je prodajala v hotelu Flamingo, izvemo pa tudi, da so jo odpustili zaradi razmerja s srednješolskim, veliko mlajšim, fantom. Namige na seksualnost daje Blanche vseskozi, ob srečanju z mladim pismonošo, ob srečanju z Mitchem in celo, ko sprašuje Stanleyja in ostale, kako izgleda. Vse to vsebuje prikrite namige na njeno pretirano oz. promiskuitetno željo po seksualnosti. »Tako kot Blanche so tudi Tennesseeja Williamsa skozi življenje gnala seksualna srečanja in tako kot Blanche tudi on ni bil zmožen, da bi se zavezal enemu partnerju« (Sambook 2003: 60).

Tako lahko rečemo, da ima drama izvor v njegovem lastnem življenju, zato si tudi deli nekaj tem z Williamsovim resničnim življenjem. Prva in najbolj znana je tramvaj poželenje, ki drvi v katastrofo. Vzgib po iskanju užitka, čeprav destruktivnega, je gnal tudi Tennesseeja Williamsa in ga lahko najdemo tudi v Blanche. Ob tem je še krivda, ki jo je Tennessee čutil ob propadlem zdravljenju sestre Rose, ki so jo zaradi njenega stanja zaprli v bolnišnico. Ne smemo pa pozabiti tudi na dediščino juga. Njegova ljubezen do juga, ki je ni javno izražal, preveva večino njegovega dela. Seveda pa ne smemo pozabiti tudi na homoseksualnost, ki se izraža tudi v drami Tramvaj poželenje. »Nekateri celo menijo, da je tragični lik Blanche transseksualna reprezentacija Williamsa samega ter njegove promiskuitete (Sambook 2003: 90-91).

Avtobiografski element, ki ga je tukaj treba posebej izpostaviti, je tudi problem alkohola, ki obvladuje Blanche. Tudi tukaj lahko najdemo vzporednice z življenjem Tennesseeja Williamsa, ki je večkrat skušal rešiti svojo odvisnost od alkohola, na koncu pa ga je le-ta tudi spremljala v smrt, saj naj bi se zadušil s pokrovčkom od

tablet, ob katerih je stala steklenica gina. Prekomerno pitje alkohola lahko zasledimo še globlje v Williamsovem življenju, saj je tudi njegov oče Cornelius rad pil, kockal in hodil na zabave, bil je glasen in vihrav, njegovo obnašanje pa je mejilo že na vulgarno. Cornelius ni bil ponosen na sinove dosežke, »saj se s tem ni mogel hvaliti na večerih pokra. Bil je tipičen »mačo« (Warren 2003: 95). Vse to pa je Williams uporabil in upodobil v drami *Tramvaj poželenje*, kjer srečamo igre pokra, mačističen glavni lik, ki ga uteleša Stanley Kowalski in probleme z alkoholom, ki jih ima Blanche.

### **Igra za dve osebi**

Dramo *Igra za dve osebi* bi lahko razumeli tudi kot dva različna aspekta iste osebe, saj bralec oz. gledalec ob spremljanju Felice in Clare dobi občutek, kot da bi šlo za eno osebo. Seveda bi v luči avtobiografskih elementov lahko rekli, da gre za Williamsa in njegovo sestro Rose, kjer Felice kot pisatelj seveda predstavlja Williamsa, Clare pa s svojo krhkostjo in izgubljenostjo Rose. »Na drugi ravni Felice in Clare predstavljata različne aspekte Williamsove lastne osebnosti, ob čemer je Felice tisti, ki preživi, Clare pa je žrtev« (Kolin 2004: 285). Pravzaprav je *Igra za dve osebi* zelo zanimiva, ne samo ker je polna avtobiografskih elementov, temveč tudi zato, ker je tako kompleksna, saj se šele ob večkratnem prebiranju pokažejo plasti podpomenov, ki jih nosi s seboj. Ob luščenju teh plasti se nam vedno znova odkriva neki drugi aspekt Williamsa samega in tako dobimo celo paleto vpogledov v različna čustva in stanja.

Kot smo že večkrat poudarili, je treba dramo *Igra za dve osebi* razumeti na simbolni ravni, zato je moramo tudi nekaj avtobiografskih elementov gledati v simbolni luči oz. v prenesenem pomenu. Eden takih je seveda družina oz. starša likov v drami, ki sta umrla na grozovit način. Avtobiografsko tukaj seveda ni to, da je oče ubil mater in nato še sebe, temveč je avtobiografski element najti v simbolnem opisu nefunkcionalne družine. Oče Cornelius je bil tisti, ki je povzročil nefunkcionalnost

družine. Nikoli ga ni bilo doma, popival je in kockal, z Edvino pa sta se venomer le prepirala. Williams je njun odnos prevedel v simbolni jezik, svojega očeta pa je videl kot tistega, ki je ubil vse možnosti za lepo družinsko življenje, in tistega, ki je s svojim obnašanjem in težkim značajem ugonobil Edvino in posledično tudi celotno družino oz. otroke. Največji davek so seveda plačali otroci, tako v dejanskem Williamsonovem življenju (če pomislimo samo na Rose) kot tudi v drami, kjer se Clare in Felice še vedno borita z grdo družinsko preteklostjo in travmo.

Rečemo lahko, da v drami *Steklena menagerija* najdemo več spominske avtobiografskosti kot v ostalih dveh dramah, v *Tramvaju poželenje* in v *Igri za dve osebi* pa je več fikcijske avtobiografskosti. Kljub temu da je *Steklena menagerija* drama in ne gre za tipične spomine ali podobno literarno zvrst in tudi avtor tega dela ni napisal kot spomine, najdemo v njej ključne elemente, značilne za spominsko avtobiografskost. Najbolj očiten element je prvoosebni pripovedovalec, ki izraža visoko identifikacijsko stopnjo povezanosti med avtorjem in glavno osebo. Ob tem je tu še podoben časovni okvir in krajevna določenost dogajanja, vse do te mere, da celo stanovanje izgleda enako, kot je bilo stanovanje Williamsovih. Dogajanje se zvrsti kronološko, delo pa ima opazne avtobiografske elemente, ob čemer vsebuje tudi neke vrste refleksijo, ki jo lahko najdemo v Tomovi refleksiji na koncu drame. Seveda je treba opozoriti tudi na to, da lik Tom na začetku drame opozori na dejstvo, da je drama spomin.

Drugi dve obravnavani deli vseh teh očitnih avtobiografskih elementov nimata, vendar lahko mnoge avtobiografske elemente izluščimo, če podrobno poznamo avtorjevo življenje. Prav to je značilno za fikcijsko avtobiografskost, ki jo najdemo v *Tramvaju poželenje* in *Igri za dve osebi*.

## 7 ELEMENTI NOROSTI

Pojem norost je v Slovarju slovenskega knjižnega jezika opisan kot nespametno, neumno dejanje in kot duševna bolezen. V tem poglavju se bom osredotočila seveda na drugi pomen pojma duševna bolezen, t.j. bolezen, ki se nanaša na duševnost oz. človekove čustvene, miselne in voljne značilnosti (SSKJ).

S pojmom norost se je ukvarjal tudi francoski filozof, zgodovinar, socialni teoretik, psiholog in literarni kritik Michel Foucault, ki je napisal delo *Zgodovina norosti*. V svojem delu je razložil zgodovinsko razlago in ozadje pojma in fenomena norosti. V klasicizmu so tako poznali manijo in histerijo, izločevanje t. i. norcev pa se je začelo z izločevanjem gobavcev iz družbenega življenja. Norce so zapirali najprej v špitale, nato v druge ustanove in azile, šele v 19. stoletju pa se je pojavilo ogorčenje nad tem, da z zaprtimi ljudmi niso ravnali dobro oz. včasih celo slabše kot z zaporniki. Norost se v srednjem veku in v renesansi povezuje tudi z umetnostjo, Foucault pa v povezavi z umetnostjo omenja slikarja Goya in umetnike, kot so Marquiz de Sad, Tasso, Swift in Rousseaujev delirij, v nadaljevanju pa omenja še van Gogha, Nietzscheja in Artauda. Svoja razmišljanja zaključí takole: »Zvijajača in novo zmagoslavje norosti: ta svet, ki je mislil, da je izmeril norost s psihologijo, se mora sam opravičevati pred njo, saj se v svojem boju in trpljenju meri ob neizmernosti del, kot so Nietzschejeva, van Goghova, Artaudova. In nič v njem, še zlasti nič, kar morda ve o norosti, mu ne zagotavlja, da mu te umetnine dajejo prav« (Foucault 1998: 248).

Predmet te diplomske naloge bodo, kot že omenjeno, duševne bolezni oz. duševne motnje. Pojem duševna bolezen se pravzaprav v psihologiji in psihiatriji ne uporablja več pogosto, bolj primeren pojem so duševne motnje, vendar sta večinoma pojma duševna bolezen in duševna motnja sinonima. Ob tem je treba poudariti tudi to, da se pojem »norost« v znanosti ne uporablja, saj je le pavšalna oznaka bolezenskega stanja, ki pa je pogosto obremenjena s predsodki in neznanjem, sam izraz »norost« pa se uporablja le pogovorno, ne pa v stroki. Po posvetovanju z mentorico sem izraz kljub temu uporabila v naslovu, saj bi v nasprotnem primeru naslov bil preveč

zapleten in predolg. Taka odločitev je bila primernejša tudi zaradi različnih klasifikacij in poimenovanj znotraj stroke, saj obstajata vsaj dve temeljni klasifikaciji tovrstnih bolezni. V Evropi lahko najdemo mednarodno klasifikacijo bolezni ali ICD-10, na ameriških tleh pa gre za »preverljivo in pregledno klasifikacijo duševnih bolezni, ki jih poseblja četrta izdaja ameriške klasifikacije (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders ali DSM-IV) iz leta 1994« (Erzar 2007: 9) oz. izboljšano izdajo DSM-IV-TR iz leta 2000. V pričujoči diplomski nalogi se bom opirala predvsem na literaturo, ki črpa iz omenjene ameriške klasifikacije, v ospredju pa bodo psihosocialni in sociokulturni dejavniki, ki vplivajo na duševne motnje, medtem ko bodo biološki in genski dejavniki v ozadju.

Predmet tega poglavja bodo tako **duševne motnje** in bolezenski znaki, ki se pojavljajo pri posameznih likih v vseh treh dramah. Izraz duševne bolezni oz. motnje se nanaša na »vse duševne motnje, ki jih lahko diagnosticiramo in za katere so značilne spremembe v mišljenju, razpoloženju ali/in vedenju. Te spremembe odstopajo od tega, kar je za neko družbo običajno, in ovirajo posameznikovo delovanje« (Erzar 2007: 36).

Duševna motnja je oznaka za bolezni, ki so jim skupne različne kombinacije bolezensko spremenjenega mišljenja, čustvovanja, zaznavanja, motenega obnašanja (vedenja) in prizadetosti spoznavanja ter spomina. Zaradi teh simptomov je bolnik prizadet, njegovo funkcioniranje je slabše, vsakdanje probleme rešuje manj učinkovito. Duševne motnje so manifestacije bolezensko spremenjenih vedenjskih, psiholoških ali bioloških funkcij posameznika. Med duševne motnje ne uvrščamo deviantnega vedenja, kjer gre v bistvu za konflikt med posameznikom in družbo (Duševne motnje. 13. 9. 2013<http://www.psihiater-leser.com/452/494.html>).

Izmed bioloških dejavnikov, ki so pomembni za analizo v tej diplomski nalogi, lahko upoštevamo le fizične travme. Psihosocialni dejavniki obsegajo psihološke dejavnike za nastanek motenj, to so: stres, razpoloženje, osebnost, značaj in spol, ter socialni dejavniki, med katere spadajo: starši, medosebni odnosi, socioekonomski status in

rasna pripadnost. Sociokulturni vzroki vplivajo na to, kakšno podobo o sebi in drugih bo posameznik neke kulture, spola ali rase dobil od svojega širšega okolja (Erzar 2007: 54-56).

Kljub temu da je v naslovu uporabljen pojem »norost«, se bo analiza nanašala predvsem na duševne motnje in druga duševna stanja, ob čemer bi rada poudarila tudi dejstvo, da gre za analizo literarnih junakov in ne resničnih oseb. Zaradi tega bo analiza vendarle nekoliko okrnjena, saj pri analizi ne bo mogoče upoštevati vseh informacij, s katerimi sicer razpolaga psiholog oz. psihiater, ki se z neko osebo dejansko pogovarja oz. izvede intervju, na podlagi katerega lahko diagnosticira pacientov problem. Tako bo analiza temeljila na podlagi informacij, do katerih lahko pridemo v samem literarnem delu in ki so znane o življenju Tennesseeja Williamsa in se morda nanašajo na literarno delo. Kljub temu da je teh informacij veliko, pa je treba poudariti, da manjkajo obsežne informacije o družinski anamnezi, o družinskem življenju likov in podobno, saj te in podobne informacije preprosto ne obstajajo.

Kot smo že omenili, je že Foucault predstavil povezanost umetnosti z duševnimi motnjami, le-te pa so pripisovali tudi posameznim umetnikom. Na tem mestu bomo omenili le mejno osebnostno motnjo, ki so jo pripisali tudi mnogim znanim umetnikom. »S pomočjo mejne osebnosti lahko razumemo nekatere kompleksne osebnosti pretekle in sedanje dobe. Z njo bi lahko označili umetnike in pisatelje, kot so G. Bovvavvio, Françoise Rebelais (avtor srednjeveškega romana Gargantua in Pantagruel), Michelangelo Buonaroti, Honoré de Balzac, /.../ Tennessee Williams, štirikrat poročeni Henry Miller« (Auer 2005: 9) in drugi. Tako lahko rečemo, da je tema norosti pravzaprav avtobiografska tema, ko govorimo o Tennesseeju Williamsu, ob tem pa O'Connorjeva poudarja, da mnoge Tennesseejeve drame predstavljajo vsaj en lik »na robu čustvenega zloma, inventar teh dram pa predstavlja dramatikovo zanimanje za norost in pogled družbe na ta problem« (O'Connor 1997: 12).

»Čeprav je Williams poznal klinične postopke in diagnoze, njegove drame predstavljajo norost kot obnašanje, ki ni v skladu z družbo, v kateri se drama odvija.

Predstavi nam obnašanje v razponu od nervoze do laganja, od prekomernega pitja do promiskuitete« (O'Connor 1997: 9).

## 7.1 Steklena menagerija

*Steklena menagerija* nam predstavi lik Laure, ki je preveč plašna, da bi se spoznala s kom novim in se srečala s tujci. V razdelku o avtobiografskih elementih v drami pa smo že nakazali, da je tudi Williamsova sestra Rose kazala podobne znake deviantnega vedenja in je v resnici imela srečanje s potencialnim snubcem, ki ga je zanjo pripravila mati, a se ni končalo po materinih pričakovanjih. Elemente, podobne Laurinemu vedenju, najdemo v opisu t. i. **socialne fobije**. »Vedenje osebe s socialno fobijo je tipično, izogiba se spoznavanju novih ljudi, izogiba se tudi stiku z drugimi ljudmi, zlasti pa kakršni koli družbeni dejavnosti, neredko tudi osnovnemu delovanju, če se le-to prepleta s srečevanji ljudi. V najtežjih primerih se oseba socialno izolira, praviloma pa se stiki v družinskem krogu ohranijo« (Erić 2010, 277). Tako lahko rečemo, da Laura v svojem vedenju izkazuje znake socialne fobije. Laura se najboljše počuti v zavetju lastnega doma, ne znajde pa se v novih okoliščinah, kot na primer na Rubicam Colledgu, kjer celo bruha od stresa, s katerim se sooča. Laura se pravzaprav izogiba stiku z novimi ljudmi, stiku z novimi situacijami, v katerih bi se morala srečati z novimi ljudmi, prav tako pa se izogiba tudi vsem dejavnostim, ki bi lahko pripeljale do srečanja in soočenja z novimi osebami. Ta njen strah jo ohromi in tako se najraje zadržuje doma, v krogu družine in poznanih oseb. Njen strah je celo tako velik, da privede do psihosomatskih motenj in povzroči, da bruha ali da ji je v kritičnih situacijah slabo. Vsi ti znaki so značilni za socialno fobijo, kot je razvidno tudi iz naslednjega navedka: »Difuzna socialna fobija se izraža kot skupek več oblik fobičnih strahov in zanjo je značilno, da se strah pojavlja skoraj v vseh socialnih situacijah izven družinskega kroga, spremlja ga visoka stopnja splošnega nelagodja, kot tudi nagnjenosti k razvoju telesnih simptomov. Strah lahko dobi velike razsežnosti, vse do napadov panike« (Erić 2010: 278). Laura je pravzaprav vedno

napeta, predvsem ob materi Amandi, ki se ves čas trudi, da bi jo postavila pred nov izziv, in niti ne razume, kako težko je vse to za Lauro. Laura se zaradi svoje telesne okvare počuti determinirano in je prepričana, da je prav okvara tista, ki jo dela drugačno od drugih. »Obolela oseba je zelo nezadovoljna s seboj, vedno je napeta, počuti se nelagodno, tesnobno, ker jo preveč skrbi misel, da bodo njene slabe lastnosti pritegnile pozornost drugih. Poleg neprijetnih doživljanj strahu takšna oseba kaže izrazito negotovost, nizko samospoštovanje in samovrednotenje« (Erić 2010: 277). Vse te lastnosti pa najdemo tudi pri Lauri.

Mnogi kritiki menijo, da je Laura mentalno bolna (O'Connor 1997: 81), z gotovostjo pa lahko rečemo, da trpi za podobnimi simptomi, kot so značilni za socialno fobijo oz. strah, ki ji v družbi onemogoča živeti normalno. Njeni strahovi pred družbo so tako veliki, da se po lastni volji osami in zapre v svet steklenih figuric, saj edino z njimi lahko funkcionira in komunicira brez izrazitih psihosomatskih simptomov. »Čeprav fizično prizadeta, ne pa mentalno, je Laura Wingfield boleče sramežljiva in nezmožna socialnih stikov. Svojo fizično okvaro 'nosi' kot zaščitni plašč« (Smith-Howard in Heintzelman 2005: 90).

Mnogi kritiki menijo, da je po Tomovem odhodu Laura najverjetneje hospitalizirana in tako »živi usodo Williamsove sestre Rose. Drama tematizira mučno stanje emocionalno šibkih in predstavi razsežnosti tistih, ki take ljudi ljubijo in se soočajo s krivdo, saj so močnejši od pasti mentalnega umika« (O'Connor 1997: 13).

Jasno je torej, da so Laurini simptomi pravzaprav delno tudi simptomi Williamsove sestre Rose in z gotovostjo lahko trdimo, da gre tudi v tej drami za avtobiografske elemente. Rose se je vrnila domov s počitnic vidno depresivna in odmaknjena, ob povratku pa je zavračala popolnoma vse stike, razen stikov s Tomom. Le njega je spustila v svojo zaklenjeno sobo. Tom se je nato zelo trudil, da jo je poskušal vpeljati v družbo svojih vrstnikov, prav tako pa se je trudila tudi mati, ki je celo pripravila obisk snubca in se trudila vase zaprto Rose vpeljati v družbo. Znano je, da je poskus navezovanja stikov z morebitnimi snubci klavarno propadel in imel za Rose še hujše posledice, saj je že obstoječe stanje le še poslabšal.



## 7.2 Tramvaj poželenje

Drama *Tramvaj poželenje* nam predstavi ženski lik Blanche, njen propad in drsenje v mentalno nestabilnost pa spremljamo skozi celotno dramo. »*Tramvaj poželenje* najbolje uteleša vizijo pisatelja o nori ženski, saj v nobeni drugi drami Williams ni predstavil takega mentalnega propada in zatona kot v tej« (O'Connor 1997: 35).

Kot pravi O'Connorjeva, Blanche trpi za **narcisistično motnjo** osebnosti, ki spada v skupino B (klasifikacija DSMV IV), med t. i. dramatične osebnostne motnje. Za to motnjo so značilni »povečano, grandiozno doživljanje pomembnosti in edinstvenosti osebe, fantazije o neomejenem uspehu, ekshibicionistična potreba po neprestani pozornosti in priznanju, značilne reakcije, če je ogroženo samospoštovanje in specifični medosebni odnosi« (Erić 2012: 327).

Elemente narcisistične motnje tako najdemo v vedenju Blanche skozi vso dramo. Blanche je popolnoma presenečena nad stanovanjem in mestom, v katerem živi Stella, Stanley ji niti malo ni všeč in verjame, da ni pravi partner zanjo in dobimo občutek, da nekoliko zviška gleda na okolico in Stanleyjeve prijatelje. Stella ji celo očita, da je prevzetna in da meni, da je boljša od drugih. Prav tako kot pri narcisistični motnji je Blanche rada v centru pozornosti, zelo jo skrbi videz, še posebej ker se zaveda, da se stara. Vedno je lepo oblečena in urejena, v kovčku prinese ličila, parfume, lepe obleke in nakit, vsak dan se želi okopati in urediti, venomer pa sprašuje Stello, Stanleyja in ostale, kako izgleda. Nenehno išče potrditev in ta potrditev njenega lepega videza ji pomeni največ. Seveda se zapleta v fantazije o bogatem snubcu, ki jo bo odpeljal in jo poročil, kar je skoraj nemogoče. »Nečimrnost in zapeljivost oseb s to motnjo ohranjata in krepita samospoštovanje teh oseb, vendar ga po drugi strani ogroža strah pred staranjem« (Erić 2012: 306). Prav te lastnosti pa najdemo tudi pri glavnem liku drame *Tramvaj poželenje*.

Blanche pa ima tudi nekaj lastnosti, ki veljajo za **histrionično motnjo osebnosti**. »Osebe z motnjo delujejo spogledljivo in sebično; intenzivno se ukvarjajo s tem, kako izgledajo in kako jih vidijo drugi; njihovo čustvovanje je burno, očitno, a zelo

klišejsko in črno-belo« (Erzar 2007: 173). Blanche rada dramatizira, reagira prehitro in preveč burno, Stella jo ves čas miri, češ da stvari niso tako hude, kot jih vidi. Ob tem je treba poudariti še en vidik, ki velja za to motnjo, to pa je promiskuitetnost in pretirana seksualnost. Blanche ob vsaki možnosti zapeljuje vsakega moškega, s katerim ostane sama, celo Stanleyja, ki ga dejansko sovraži in ga ne mara, ob koncu drame pa izvemo tudi za njeno promiskuitetno preteklost. »To so živahne osebe, nagnjene k dramatizaciji in neustreznemu seksualnemu provokativnemu vedenju« (Erić 2012: 291). Promiskuitetnost pa ima tudi avtobiografski značaj, kjer ne govorimo le o Williamsovi promiskuiteti, ki jo nakaže v svojih avtobiografiji *Spomini* (Memoirs), ko pravi, da je omejil obiskovanje barov v New Orleansu, saj to slabo vpliva na njegovo pisanje. Tukaj je treba omeniti tudi promiskuiteto Williamsove sestre Rose, ki sta jo starša, ko se je ta problem pojavil, poslala k dvema tetama na podeželje. Simptome obeh motenj, narcisistične in histrionične, lahko najdemo pri liku Blanche, ti simptomi več različnih motenj se lahko pri eni osebi prekrivajo in jih najdemo tako v literarnih osebah kot v realnem življenju. Stanleyjevo posilstvo ob koncu drame povzroči popolni Blanchein umik v imaginarni svet, kjer čaka na snubca, te simptome pa bi lahko povezali s posttravmatskim stresom, ob katerem se osebe poskušajo izogniti vsemu, kar jih spominja na stresni dogodek. Tako se Blanche popolnoma prepusti iluziji.

### **7.3 Igra za dve osebi**

*Igra za dve osebi* nam pravzaprav predstavi dva lika, ki sta najbolj mentalno neuravnovešena izmed vseh likov Tennesseeja Williamsa. Oba se izgubljata v besedah, »blebetata« kot pravi Felice, izgubljata rdečo nit pogovora, se medsebojno ves čas obtožujeta in nikakor ne najdeta prave poti iz njunega stanja. Igra o bratu in sestri, ki se znajdeta v kočljivi situaciji, je igra, ki jo je Williams sam označil za njegovo najpomembnejše delo. »Felice in Clare predstavlja, kot trdijo nekateri kritiki, Williamsov konflikt odziv na njegov pogled na to, kar je imenoval norost

moderne družbe, željo po razumevanju drugega bitja, izolacijo posameznika in na iluzorno in transformativno naravo eksistence« (Kolin 2004: 284). Williams je opisal *Igro za dve osebi* »kot najtežje delo, ki ga je kdajkoli napisal, ta 'notranja pokrajina' odseva globoko depresijo« (Kolin 2004: 285), v kateri se je znašel v šestdesetih letih, kar predstavlja tudi t. t. Williamsovo temno dobo.

Kot je znano, je Williamsova sestra Rose dobila diagnozo **shizofrenije**, elemente te bolezni pa lahko najdemo tudi v tej drami. Felice in Clare sta na odru in pričneta igrati dramo *Igra za dve osebi*, vendar hitro pričneta mešati realnost, v kateri sta, in dramo, ki jo igrata, do te mere, da ne moremo prepoznati meje med enim in drugim oz. meje med realnostjo in iluzijo. Prav te lastnosti pa so značilne tudi za shizofrenijo. »Ljudje s shizofrenijo imajo težave pri razlikovanju resničnega od neresničnega. Ne morejo v popolnosti nadzorovati svojih čustev ali logično razmišljati in navadno imajo tudi težave v odnosih z drugimi« (Levine 2012: 10). Kot razlaga Levine, bolezen najverjetneje povzroči skupek okoljskih in genetskih dejavnikov. Po navadi genetsko nagnjenost dopolnjujeta eden ali več okoljskih dejavnikov (Levine 2012: 12). Na podedovanost počutja obeh likov nakaže tudi Williams v drami, saj se Felice in Clare pogosto nanašata na podedovano norost, ki naj bi jo podedovala po njunem očetu. Da bi se obvarovala pred norostjo, se umakneta v fikcijo avtobiografske drame, ki je napisana po njunem življenju. Oba igralca v drami se ves čas vračata na grozljiv dogodek, ki sta mu bila priča, t. j. umor matere in samomor očeta. Felice in Clare »si ne moreta pomagati, da ne bi bila obsedena z incidentom, čeprav se zavedata, da bo to privedlo do njune osamitve v skupnosti New Besedha« (O'Connor 1997: 68).

Prav tako pa oba lika izkazujejo tudi druge znake shizofrenije, kot je nepovezan govor, neorganizirano razmišljanje in blodnje. Za Clare in Felice so značilne predvsem blodnje preganjalnega tipa, saj imata občutek, da jima drugi ljudje hočejo slabo, ju preganjajo (kot na primer otroci, ki s fračo streljajo na hišo), ju zasledujejo, zaradi česar nočeta v trgovino oz. iz hiše. Oba pa izkazujejo tako pozitivne kot tudi negativne znake shizofrenije. Pozitivni oz. tisti, ki so njima pristni, so predvsem psihotičen svet oz. svet blodenj, v katerem živita. Ob tem ju spremlja še občutek, da

jima sledijo, da jima želijo škodovati in jima celo streči po življenju. Njune misli so nejasne in nepovezane, strahove pa vidita vsepovsod. Izkazujeta pa tudi negativne znake shizofrenije oz. tiste znake, ki izkazujejo pomanjkanje nekega vedenja. Med te spadajo njuna odtujenost od družbe, umaknjenost vase in brezvoljnost, socialna izolacija in pomanjkanje skrbi zase. Predvsem lahko to vidimo pri Felicu, ki ni počesan in umit, naokrog hodi v umazanih oblačilih in na sebi še vedno nosi srajco svojega očeta.

V tej drami se ne prepleta le ena duševna motnja ali bolezen. Lika pravzaprav popolnoma izgubita stik z realnostjo, ob tem pa se srečamo še z umorom in samomorom – ne le očeta, ki je ubil mater, temveč tudi možnostjo umora in samomora obeh likov. Oba ves čas grozita s samomorom, na koncu drame pa napeta situacija skritega revolverja celo privede to tega, da poskušata umoriti drug drugega. Tega na koncu nista zmožna storiti in tako se izgubita v lastnih iluzijah, nekem sanjskem fiktivnem svetu lastne, avtobiografske drame.

Predvsem pa moramo tukaj omeniti še elemente t. i. **anksioznosti**, delno pa tudi **postravmatske stresne motnje**. Pri slednji se osebe s tovrstno motnjo izogibajo mislim, dejanjem, krajem in podobno, ki jih spominjajo na travmo. Prav tako se tudi Clare in Felice sprva izogibata omenjanju dogodka, omenjanju nekaterih lastnosti ali dogodkov, ki ju spominjajo na starša. Prav tako ju muči pretirana anksioznost oz. strah, ki je najbrž posledica travme. Osebe s postravmatsko stresno motnjo so bolj oprezne, ves čas živijo v strahu, ki je posledica travme ob dogodku, ki je ogrožal njihovo življenje in bivanje. Prav tako se tudi Clare in Felice bolešno bojita pravzaprav vsega. Bojita se ljudi zunaj hiše, ki bi ju naj grdo gledali in opravljali za hrbtom, bojita se iti v trgovino, bojita se stopiti na ulico ali iz hiše, bojita se celo odpreti vrata. Bojita se zlobnih otrok, ki naj bi napadali njuno hišo, in bojita se socialne službe, bojita se hkrati tega, da bi prišla in odločala o svojem življenju, ali da bi ju zaprli v mentalno ustanovo, bojita se tega, da bi ostala sama in da jima nihče ne bi pomagal. In konec koncev, bojita se tudi drug drugega in samih sebe oz. tega, kar bi morda bila zmožna narediti, sebi ali drug drugemu. Strah v tej drami se je zajedel v

vsako poro drame, v vsako poro besedila, Clare in Felice sta ohromljena zaradi strahu, ki jima onemogoča normalno živeti. Oba izkazujeta tudi druge znake postravmatske stresne motnje, kot so zmanjšanje odzivanja in dejavnosti v življenju, občutek odtujenosti, ob čemer sta lika dejansko popolnoma odtujena od zunanjega sveta oz. popolnoma izolirana. Oba sta tudi čustveno otopela, izkazujeta pa še eno značilnost te motnje: dolgotrajno podoživljanje travmatskega dogodka v obliki spominjanja, nočnih mor, t. i. »flash backov« ter močnih čustvenih in telesnih odzivov ob srečanju z ljudmi ali s situacijami, ki spominjajo na dogodek. Tako Clare ne more spati, ker jo je preveč strah in ker se zaveda, da je nekje v hiši revolver, hkrati pa toži za nočnimi morami o dogodku. Prav tako ne more spati Felice, oba lika pa preveva tesnoba oz. strah in konstantno stanje živčne napetosti, ki je značilno za anksioznost in anksiozne motnje osebnosti. Oba izkazujeta tudi pomanjkanje koncentracije, kar vidimo v nenehnih replikah, ki se ne nanašajo ena na drugo, vmes, ko igrata, pozabljata besedilo, govorita pa tudi o drugih znakih, ki veljajo za anksioznost. Tako Clare toži o glavobolu, slabosti in razbijanju srca. Oba sta pravzaprav živčni razvalini, nikakor pa ne moreta normalno delovati v vsakdanjem svetu. Drama se konča tako, da ostaneta ujeta v gledališču. Če bi se jima uspelo rešiti, si lahko predstavljamo, kaj bi se z njima zgodilo. Najverjetneje bi se uresničil njun največji strah, ki je bil tudi največji strah samega Williamsa – to je, da bi ju zaprli v neko mentalno ustanovo, seveda vsakega na svoj oddelek, na moški oz. ženski. Te ločitve pa nikakor ne bi prenesla.

Če primerjamo vse tri ženske like, ki se borijo z mentalno nestabilnostjo, to so Laura, Blanche in Clare (ter Felice, če vzamemo v zakup dejstvo, da lahko gre za dva vidika iste osebnosti), lahko skorajda rečemo, da vse oz. vsi predstavljajo nek vidik mentalne bolezni, ki jo je imela sestra Rose. Vsak dramski lik izpostavi enega ali dva vidika bolezni in tako predstavljajo nekateri več, drugi pa manj lastnosti, ki jih je imela Rose. Če bi vse like postavili na neko premico, bi videli tudi, da se stanje teh likov postopno slabša. Laura izkazuje manjše značilnosti bolezni in je še vpeta v

družbo, lahko bi rekli celo, da bi najverjetneje lahko našli podobnosti z Rose v mladih letih. Blanche utрпи popolni zlom in je hospitalizirana, pri njej pa najdemo že hujše oblike manifestacije mentalne bolezni, ki privedejo do popolnega umika iz družbe in do njenega popolnega zloma. Tukaj bi vzporednice lahko našli v Rose po njenem osebnem zlomu, preden so jo zaprli v sanatorij, in propadu po tem, ko so jo zaprli v mentalno institucijo. Clare in Felice pa nam nekako predstavita to posebno mentalno pokrajino bolezni, dobimo možnost vstopiti v um mentalno bolnega človeka in videti, kaj se v tem umu dogaja in kako funkcionira. Williams je Rose pogosto obiskoval in skrbel zanjo, ob spremljanju njenega zdravljenja pa je tudi sam imel možnost opazovati, kako taki bolniki delujejo. Zato lahko rečemo, da sta lika iz zadnje obravnavane drame dejansko predstavnika Rose v njenem zadnjem obdobju življenja, to je po opravljeni lobotomiji.

## 8 ZAKLJUČEK

Ob preučevanju literature in vseh treh obravnavanih dram sem našla zelo veliko skupnih značilnosti, pa tudi razlik med obravnavanimi deli. Vse tri drame prikazujejo mentalno nestabilne ženske like, le Felice v drami *Igra za dve osebi* predstavlja moški lik, ki prikazuje nestabilnost uma. Temi norosti in razkoraka med stvarnostjo in iluzijo se prepletata v vseh treh dramah, ob čemer vsaka od teh izpostavi nek drug vidik. *Steklena menagerija* predstavi lik Laure, ki se zaradi svoje okvare in strahu ne more spoprijeti z realnim življenjem in se zateče v svoj iluzorni svet steklenih živalic. *Tramvaj poželenje* predstavi Blanche, ki jo travmatični dogodek posilstva potisne čez rob, iz realnega sveta se umakne v popolno iluzijo večnega iskanja snubca. Ob tem sta tu še Felice in Clare v *Igri za dve osebi*, ki mešata realnost in iluzijo do te mere, da ju ni več mogoče ločiti. Pravzaprav se nobeden od likov ni resnično sposoben soočati z zahtevami vsakdanjega življenja, zato vsi iščejo pobeg v njihov lasten sanjski svet. Tako iluzija sama postane subjektivna realnost teh likov.

Vse tri drame nam predstavijo tudi neko obliko arhetipa lepe, petične gospodične z juga. Tako spoznamo Amando iz *Steklene menagerije*, ki še vedno živi v svojih spominih na mladostniško življenje, njen edini cilj pa je hčerki Lauri najti snubca, Blanche iz *Tramvaja poželenje* pa mora prodati posestvo Belle Reve, sama pa čaka na bogatega snubca, ki bi ji zagotovil lepo življenje, in Clare iz *Igre za dve osebi*, ki se nam predstavi kot diva. Vsi ti liki nas popeljejo v čas predvojnega juga (državljanska vojna) Združenih držav Amerike, v obdobje velikih plantaž in bogate aristokracije, ki pa so že v času življenja Tennesseeja Williamsa propadli. Tako v teh delih spremljamo tudi propad arhetipa lepe gospodične z juga, ki se v novem svetu in v novih okoliščinah nikakor ne znajde.

Vse te teme so hkrati tudi avtobiografske in kljub temu, da je tema te diplomske naloge norost in avtobiografskost v delih Tennesseeja Williamsa, enega od drugega preprosto ne gre ločevati, saj se avtobiografskost neločljivo povezuje z norostjo oz. duševnimi motnjami ter mentalno nestabilnimi liki, prav tako pa lahko rečemo tudi

obratno. Vse navedene teme imajo svoj izvor v življenju Tennesseeja Williamsa, predvsem v njegovi družini, katere odnosi in značaji so bili neizmerni vir za njegovo pisanje.

Vse tri obravnavane drame so nastale v različnih obdobjih pisateljevega ustvarjanja. *Steklena menagerija* je bila za Williamsa prva uspešnica, *Tramvaj poželenje* je sledil; ti dve drami pa sta si oblikovno in tematsko veliko bliže kot zadnja obravnavana drama *Igra za dve osebi*, ki je nastala v 70-ih oz. 80-ih letih 20. stoletja. V svojih poznejših delih je Williams pokazal velik odmik od prejšnjih del, mnogi pa so to dramo (in tudi druge) primerjali s pisatelji, kot so Beckett, Pinter in drugimi. Dejansko je Williams v svojem poznem obdobju ustvaril veliko eksperimentov in se začel poigravati tudi z ekspresionističnimi elementi in gledališčem absurda. Vendar kljub temu *Igra za dve osebi* ni čisto absurdistična, čeprav glavna lika poskušata najti nek smisel svoje eksistence v svetu in zaprtem gledališču. Zakaj v zadnji obravnavani drami ne moremo govoriti o gledališču absurda, dokazuje naslednji citat: »Razlog so predvsem jezikovni elementi in dialoške tehnike, ki jih navadno povezujemo z gledališčem absurda. To so npr. pavze, premolki, tišine – to pogosto velja za Pinterjev zaščitni znak – nadalje eliptične replike, slovnično in skladijsko nepopolni stavki, zamolki in podobno. Seveda Williamsova izposoja teh elementov ne pomeni iskanja absurdizma v njegovih igrah. Uporabi jih le, da je lahko na svoj način izrazil 'resnico, skrito med vrsticami oz. pod površjem besedila' (to je pogosto rečeno za Pinterja), vendar pa ta resnica pri Williamsu nikakor ni absurdistična« (»Onič 2008 :104).



## 9 VIRI IN LITERATURA

Anderson, Lynda (2001): *Autobiography*. London – New York: Routledge.

Auer, Vladimir (2005): *Mejna osebnost: viharost, nihanja razpoloženja, izbruhi besa, strah pred osamljenostjo*. Ljutomer: samozaložba.

Berkowitz, Gerald M. (1992): *American Drama of the Twentieth Century*. New York: Longman.

Bošnjak, Blanka: *Avtobiografskost sodobne slovenske kratke proze*. *Jezik in slovstvo*, 53/3-4. 37-51.

Čeh, Jožica (2008): *Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi*. *Jezik in slovstvo*, 53/3-4. 23-35.

Devlin, Alnert J. (2000): *Conversations with Tennessee Williams*. London: University Press of Mississippi.

Erić, Ljubomir (2012): *Psihodinamična psihiatrija IV*, Ljubljana: Hermes IPAL.

Erić, Ljubomir (2012): *Psihodinamična psihiatrija II*, Ljubljana: Hermes IPAL.

Erzar, Tomaž (2007): *Duševne motnje: psihopatologija v zakonski in družinski terapiji*. Celje: Celjska Mohorjeva.

Foucault, Mischel (1998): *Zgodovina norosti*. Ljubljana: Založba \*cf.

Kos, J. (1999): *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Obzorja.

Kos, J. (1994): *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.

Kolin, C. Philip (2004): *The Tennessee Williams Encyclopedia*. London: Greenwood Press.

Kralj, L. in Duša, z. (2001): Ameriška drama dvajsetega stoletja. Ljubljana: Karantanija.

Levine, Jerome (2012): Shizofremija za telebane. Ljubljana: Pasadena.

Onič Tomaž (2008): Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča Maribor, Tramvaj poželenje. Maribor: Slovensko narodno gledališče.

O'Connor, Jacqueline (1997): Dramatizing dementia: madness in the plays of Tennessee Williams. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

Roudane, M. C. (2006): The Cambridge Companion to Tennessee Williams. Cambridge: University Press.

Roberts, L. James (1965): Cliffs Notes The Glass Menagerie and A Street Car Named Desire. Hoboken: Wiley Publishing.

Sadik Anette (2007): Gledališki list Mestnega gledališča Ptuj, Igra za dve osebi. Ptuj: Mestno gledališče Ptuj.

Sambook, Hana(2003): A Street Car Named Desire, York Notes Advanced. London: New Directions.

Selinšek, Sanja (2013): Comparison between *the Two Character Play* by Tennessee Williams and Its Translation. Maribor: Univerza Maribor, Filozofska fakulteta.

Smith-Howard A. in Heintzelman, G. (2005): Critical Companion to Tennessee Williams. New York: Checkman Books.

Warren, Rebeca (2003): The Glass Menagerie. London: New Directions

Williams, Tennessee (1990): The Theatre of Tennessee Williams, Volume V. New York: New Directions Book.

Williams, Tennessee (2004): A Street Car Named Desire. New York: New Directions Book.

Williams, Tennessee (2000): The Glass Menagerie. London: Methuen Publishing Ltd.

Southern Belle (b.d.). 15. 11. 2013,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Southern\\_belle](http://en.wikipedia.org/wiki/Southern_belle),

How to become a southern belle (b. d.). 15. 11. 2013,  
<http://www.wikihow.com/Become-a-Southern-Belle>).

Plantations of the old South. 15. 12. 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=uUA0-EmuKpM>).

American Civil War. 15. 12. 2013, [http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Civil\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/American_Civil_War).

Welcome to the Belle Meade Plantation. 15. 11. 2013,  
<http://www.youtube.com/watch?v=KSfE5uo7vGU>.

Duševne motnje. 13. 9. 2013 <http://www.psihiater-leser.com/452/494.html>.