

ČLOVEK IN ČAS V WILLIAMSOVI DRAMATIKI

Poskus, začrtati podobo ustvarjajočega dramatika sredi ustvarjanja, je približno tako hvaležen, kot portretirati njegov obraz; v enem kot drugem primeru je ne samo verjetno, ampak skoraj gotovo, da bo podobnost če že ne razveljavil, pa vsaj bistveno omajal čas. Pa vendar je tak poskus ravno pri Tennesseeju Williamsu več kot vabljiv: zakaj čas je njegov središčni problem, veliki nasprotnik in hkrati sobojevnik; in človeka mika, sprejeti poraz z istih predpostavk, s katerih ga morajo sprejeti Williamsovi junaki.

Nenavadno bogati občutek za človekovo bivanje v času ima pri Williamsu več plati; ena izmed njih je zavest spremenljivosti, paralelnega teka več tokov, ki se v času prepletajo, se zdaj umikajo, zdaj drug drugega prekrivajo in preprečujejo, da bi bila beseda o kakem človeku ali človeškem odnosu kdaj dokončna. Iz tega izvirajo ne samo zapletene, vselej dvojnostne osebnosti Williamsovih junakov, ampak tudi njegovo nagnjenje, da že obdelane značaje in teme neprestano spreminja in dopolnjuje. Če pregledamo pomembnejša Williamsova dramska dela, bomo našli med njimi komaj katero, ki ni doživelo prvega, na videz dokončnega zapisa že precej poprej: *Steklena menažerija* je pomenila leta 1945 Williamsov prodor v Ameriki; rodila se je pa kot neugleden in odklonjen filmski scenarij (*The Gentleman Caller*) v dobi dramatičnega prvega srečanja s Hollywoodom. *Blanche du Bois*, junakinja *Tramvaja Poželenje*, ki je po brodwayski sezoni leta 1947 z naskokom zavzel Evropo, ima prednice vsaj v dveh figurah iz enodejank, zbranih pod naslovom *27 vagonov, polnih bombaža* leta 1946 (*The Lady of Larkspur Lotion, Portrait of a Madonna*), *Orfej se spušča* iz leta 1957 je predelava drame *Battle of Angels*, ki je neslavno propadla v Bostonu leta 1940; *Mila ptica mladosti* (1959) je po eni strani variacija na temo edinega Williamsovega romana, *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1950), po drugi v *Orfeju* nakazanega »južnega pekla«; videti je, da bo prvi motiv doživel še eno variacijo v drami, ki jo Williams pravkar piše, »*The Milktrain Does not Stop Here Any More*«; in navsezadnje je znano, da je bila *Noč iguane*, zadnja Williamsova drama, ki jo je videl Broadway decembra 1961, najprej kratka zgodba, nato pa je doživela krst kot enodejanka na festivalu v Spoletu leta 1959. Tako bi lahko nadaljevali še in še; enotnost Williamsove vizije, nenavadno gosto tkanje, s katerim je pokrito njegovo umetniško veseljstvo, ne pozna ostrih robov, temveč samo blage prehode. In če bomo našli v njegovem delu, kot se nam je pokazalo do danes, vendarle nekakšen premik idej, nekakšen razvoj, se nam skoraj zdi, da gre za gibanje od oboda proti središču istega kroga, za osvetlitev istega idejnega jedra z žarometi novih spoznanj, naplavin prav tistega neusmiljenega Časa, do katerega se je Williams opredelil menda enkrat za zmeraj: občuti ga kot protitok, proti kateremu človek plava, dokler ne omahne. Konec koncev smo vsi poraženi; a gre za to, kako dolgo, s kolikšno notranjo močjo bojuješ bitko za svojo človečnost.

Osnovna pozicija, s katere gleda Williams življenje, je nedvomno tesno povezana z dediščino rodu, ki mu pripada; ne samo kot izrazito »južni« pisatelj v okviru književnosti ZDA, temveč tudi v ožjem, družinskem smislu.

Po materi je menda potomec pionirske družine, s krvavo tradicijo iz časov indijanskih bojev v Tennesseeju; nedvomno pa si je v rodu s Sidneyem Lanierom, nežnim in slikovitim lirikom secesijskih dni, čigar izraziti muzični dar, opojno gostobesednost in aristokratsko zaverovanost v nekatere nepraktične kreposti civilizacije Juga je gotovo podedoval. A za čudo si ni v rodu s Poejem, drugim južnim vizionarjem, s katerim ima skoraj še več skupnega: ljubezen do svojevrstne, enkratne, tudi bizarne človeške osebnosti (čeprav je v nasprotju s shematičnim Poejem Williams odličen psiholog), strastno nagnjenje do naturalističnega detajla, s katerim gradi povsem svojo, v vse smeri simbolično poglobljeno podobo sveta, pošastno vero v človeško demonijo, v skoraj neizčrpno potencialno zalogo zla v človeku in iz nje izvirajočo grozo — grozo, ki čedalje močnejše preplavlja Williamsov življenjski oder, kolikor bolj pač zapušča sončne steze mladostnega optimizma in stopa na obsenčeno pot srednjih let. Sicer pa so to nekatere črte, ki so deloma skupne vsem velikim pisateljem ameriškega Juga; v zelo veliki meri na primer Williamsovemu starejšemu sodobniku Faulknerju.

Steklena menažerija kaže, da je doraščal Williams v okolju, ki je močno gojilo tako imenovano »južno tradicijo«; po Williamsovi lastni izjavi in po pričevanju bližnjih znancev je namreč Amanda Wingfield, neučinkovita, živahna, ponosna, smešna in pogumna »lepotica z Juga«, mati pohabljenega Laure in nezadovoljnega Toma, živa podoba Williamsove lastne matere. A tudi Laura in Tom sta slikana po družinskih modelih: po dramatiku samem in njegovih starejši sestri. In mračno okolje bedne stanovanjske kasarne v Saint Louisu, Tomova nezanimiva služba v skladišču čevljev, njegov beg iz prazne življenjske resničnosti v kinu in literaturo, so čista avtobiografija. A da ne bomo gnali paralele predaleč: Williamsov oče družine ni zapustil, temveč se je najprej ves bučen od časa do časa vračal s svojih poti — bil je trgovski potnik za neko tovarno čevljev — pozneje, ko je postal poslovodja prodajalnice v St. Louisu, pa sejal okoli sebe nemir in nezadovoljstvo, kjerkoli se je prikazal. Posebno mu je bil napoti pisatelj; motila ga je njegova zasanjana, premalo »moška« narava. Kljub spopadom, ki so bili bržčas divji, pa pisatelj očitno ni posebno grenak do očeta: kadar se njegov lik bežno pojavlja v Williamsovi dramatiki, ima navadno celo nekaj dostojanstvenih črt. Stari trgovski potnik s čevlji v 27 vagonih (*The Last of My Solid Gold Watches*) je pravi simbol umirajočega Juga; in ko zmerja Ralpa v *Obdobju prilagajanja* (»Period of Adjustment« 1960), da mu vzgajajo sina v preveč deklinško »zmenè«, so položene te besede v usta enemu najmehkejših, najbolj simpatičnih Williamsovih junakov. Vendar ni izključeno, da ima razmeroma neznatno število pozitivnih moških figur, ki jih pozna Williamsova dramatika, v nasprotju z velikim številom pozitivnih ženskih junakinj, opraviiti nekaj z resničnim odnosom sinu do očeta; toda videti je, da v skladu z nekaterimi drugimi premiki v Williamsovi dramatiki tudi število njegovih pozitivnih junakov v zadnjem času raste.

Kakorkoli že: dejstvo je, da na pisateljeva prva leta ni vplival hrupni oče, temveč veliko bolj dostojen predstavnik starega Juga: Williamsov ded. Dramatikov oče je bil neprestano na poti; zato je živela mati pri svojem očetu, nemirnem, a gosposkem duhovnu episkopalne cerkve. Pridigar Dakin je menjaval župnije približno vsako drugo leto; mali Thomas Lanier Williams (ime Tennessee je privzel pisatelj šele precej pozneje) je v prvih letih življenja spoznal kar nekaj krajev v mississippiški delti, zakaj ded je povsod pridno

obiskoval farme in Tom ga je zvesto spremljal. Tako se je že od narave bujna domišljija malega Toma (rojenega leta 1911 v Columbusu) bohotno hranila z zgodbami zagrenjenih deželanov pokrajine, ki svojim sinovom dejansko ni mogla dati kaj prida drugega. Zakaj po državljanski vojni pa vse do sredine našega stoletja je bil Jug resnični parijski Združenih držav; njegovo zastarelo agrarno gospodarstvo ni moglo niti približno tekmovati z naglim industrijskim razvojem Severa in Zahoda in regionalna zavest, ki jo je Jug tako močno razvil, da je postala za rojake vodilno oblikovalno načelo eksistence, je bila dolgo obramba in je postala v zadnjem času napad na »ameriški način življenja« agresivnega Severa. V frontni liniji tega kulturnega napada stoji tudi Williamsova dramatika, čeprav je njen zadnji namen kajpak daleč globlji in splošnejši.

Dva dogodka iz zgodnje otroške dobe dopolnjujeta podobo dramatika, kot ga poznamo danes: najprej je pri petih letih doživel hud napad davice, po kateri je bil skoraj dve leti hrom. Prisilno mirovanje mu je izpolnila mati s prebiranjem bogate dedove knjižnice. Ded sam mu je hodil recitirat Poeja in Miltonov *Izgubljeni paradiz*, ki se je v otroški zavesti nujno združil s poteptanim rajem uničene dežele, kjer je bilo nekoč »življenje za stopnjo slajše od življenja« in so zlahotniki in lepoticke z Juga živeli za visoke ideale Resnice, Vrednot in Dolžnosti, oslajenih s Prijaznostjo in Sočutjem. Potem pa se je morala leta 1918 preseliti družina v St. Louis, kjer se je oče ustalil, in je bil za pisatelja in njegovo dve leti starejšo sestro Rose paradiz izgubljen v več kot enem smislu: zamenjala sta prijetna dedova župnišča za neprijetno velemestno predmestje, poslušala sta divje spore med starši in doživela skoraj najhujše, kar more otrok doživeti: popolno osamitev od drugih otrok, ki ju kratko malo niso marali sprejeti medse. Takrat je Williams do dna občutil, kaj se pravi biti neprilagojen in osamljen.

Svoj prisrčni odnos do sestre Rose je pisatelj izpovedal spet in spet: v *Stekleni menažeriji*, v čudoviti pesmi *The Paper Lantern*, vsaj deloma v *Blanche du Bois* in *junakinjah*, iz katerih se Blanchin lik hrani, nemara celo v miniaturni tragediji v verzih, *Očiščenje* (*The Purification* — v zbirki *27 vagonov*), kjer pripelje ljubezen brata in sestre do incesta. Rosina življenjska usoda je pretresljiva: bila je nenavadno lepo, nenavadno nadarjeno dekle; toda v pozni puberteti so se začeli kazati prvi znaki duševne bolezni, ki jo je po daljšem bolehanju in neuspeli operaciji slednjič privedla v stalno oskrbo bolnišnice za duševno bolne. Vroča ljubezen, ki je vezala brata na sestro — Williams vztraja pri trditvi, da je začel pisati samo zaradi divje osamljenosti, ki jo je začutil, ko je doraščajoča Rose zapustila njegovo družbo in začela iskati novih prijateljev — in grozljivost Rosinega propada, presunljiva globina njenih svetlih trenutkov, boleča ranljivost njene žlahtne, vse bolj in bolj izgubljaajoče se osebnosti, vse to je v pisatelju do kraja izostrilo spoštljivi čut do tiste posebne, vibrirajoče, napete klime, ki jo ustvarijo čustva in občutja na skrajnem robu človeško možnega — blaznosti, trpljenja, smrti — in njegovo sočutje do nosilcev te klime. Sočutje, ki je bilo za mladega Williamsa abstraktna krepost plemenitega Juga, je postalo zdaj poglavitno počelo humanosti, njen razpoznavni znak: pri Williamsovih zapletenih, vsaj ambivalentnih likih lahko nezmotljivo ločimo pozitivne junake od negativnih po tem, ali so sposobni sočutja, dejavnega sočutja. Celo *Chance iz Mile ptice*, najnegativnejši izmed »pozitivnih« Tennesseejevih junakov, fant, ki se je tako divje želel vključiti v »parado« groznih povprečnežev«, da je za

to prodal telo in dušo, se vendarle loči od njih po svoji prirojeni sposobnosti za sočutje; zaradi nje in samo zaradi nje si je ohranil skromen kotiček v pisateljevem srcu.

Formalno šolanje je Williams zaključil z nekaj semestri na Washingtonovi univerzi v Missouriju, nato pa je oče, ki mu je bilo tega »žensčenja« dovolj, strogo zahteval, naj se loti »moških« opravil. Našel je sinu mesto v skladišču čevljev. Strašna monotonija poklica in družba tovarišev, ki so uresničevali očetov ideal ameriške moškosti, zanimajoč se zgolj za *baseball* in zaslužek (in, ker so bili Južnjaki, bržčas še za pijačo in karte), je prisilila Williamsa, da je spremenil noč v dan in vsaj tedaj zaživel po svoje. S kavo in cigaretami je odganjal spanec in pisal pozno v noč prozne odlomke in pesmi. Po treh letih takšnega življenja je doživel živčni zlom in zdaj se mu je uresničil tihi sen: poslali so ga na okrevanje k dedu v Memphis in imel je slednjič okolje, čas in mir za delo. Napisal je svojo prvo dramo *Kairo! Šangaj! Bombaj!* o dveh mornarjih, čeprav mornarjev ni še nikoli videl. Sledilo je še nekaj dram z istimi predpostavkami — dram o ljudeh, o katerih ni vedel ničesar, rudarjih, delavcih v municijski tovarni, jetnikih — spontan poskus zaživetja v katerikoli resničnosti, razen v vsakdanjosti lastnega življenja. To obdobje je bilo kmalu premagano: Williams je dobil stik z amatersko gledališko skupino, ki je postavila njegove drame na oder, in čeprav se je v prihodnjih letih ukvarjal z vrsto poklicev, ki niso imeli ničesar opraviti z umetnostjo — med drugim je bil večkrat natak — se vendar nikoli več ni čutil tako utesnjene, da bi moral naravnost bežati; svoj notranji pekel je lahko izrazil z liki in okoljem, ki ga je poznal, in tako razvil osupljivo dvojnost svojega talenta: ostra, naturalistična opazovanja in poetično vizijo sveta. Razen tega je nenavadno hitro doumel, kaj je na odru učinkovito. Njegove drame so zato izrazito »igralne« drame, dela, ki zares zažive samo v uprizoritvi. Pri upoštevanju učinkovitosti gre Williams včasih nemara celo predaleč: kot njegovega prednika Laniera ga neprestano zavaja glasba (menda ni napisal niti ene drame, kjer ne bi tako ali drugače zazvenel glasbeni motiv), razen tega uporablja vsa mogoča vidna pomagala, izredno veliko simboličnih barv, mnogo svetlobnih učinkov, projekcije diapozitivov in podobno. Pisanje za ameriško gledališče, posebno za Broadway, mu je sicer naložilo eno omejitev: po možnosti se vse dogajanje razvija v istem prizorišču, ker je postavljanje scenerije v Ameriki izredno drago. Zato pa do konca izkoristi vse možnosti tega enega prizorišča in ga, če le mogoče, spremeni v tri hkratne odre; pri *Mili ptici* pa je opustil tudi enotno sceno; in v prihodnje, zdaj, ko je nehal pisati za Broadway, se v tej smeri lahko nadejamo še vsega mogočega.

Nevarnejša je druga plat iskanja učinkov, Williamsovo nagnjenje k senzacionalizmu. S tem nagnjenjem je po eni plati dedno obremenjen: ameriška literatura je zrasla iz žurnalizma in nekaterih novinarskih slabosti se ne morejo otresti niti njeni najmočnejši predstavniki. Po drugi plati hoče Williams ogorčiti, pretresti in uničiti puritanskega malomeščana. V ta namen mu zlepa ni kako sredstvo premočno ali preveč poceni.

Medtem ko je bil natak v nekem neworleanskem baru in amaterski gledališčnik, je poslal štiri enodejanke na dramski natečaj v New Yorku, pri katerem je bila ena izmed razsodnic Molly Day Thatcher, žena režiserja Elie Kazana. Williams je v tem natečaju zmagal. Kmalu nato (1940) so v Bostonu postavili njegovo *Bitko Angelov*. Predstava je sicer propadla, vendar je Wil-

liamsa še trdneje zasidrala v gledališkem svetu. Poskušal se je v raznih službah v New Yorku, da bi bil bliže Broadwayu, nato je odšel v Hollywood, kjer ga je družba Metro Goldwyn Mayer zaposlila kot scenarista; odpustili so ga, ker ni bil po mišljenju predpostavljenih niti en njegov scenarij uporaben. Toda ta čas je začela nastajati *Steklena menažerija*, in ko je prišla leta 1945 na broadwayski oder, je bil Williamsov uspeh zagotovljen. Odtlej vodi eksistenco uspešnega dramatika, nemiren, kot je bil vedno, seleč se iz New Yorka v New Orleans, v svojo hišico na Key Westu, v Mehiko in Barcelono, kjer baje najlaže dela. Njegova pisateljska disciplina je neizprosna, čeprav nikoli ne more v enem izpeljati dela od začetka do kraja, temveč dela redno na več osnutkih: vsako dopoldne je posvečeno pisanju.

Široki odmev Williamsove dramatike po svetu je najprej odziv današnjega gledavca na njegovo izpoved tragičnega smisla življenja. To življenje ni več nekdanja premica v večnosti, na kateri sta rojstvo in smrt samo brežni postaji, ki zavzemata čas preizkušnje, temveč je postalo daljica v času, ostro omejena z začetkom in koncem bivanja. Zato je zadobil čas poprej nesluteno, nadvse pomembno vlogo. Čas podari človeku nekaj vrednot in nekaj prividov in mu nato vse spet vzame, tisto, kar je dal, in tisto, kar si je človek v njem zgradil sam, z voljo in trpljenjem in srčno krvjo. Edini cilj, edina resničnost, proti kateri gremo, je smrt. Zaradi njene neizbežnosti smo vsi vnaprej premagani; sojetniki smo, prikovani na isto galejo, na kateri nam čas neizprosno daje ritem. In ker smo soobsojenci, moramo razviti predvsem kreposti, ki olajšujejo jetništvo, prijaznost, toplino, sočutje do sočloveka, sojetnika, posebno tistega, ki je tega najbolj potreben: šibkega, starega, bolnega, neprilagojenega. Končnega poraza ne moremo odvrniti; toda gre za to, da smo v svojem porazu dostojanstveni. Pridobitev tega dostojanstva je moralna naloga človeškega življenja; dobimo ga tako, da se v velikih trenutkih življenja odločimo za tisto, kar je resnično, vredno in častno, da do kraja izpolnimo dolžnost do sebe in do nalog, ki nam jih je življenje določilo.

Prav nič težko ni v tem poskusu Williamsovega življenjskega nazora zaslediti obeh njegovih izvorov: južnjaškega in puritanskega. Jug je prispeval viteške lastnosti, čast, dostojanstvo, puritanski je občutek, da so zares človeški samo redki izbranci — po Williamsu tisti, ki so znali razviti prirojeno sposobnost sočutja (menda njegove edine socialne kreposti) — in da je velika večina ljudi »pogubljenih«. Čeprav je njegov moralni kodeks diametralno nasproten ozkorsrčni, gospodovalni, samozadovoljni, okrutni puritanski »moral«, je pekel, ki žge v njegovih dramah, enako vroč in grozljiv kot puritanski pekel, le da ga je prestavil na ta svet, v srce »groznih povprečnežev«, samozadovoljnih ljudi brez sočutja.

Ne glede na regionalno barvo Williamsovega pisanja, je problem »groznega povprečneža« danes zares svetoven. Bolj ko postaja civilizacija samo še civilizacija proizvajavcev in potrošnikov, tistih, ki proizvajajo standardne dobrine, in tistih, ki naj jih trošijo, važnejše se zdi družbi, odstraniti vse, kar bi utegnilo motiti ta redni tok. Vsi neprilagojeni, zaradi starosti, bolezní, posebnega duševnega ustroja ali motenj nesposobni plodnega dela in zadovoljnega uživanja, naj se osamijo. Zanje naj poskrbe bolnišnice, hiralnice, pogrebniški, oni sami naj pa ne jemljejo časa sposobnim, močnim, brezobzirnim, delavnim. Vzornik naše

dobe je Prokrust, ideal proizvodno-potrošne civilizacije, povprečnež. Tej podobi robotske civilizacije stavlja Williams nasproti svoje tragično pojmovanje življenja, svoje sočutje in strah, trpljenje galjotov, ki pa je poplačano z dostojanstvom človeka. In če je njegov nasprotnik povprečnež, je njegov junak eden izmed šibkih nosilcev človečnosti, velikokrat neosveščeni, pogosto ranjeni zastavonoša idealov, ki se zruši, medtem ko vihra zastava dalje in kaže drugim pot.

Ko je bil Tennessee star štiri leta, se je некоč spraval pripovedovat zgodnice, poroča njegova mati. Zamislil si je prav slikovito zgodbo v nekakšnem tropskem pragozdu z veliko aligatorji. Toda nenadoma je umolknil. In nato je rekel: »Ne bom pripovedoval dalje. Zgodba postaja vse bolj in bolj grozna in zdaj me je samega strah.« Ko je Tennessee po *Mili ptici mladosti* napisal »resno komedijo« *Obdobje prilagajanja*, je v intervjujih izjavil, da je sklenil prenehati s temo nasilja in pisati z »več ljubezni«, vrniti se k značajem, ki so mu ljubi, in opustiti boj proti ljudem, ki jih tako divje sovraži. »Rekel sem si: prav, nehaj se bojevati proti njim. Ne pridruži se jim, toda nehaj se bojevati.« Videli bomo, če bo pri tem ostalo; toda dosedanji razvoj njegove dramatične nedvomno kaže, da »postaja zgodba vse bolj in bolj grozna«, in nemara se je dramatik konec koncev res ustrašil postav, ki jih je priklical iz svoje podzavesti.

Steklena menažerija s svojo nežno, rastlinjaško atmosfero je lirična zgodba o trpljenju neprilagojenih; njena simbola sta stekleni enorožec in sinje vrtnice. Trinajst let pozneje nastala *Mila ptica mladosti* je podoba krvavega pekla, v katerega trešči človek, ki je zamudil trenutke, ko bi lahko ravnal častno in pogumno, in si je namesto tega prizadeval sodelovati in celo prednjačiti v »paradi« povprečnežev; njeni simboli so kastracija, mamila in kupljena ljubezen. Vmes je Williams obdelal in simbolično izkoristil menda vso lestev puritanskih grehov: abortus, venerične bolezni, nimfomanijo, homoseksualnost, lezbijstvo, incest in za povrh še kanibalizem — vselej upoštevaajoč ambivalentnost človeškega ravnanja. Toda prikazal je tudi strašno trojico tesnosrčnosti, zavisti in okrutnosti, ki so v njegovem svetu neodpustljivo počelo vsega zla.

Pri postopnem odkrivanju Williamsove življenjske vizije je zanimivo opazovati menjajočo se vlogo, ki jo odigrava »dežela Kanaan«, ameriški Jug. V *Stekleni menažeriji* pomeni Amandin »južni mit« dopolnilo prazne vsakdanjosti s čudovitim svetom sanj, malo zlaganim, saj otroka materini bujni fantaziji ne zaupata preveč, in vendar vabljivim. V *Trampaju poželenje* je stari Jug resnični izgubljeni paradiz, okolje dostojanstvenega življenja, ki sta ga uničila državljanska vojna in naval barbarskih priseljencev; Blanchina tragedija in tragedija Juga sta tako rekoč izenačeni. V *Camino Real* je Williams zapustil tla ameriškega Juga za umišljeno pokrajino nekje na robu Mehike; vendar nastopajo tudi tukaj južnjaške kreposti kot odrešujoče življenjsko načelo: Don Quijote terja predvsem sinjo barvo časti. Toda po *Camino Real* pride do nenadnega preloma. V *Mački na vroči pločevinasti strehi* se soočimo s prav nič sanjsko ali idealno podobo dokaj degenerirane plantažne civilizacije; v *Orfeju* je Jug že živa podoba pekla rasnega sovraštva, spolne zavisti, rastlinjaka okrutnosti in neizživetih nizkotnih instinktov; v *Mili ptici* se to še potencira. Če je Williams v svoji zgodnji dramatici napadel Sever z idealizirano podobo Juga, je zdaj obupal tudi nad njim. Če mu je včasih pripesnil vse žlahtne karakteristike »južne legende«, je zdaj uporabil ves arsenal »južnih

grozodejstev«, do rasnega vprašanja, ki je — kot vsi izrazito družbeni problemi — Williamsovi dramatik v jedru tuj. Šel je še dlje, tako daleč, da je v *Mili ptici* postavil na oder javno zborovanje in ustvaril svojega menda edinega izrazito shematičnega junaka, »Šefa« Finleya — junaka, ki je po dramatikovi lastni izjavi pisateljski »tour de force«, ne pa podoba živega človeka. Kot je Jug za Williamsa prenehal biti »dežela Kanaan«, so postali njegovi junaki kajpada še bolj brezdomni, še samotnejši, kot so bili dotlej. Toda samota lahko pomeni tudi nekaj pozitivnega, v njej je element svobode, tega, da nisi nikogaršnji, temveč samo svoj. In res začenjajo krhke lepoticke z Juga zamenjavati samotni, vzravnani ljudje, neprilagojenci druge vrste, taki, ki jih je življenje ranilo, pa se mu skušajo postaviti po robu v imenu notranje človeške svobode. Značilna zgodnja Williamsova junakinja je Blanche du Bois; zdaj jo je nadomestil »Kačun« Val iz *Orfeja*; svoboda je predvsem moški sen, moško hrepenenje. Zelo daleč od Juga Williams seveda ne bo mogel po svoje junake: njegovi eksplozivni, čustveni umetnosti so potrebni tipi, ki so po naravi čustveni in eksplozivni, nagnjeni h gostobesednosti in izbruhom. Skoraj vsi njegovi junaki sami povedo, da imajo »zvišano temperaturo«.

Pa tudi čas v Williamsovi dramatik je šele postopoma postal okrutni ropar *Mile ptice*. V *Stekleni menažeriji* je njegova neizprosnost komaj nakazana; pripovedovavec Tom je mlad, je še v življenjskem obdobju, ko mu čas prinaša darove; — ponavljajoči se refren »*Où sont les neiges d'antan*« je prav narahlo ironičen, povezan z materinimi nekoliko olepšanimi spomini. Tudi *Trambaj* v tem pogledu še ni zelo zgovoren; pač je Blanche ušla prva mladost v celi vrsti pogrebov na domači plantaži; toda motiv minevanja v času je podrejen drugim, važnejšim konfliktom. Prvič je problem ostro nakazan v romanu *Rimska pomlad gospe Stone*. Gospa Stone, nekdanj slavna igravka, je pobegnila z odra po neuspehu svoje Julije v Shakespearovi tragediji, ki jo je skušala odigrati kot ženska srednjih let. Dotlej ji je čas poklanjal vse: lepoto, kariero, bogatega moža. Zdaj je v letu dni vse to izgubila. Potika se po Evropi in skuša izpolniti praznino z mladimi, kupljivimi ljubimci — tisti neskončno dolgi čas, ki jo še loči od smrti. Roman je zgodba njenega propada v teku ene pomladi; ene same pomladi, ko se je nehala bojevati proti času in je dopustila, da jo ta nosi po svoje, ko je začela »*to drift*«. *Camino Real* prikaže problem časa še jasneje, bridko ironično: Casanovo in Margueritte Gautier, velikega ženskarja in »damo s kamelijami« naslika »dvajset let pozneje«, ko mora ona plačevati naklonjenost mladih moških in je on impotenten starec. Seveda sta Margueritte in Casanova samo dve izmed neštete množice figur in na primer don Quijottu potek časa ni škodil; res je pa tudi, da je vsa drama nekakšna alegorija življenja in da je vitez iz Manče v njej čist simbol. Problem gospe Stone je znova načet pri Alexandri del Lago; vendar je bila junakinja *Mile ptice* samo v nevarnosti, da bi se prepustila toku, a ni popustila. Pogledala je v oči svoji resnici, sprejela delni poraz — dejstvo, da je ženska srednjih let — in začela boj proti času na novo, spoznala je, da je naloga nje kot umetnice dajati tisto, kar lahko da — svojo umetnost. Zato ji je bilo vrnjeno že skoraj izgubljenost dostojanstvo. Seveda je Williamsovo pojmovanje porazov, ki nam jih prinaša čas, značilno za pripadnika zelo mlade, še pionirske civilizacije. Samo v taki civilizaciji ima mladost absolutno vrednost, ne kot prijetno obdobje priprave na zrelost, temveč kot vrhunski izpolnitev vsega, kar življenje lahko da — ker je v mladosti pač človekova fizična kondicija najboljša.

Na čustva in občutke oprta, v sugestivne podobe odeta Williamsova dramatika se ne spušča v besedne dvoboje in razčiščevanja pojmov in idej. To je dramatika monologov, veroizpovedi, soočanja različnih življenjskih načinov in postopnega vstajanja velikih, večnih stisk v človeških srcih. Temna, deroča reka je, katere šumenje pa spremlja blaga melodija razumevanja in sočutja, tega edinega mostu, ki povezuje naše skrite samote.

FULVIO TOMIZZA IN »MATERADA«

Tomizzov prvenec *Materada* je izšel prve dni decembra 1960 v Mondadorijevi zbirki *La Medusa degli Italiani*. Gre za roman, ki obravnava povojne razmere v Istri in je torej zelo zanimiv literarni dokument o dobi in dogodkih, ki so doslej v Italiji odmevali le v retoriki vsakdanje kronike ali v trdi stvarnosti osebnih dram.

Toda *Materada* ni samo dokument, ampak pravo literarno delo, ki nam v Tomizzi razodeva pristnega pripovednika z mnogo večjimi umetniškimi ambicijami, kot jih lahko terjaja dokumentarno poročilo. Epsko vzdušje, ki preveva *Materado* od prve do zadnje strani in se proti koncu povzdigne v zelo učinkovite lirične tone, je namreč nezmotljivo znamenje, da se je s Tomizzo pojavil na obzorju tržaške italijanske književnosti ne samo trezen presojevalec domačega dogajanja, temveč pravi umetnik, od katerega tudi italijanska književnost na splošno lahko mnogo pričakuje.

Fulvio Tomizza ima več pogojev, ki jih pogrešamo v najnovejših predstavnikih prav tako tržaške kot tudi italijanske književnosti. Ni na primer izšel iz rafiniranih vrst literarnih akademij in krožkov, zato se mu retorika skoraj nagonsko upira. Slogovno se izogiba vseh nepotrebnih obratov, ki imajo funkcijo nebitvenega okraska. Njegovi stavki so trdi, toda jasni in točni. Človek ima občutek, da so nastali ob znoju razgretega pisateljevega čela in se izoblikovali na papirju s sramežljivo silo poštenega namena, kakršnega ima lahko samo kmet, kadar obdeluje zemljo in ji med delom pripoveduje svoje gorje. Sicer diši vsa Tomizzova knjiga po trpki grudi, po požetih poljih in po neskončni ljubezni do mirnega, skromnega, biblijskega vaškega življenja, izgubljenega za vedno. V Tomizzi govori torej predvsem glas zemlje, ki terjaja svojo večno pravico tudi vpričo dogodkov, ki so trenutno močnejši od nje. Vendar bi se človek motil, če bi v Tomizzovi prozi videl le trud, s katerim se kmečko srce žlahtno prizadeva, da bi opevalo svojo usodo z izraznimi sredstvi, ki mu niso lastna. V literarno navidezno neuglajenem slogu je dejansko mnogo točno preračunane prefinjenosti in skrbno dozirani učinki so usmerjeni v en sam cilj, ki ga je nedvomno iskati v koralnem, liričnem akordu. Tako je pisatelj po eni strani dosegel popolno skladnost z vzdušjem svoje zemlje, ki je — tega ne smemo pozabiti — Istra, ne pa Sicilija z dvatisočletno estetsko tradicijo, po drugi strani pa je kljub temu vzpostavil stik z duhom naj sodobnejšega italijanskega pripovedništva. To je, kar zadeva slog, največja vrlina Tomizzovega romana.

Toda kmečki izvor ni edina značilnost, po kateri se Tomizza razlikuje od velike večine sodobnih italijanskih pripovednikov. Važno je tudi poudariti, da je mladi istrski pisatelj prišel v književnost neposredno iz življenja, kar je prav gotovo redkost v časih, ko se italijanska literarna umetnost navzlic novorealističnim izkušnjam čedalje bolj zapira v slonokoščeni stolp abstraktnega intelek-