

UDK 821.111(73).09 Vilijams T.

Pregledni rad

**Vesna TRIPKOVIĆ-SAMARDŽIĆ (Podgorica)**

Univerzitet „Mediterran“, Podgorica

vesna.tripkovic-samardzic@fvu.me

## **TENESI VILIJAMS: DOPRINOS RAZVOJU AMERIČKE DRAME I FILMA**

U radu se ističe značaj američkog dramskog pisca Tenesija Vilijamsa za razvoj američke drame, pozorišta i filma. Naglašava se originalnost Vilijamsova djela koje je donijelo preporod američkoj poslijeratnoj drami, proširilo granice teatralnosti i oživjelo američki film pedesetih. Poetičnost Vilijamsova jezika američku dramu oslobodila je od ograničenja realizma; „plastično pozorište“ zamijenilo je iscrpljeno pozorište realističkih konvencija, ustanovljene standarde o žanru i norme strukturne i tematske ispravnosti, a jedinstven stil, šokantnost i univerzalnost tema, široka lepeza likova s margine društva, dvojan stav prema američkom Jugu i preispitivanje američkih mitova, nezapamćenu popularnost kod pozorišne publike.

Od posebnog značaja za američku kulturu pedesetih bila je neraskidiva veza Tenesija Vilijamsa i filma. Istaknut je uticaj filma na Vilijamsovo stvaralaštvo, primjena filmskih tehnika u Vilijamsovu dramskom djelu i doprinos Tenesija Vilijamsa razvoju američkog filma. Ogromna popularnost Tenesija Vilijamsa u Holivudu objašnjava se Vilijamsovim majstorstvom, ali i posebnim istorijskim okolnostima, tj. spremnošću holivudske industrije da u datom istorijskom trenutku adaptira Vilijamsovo djelo.

Ključne riječi: *Tenesi Vilijams, preporod, američka poslijeratna drama, pozorište, film*

### **1. Tenesi Vilijams i američka drama**

Tenesi Vilijams, „pjesnik ljudskog srca“ i „laureat odbačenih“<sup>1</sup>, zauzima posebno mjesto u američkoj književnosti.

---

<sup>1</sup> Greta Heintzelman, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005, xi, “poet of the human heart“, “Laureate of the Outcast“.

Jedan od najeminentnijih izučavalaca američke drame i pozorišta, Kristofer Bigsby (C.W.E. Bigsby), u studiji objavljenoj 1984. godine<sup>2</sup> ističe da je u periodu poslije Drugoga svjetskog rata Tenesi Vilijams dominirao američkim pozorištem više od jedne decenije i bio jedna od ključnih figura koje su američku dramu uzdigli na viši nivo, a Brodveju donijeli moralnu ozbiljnost i estetsku osjetljivost.<sup>3</sup> Godine 1997, u Uvodu za jedno od najpoznatijih štiva o Vilijamsu<sup>4</sup>, Metju C. Rudané (Matthew C. Roudané) naglašava da je zbog „originalnosti pozorišne imaginacije“<sup>5</sup> Vilijams zaslužio centralnu poziciju u američkom pozorištu. Kao „pjesnik srca“<sup>6</sup>, tvrdi Rudané, Vilijams je, kombinujući liričnost i eksperimentalizam, donio ne samo preporod američkoj poslijeratnoj drami nego i proširio granice teatralnosti.

Najnovija istraživanja potvrđuju visok estetski kvalitet Vilijamsovih drama i njegovo istaknuto mjesto u američkoj književnosti i kulturi.

U studiji iz 2005. godine Ališa Smit Hauard (Alycia Smith-Howard) i Greta Hajncelman (Greta Heintzelman) potvrđuju Vilijamsovu današnju popularnost: dvadeset godina nakon smrti Tenesija Vilijamsa (1911–1983), časopis *USA Today* proglasio ga je najvećim i najplodnijim dramskim piscem Amerike.<sup>7</sup> I danas, više od trideset godina nakon Vilijamsove smrti, njegovo djelo predmet je izučavanja naučnika i inspiracija pozorišnih i filmskih stvaračica, a njihova pažnja nije usmjerena samo na Vilijamsova najpoznatija djela već i na njegove rane drame, jednočinke i neobjavljena djela.<sup>8</sup> Hauard i Hajn-

<sup>2</sup> C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, preface.

<sup>3</sup> Ostali dramatičari koje Bigsby navodi jesu Artur Miler i Edvard Olbi. *Isto.*, str. 14.

<sup>4</sup> *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudané: Cambridge: Cambridge University Press, 1997, Intro, str. 1.

<sup>5</sup> Isto, “the original nature of his theatrical imagination”.

<sup>6</sup> Isto, “poet of the heart”.

<sup>7</sup> Greta Heintzelman, Alycia Smith, *n.d.*, xi.

<sup>8</sup> Godine 1999. produkcija jedne od prvih Vilijamsovih drama *Not About Nightingales* (*Ne o slavujima*) dobila je izvrsne kritike na Brodveju i u Londonu; 2003. godine, starije i neobjavljene drame su izvedene na pozornici u Hartfordu; iste godine, nova filmska verzija romana *Rimsko proljeće gđe Stoun* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*) prikazana je na televiziji *Showtime*; Godine 2004, nekoliko Vilijamsovih drama doživjele su ponovna izvođenja i prvi put je izvedeno nekoliko jednočinki; 2003. godine, produkcija drame *Mačka na usijanom limenom krovu* naišla je na ogroman uspjeh na Brodveju; a 2005. godine, ponovo su izvedene *Tramvaj zvani želja* i *Staklena menažerija*; 2005. godine, izašla je DVD kolekcija najvažnijih Vilijamsovih filmova, a 2008. godine snimljen je film po Vilijamsovom scenariju *The Loss of a Teardrop Diamond* (*Slučaj izgubljenog dijamanta*). Godine 2011. održane su konferencije (na Univerzitetu u Perudi, Univerzitetu Nanciu Francuskoj, Univerzitetu Džordžtaun, Arena Stejdž u Vašingtonu D.C.) i festivali (Književni festival Tenesija Vilijamsa i festival u njegovom rodnom gradu Klarksdejlju, u Misisipiju) povodom stogodišnjice njegova rođenja. O novim izvođenjima Vilijamsovih drama vidi

celman ističu Vilijamsovu svjetsku slavu: prema riječima njegova biografa Lajla Leverića (Lyle Laverich), Vilijams je više od svih dramatičara priznat i igran u svijetu: u Rusiji, Vilijams je poslije Čehova najčešće izvođen pisac, a širom svijeta njegove najpoznatije drame: *Staklena menažerija* (*The Glass Menagerie*), *Tramvaj zvani želja* (*Streetcar Named Desire*), *Mačka na usijanom limenom krovu* (*Cat on a Hot Thin Roof*) i *Noć iguane* (*The Night of the Iguana*) – doživljavaju višestruka ponovna izvođenja svake godine, od kojih se u novije vrijeme ističu *Tramvaj zvani želja* sa Kejt Blanšet u ulozi Blanš iz 2010. godine, verzija *Tramvaj zvani želja* sa višerasnom glumačkom postavkom rediteljke Emili Man iz 2012. godine i *Mačka na usijanom limenom krovu* sa Skerlet Johanson iz 2013. godine.<sup>9</sup>

Harold Bloom (Harold Bloom)<sup>10</sup>, jedan od vodećih književnih kritičara, u studiji iz 2007. godine ističe da je Vilijams „najknjiževniji... najrječitiji i najprimjereniji američki dramatičar do danas“<sup>11</sup>. Blum, koji Vilijamsa karakteriše kao „dramatičnog liričara“<sup>12</sup>, ističe visoki estetski kvalitet drama: *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Iznenada prošlog ljeta* (*Suddenly Last Summer*) i *Ljeto i dim* (*Summer and Smoke*).

U skorašnjoj studiji (2014) Brenda Marfi (Brenda Murphy) ističe da su novoobjavljena Vilijamsova djela omogućila da se Vilijamsov opus sagleda iz nove perspektive<sup>13</sup>. Zahvaljujući novoobjavljenim Vilijamsovim dramama iz tridesetih, tvrdi ta autorka, Vilijamsa doživljavamo i kao društveno angažovana pisca, a objavljivanje drama napisanih poslije 1961. godine omogućava nam da Vilijamsove posljednje decenije stvaralaštva kritički revalorizujemo.

Da je Vilijams živio da bi pisao potvrđuje njegova četrdesetogodišnja karijera tokom koje je napisao četrdeset pet dužih i šezdeset kraćih drama, niz scenarija, kratkih priča, eseja i tomova poezije. Prvi put objavljena nakon

---

kod: R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009, str. 14, i kod: Brenda Murphy, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014, str. 6.

<sup>9</sup> O ponovnim izvođenjima ostalih drama, dramama koje su izvedene prvi put, eksperimentalnim verzijama ne samo na Brodveju nego i širom Amerike opširnije vidi kod: Brenda Murphy, *n.d.*, str. 6–7, i kod Greta Heintzelman, Alycia Smith, *n.d.*, x.

<sup>10</sup> Harold, Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.

<sup>11</sup> Isto, str. 2,4, “the most literary... the most articulate and adequate of American dramatists up to this moment”.

<sup>12</sup> Isto, str. 3, “dramatic lyricist”.

<sup>13</sup> Brenda Murphy, *n.d.*, str. 3.

2000. godine, pisma<sup>14</sup>, zabilješke<sup>15</sup> i drame iz ranog perioda otkrivaju njegovu neutoljivu žeđ za pisanjem, čak i u posljednjim decenijama života, tokom kojih je njegova karijera bila na izdisaju.

Vilijamsovu karijeru Bigzbi opisuje kao tranziciju s politički angažovanog pisanja u ranoj fazi stvaralaštva na apolitičnost srednjeg perioda i antipolitičnost posljednjih decenija.<sup>16</sup> Vilijams je karijeru započeo kao politički pisac tridesetih godina, kad je njegove drame izvodila radikalna pozorišna trupa *Mimičari* (*The Mimmers*). Užasi rata i postnuklearno kapitalističko doba, koje materijalnu dobit promovise kao dominantnu vrijednost, kao i opšta paranoja od nepoznatog u eri makartizma, intenzivirali su Vilijamsov osjećaj nesigurnosti i otuđenja, iz kojih je izlaz tražio u nostalgичnoj čežnji za vrijednostima starog doba, koje se, iako opterećeno grijesima korupcije i rasne nejednakosti, činilo liričnijim od surovog pragmatizma savremenog doba. Zauzimajući stav boema, umjetnika, idealiste, nekonformiste i „romantika u neromantičnom svijetu“, Vilijams se okreće od direktne preokupacije socijalnim strukturama, a njegovi likovi sve više bježe od kauzalnosti u svijet alkohola, iluzija, krhke seksualnosti i ličnih odnosa.

Od svih dramatičara na Brodveju, Vilijams je doživio najveću slavu u prvih petnaest godina poslije rata. U periodu između 1945. i 1961. godine, petnaest njegovih drama je igrano na Brodveju, a sedam adaptirano za film<sup>17</sup>, čime je nadmašio sve američke pisce toga doba.<sup>18</sup> Filmske adaptacije drama povećale su Vilijamsovu popularnost, pa je Vilijams postao vodeća figura Amerike i svjetski priznato ime. U tom periodu dobio je četiri nagrade Udruženja dramskih kritičara, dvije Pulicerove nagrade, jednu Toni nagradu i izabran je za člana Nacionalnog instituta za umjetnost i književnost. Od *Noći iguane*, 1961. godine, posljednje drame koja je zavrijedila pažnju kritičara i javnosti, pa sve do smrti 1983. godine, Vilijamsova popularnost strmomglavo opada. U posljednje dvije decenije stvaralaštva, Vilijams napušta poetski realizam koji ga je proslavio i okreće se avangardi i umjetničkom pozorištu. Drame nastale u tom periodu okarakterisane su kao inferiornije u odnosu na njegovo ranije stvaralaštvo, a nekada najpopularniji pisac odjednom postaje najocrnjeniji. Ipak, i u tom periodu izvedeno je još šest novih drama na Brodveju. Ostale, nove, izvo-

<sup>14</sup> Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Vol. 1, 1920–1945. Eds. Albert J. Devlin, Nancy, M. Tischler, New York: New Directions, 2000; and Volume. 2, 1945–1957. Eds. Albert J. Devlin, Nancy, M. Tischler, New York: New Directions, 2004.

<sup>15</sup> Tennessee Williams, *Notebooks*, ed. Margaret Bradham Thornton, New Haven CT: Yale University Press, 2007.

<sup>16</sup> C. W. E. Bigsby, *n.d.*, str. 12.

<sup>17</sup> Za film je u tom periodu (1961. godine) adaptiran i roman *Rimsko proljeće gospođe Stoun* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*) u režiji Hosea Kvintera (José Quintero).

<sup>18</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 1.

đene su van Brodveja i u drugim gradovima Amerike, a njegove poznate drame doživjele su ponovna izvođenja na Brodveju i van njega. Takođe, zahvaljujući stečenoj reputaciji, u tom periodu je snimljeno još osam filmskih adaptacija

Iako se u njegovu djelu prepoznaju različiti književni i umjetnički uticaji<sup>19</sup>, Vilijamsova originalnost je neosporna. Šaroliki Vilijamsov opus najviše pamtimo po jeziku, čija poetičnost je američku dramu oslobodila od ograničenja realizma. U želji da nađe verbalne ekvivalente za unutrašnja stradanja svojih junaka, on je stvorio novi žanr poznat kao „lirska drama“. Tražeći da jezik svojih drama obogati neverbalnim elementima teatra (upotrebom svijetla, muzike, seta i govora tijela), Vilijams je inaugurisao koncept novog, „plastičnog pozorišta“, koje će zamijeniti iscrpljeno pozorište realističkih konvencija, ustanovljene standarde o žanru i norme strukturne i tematske ispravnosti:

*Ekspesionizam i sve ostale nekonvencionalne tehnike u drami imaju samo jedan validan cilj, a to je bliži pristup istini. Kad neka drama koristi nekonvencionalne tehnike, ona ne, ili zasigurno ne bi trebalo da pokušava da izbjegne odgovornost bavljenja stvarnošću, ili tumačenja iskustva, već pokušava ili treba da pokušava da nađe bliži pristup, dublji i življi izraz stvari. Prava realistična drama sa pravim frižiderom i autentičnim kockama leda, likovima koji govore isto kao i publika odgovara akademskom pejzažu i ima kvalitet fotografske sličnosti. Svi danas treba da znaju nebitnost fotografskog u umjetnosti: da je istina, život ili stvarnost organska stvar koju poetska imaginacija može da predstavi ili sugeriše, u suštini, samo kroz transformaciju, kroz promjenu u forme koje su drugačije od onih koje su samo prisutne pojavom.*

*Ove zabilješke ne služe samo kao predgovor za ovu dramu. One su vezane za koncept novog, plastičnog pozorišta, koje mora zamijeniti iscrpljeni teatar realističnih konvencija, ako pozorište želi da povрати vitalnost kao dio naše kulture.*<sup>20</sup>

<sup>19</sup> U Vilijamsovom djelu primjećujemo slike potisnutih želja i skrivene seksualnosti Harta Krejna i D. H. Lorensa, osjećaj za tragično Judžina O'Nila, ekspresionističke elemente Strindberga, tehničke i imažističke mogućnosti francuskog simbolizma, elemente nadrealizma, Čehovljev ambijent i simbol, poetski stil Emili Dickinson, Volta Vitmana i Krejna, ali i uticaj Brehta, Sartra, Remboa, Van Goga i engleskih romantičara. O književnim uticajima na Vilijamsa vidi kod: Matthew C. Roudané, *n.d.*, Intro, str. 2, i kod Nancy M. Tischler, *Student Companion to Tennessee Williams*, Westport: Greenwood Press, 2000, str. 18.

<sup>20</sup> Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, str. 7–8, “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it

Uspješno kombinujući liričnost i senzualnost, Vilijams je uspio da oslobodi pozorišnu publiku. Dramom *Tramvaj zvani želja*, prožetom seksualnim nabojem i nasiljem, započela je nova faza Brodveja, a *Mačkom na usijanom limenom krovu* promovisana je ideja o heteronormalnosti i ženi kao subjektu seksualne želje.<sup>21</sup>

Vilijamsov stil bio je jedinstven, ali ne i dosljedan tokom njegove dugogodišnje karijere.<sup>22</sup> U ranim dramama pokazao je sklonost ka realizmu i tradicionalizmu u formi, da bi se u kasnijim dramama okrenuo simbolizmu. S obzirom na to da se ekspresionizam drame *Kraljevski put (Camino Real)* nije dopao publici, Vilijams se naizmjenično okretao čas staroj, realističnoj formi, čas novoj, apstraktnoj drami, koja je, poslije lične krize u koju je upao krajem 60-ih, postala izraz njegovih ličnih borbi.

Ono po čemu je Vilijams bio neponovljiv bile su i njegove teme. Na Brodveju Vilijams je zbog sklonosti da šokira i provocira svojim temama nazvan „brodvejski trgovac noćnih mora“<sup>23</sup>. Brodvejska publika poslijeratnog doba bila je šokirana temama kao što su: silovanje, nimfomanija, homoseksualnost, nasilna ubistva, frigidnost, impotencija, droga, alkoholizam, sifilis, masturbacija, koprofagija, fetišizam donjeg rublja, lobotomija, kastracija i kanibalizam. Ipak, popularnost koju je stekao u tom periodu govori o tome da se elitistička, brodvejska publika brzo prilagodila i Vilijamsovim šokantnim temama i njegovim modernističkim tehnikama. U Vilijamsovu djelu primjećujemo i manje šokantne teme: na početku stvaralaštva bio je preokupiran temom umjetnika-lutalice i seksualnog buntovnika na konzervativnom Jugu, da bi kasnije izvor stvaralaštva nalazio u svojoj porodici (majci kao slici starije Južnjakinje, sestri kao simbolu izgubljene nevinosti, ocu kao okrutnom mužu, babi i djedu kao predstavnicima najljepših vrijednosti Juga i sebi kao odbačenom pjesniku), u turbulentnim životima glumaca, sopstvenoj seksualnosti, traganju

---

is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. The straight realistic play with its genuine frigidaire and authentic ice-cubes, its characters who speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance. These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.“

<sup>21</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 8.

<sup>22</sup> Nancy M. Tischler, *Student Companion to Tennessee Williams*, str. 22.

<sup>23</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 12.

za Bogom, usamljenosti, strahu od prolaznosti, ludilu, kritičkom neuspjehu i poziciji umjetnika, miješajući sopstvena iskustva sa iskustvima drugih.

Ključna figura njegova djela bio je on sam, čak i pod plaštom ostarjelih junakinja. Zbog ličnih borbi za mjesto u društvu, volio je da slika marginalce: boeme, prostitutke, alkoholičare, ljude sa ulice i idealiste, ostatke stare kulture i civilizacije koji traže nježnost, ljubav i sigurnost. Važan podtekst Vilijamsova djela čine i pisci, poput Lorensa, Bajrona, Krejna, Fitedžeralda i Hemingveja, koji u njegovu djelu postaju neponovljivi književni likovi.

Vilijamsovi osakaćeni, slomljeni i skrhani likovi su, u stanju zatočenosti i neurotičnog grča, otpočetak osuđeni na propast jer ne mogu da se odupru neumoljivim silama društva. Oni koji nude ljubav u svijetu sterilnosti i impotencije bivaju uništeni. Ipak, ono što nas najviše privlači kod Vilijamsovih likova jeste, kako Bigzbi zaključuje, spoj društvenog i metafizičkog, tj. činjenica da su njegovi likovi dijelom žrtve istorije (laži starog Juga koje ne mogu da održe pojedinca u pragmatičnom svijetu koji nema mjesta za krhki duh), a dijelom životnih procesa koji guše njihova duhovna stremljenja isto koliko i društvo.<sup>24</sup> U širokoj galeriji Vilijamsovih likova, Blanš Duboa, Stenli Kovalski, Megi Mačka, Amanda Vingfild, Tom Vingfild, Veliki Tata i Bebi Dol postali su mitske figure američke kolektivne svijesti, a njihova kompleksnost im daje univerzalan značaj.

Ambijent za većinu Vilijamsovih likova bio je američki Jug, ocrtan s ljubavlju i mržnjom koje je Vilijams gajio prema svojoj regiji, iako je, živeći u vremenu koje potvrđuje gubitak nevinosti, Vilijams preispitivao i opšte, američke mitove o liberalnom individualizmu, zajedništvu i utopijskoj viziji.

O višeslojnosti i univerzalnosti Vilijamsova djela svjedoče mnogo-brojne produkcije njegovih drama u zemlji i inostranstvu, kao i mnogostruka kritička čitanja. Ukoliko uporedimo tradicionalne produkcije drame *Tramvaj zvani želja*, u maniru Vivijen Li i Marlona Branda, i njena najnovija izvođenja, uočili bismo bezbroj produkcija alternativnih, domaćih i inostranih pozorišnih trupa, koje otkrivaju uvijek nove slojeve značenja u toj drami, kao što su preispitivanje rasnih odnosa ili, možda, nametnutih seksualnih/rodnih uloga.<sup>25</sup> Izučavaoci Vilijamsova djela prepoznali su u tome tekstu diskurse kao što su: ljubav, mržnja, žene, muškarci, zakon, politika, razum, ludilo, muzika, porodica, sport i umjetnost,<sup>26</sup> koji se sagledavaju u svjetlu Fukoove teorije<sup>27</sup>, teorije

<sup>24</sup> C. W. E. Bigsby, *n.d.*, str. 5.

<sup>25</sup> *Confronting Tennessee's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, ed. Philip C. Kolin, Westport: Greenwood Press, 1993, str. 2–4.

<sup>26</sup> Isto, str. 4.

<sup>27</sup> Isto, str. 7. U svjetlu Fukoove teorije ovaj tekst je sveden na kontrolu znanjem i manipulacije istinom, gdje se Blanš definiše kao „drugo“ koje pokušava da kontroliše i redefiniše „isto“, tj. Stenlija, Stelu, Nju Orleans.

Julije Kristeve<sup>28</sup>, marksističke teorije<sup>29</sup>, haos i antihaos teorije<sup>30</sup>, feminističke teorije<sup>31</sup>, teorije pažljivog čitanja<sup>32</sup>, teorije odgovora čitaoca, teorije recepcije, gej i kvir teorije<sup>33</sup>, kroz istoriju i mit<sup>34</sup>, druga književna djela i mitske asocijacije<sup>35</sup>, pa kroz subverzivno-mitsko čitanje<sup>36</sup>, sve do čitanja te drame kao „kulturnog proizvoda“, tj. ikone pop kulture u ideološkom kontekstu „postmoderne“.<sup>37</sup>

Današnja Vilijamsova popularnost kod publike i kritičara gotovo da je mjerljiva s njegovim „zlatnim dobom“. Savremeni izučavaoci Vilijamsova djela slažu se u ocjeni da je djelo nastalo u posljednjem periodu stvaralaštva – nepravедно ocrnjeno. Takođe, ulaže se ogroman napor da se Vilijamsov opus ponovo sagleda u svjetlosti tek objavljenih djela.

Ponovno veliko interesovanje za Vilijamsa, Hauard i Hajncelman pripisuju promjeni kritičkih, društvenih i kulturnih stavova, koji omogućavaju veće poštovanje Vilijamsovih inovacija,<sup>38</sup> a nove generacije njegovih obožavatelja jesu dokaz da je Vilijams važniji i kompletniji pisac nego što su to prošle generacije bile sklone da priznaju.

<sup>28</sup> Isto, str. 8. U svjetlosti teorije Julije Kristeve, *Tramvaj zvani želja* analizira se kao potreba da se „pobjegne od arhaične sveprisutne majke“.

<sup>29</sup> Isto, str. 14. Prema marksističkoj teoriji, ovaj tekst je okarakterisan kao prelaz sa ruralno-agrarnog na urbano-mehanistički sistem i ilustruje pad aristokratije i pobjedu radničke klase.

<sup>30</sup> Isto, str. 9. U svjetlu ove teorije, *Tramvaj zvani želja* je predstavljen u vidu razlika između slobodnog i determinističkog ponašanja, pri čemu Stenli slijedi obrasce haotičnih sistema slobodnog ponašanja, a Blanš – antihaotičnog, kanalizovanog i determinističkog.

<sup>31</sup> Isto, str. 11. Feministička kritika Vilijamsov tekst svodi na marginalizovanost sporednih ženskih likova kako od strane muških likova, tako i od strane muških kritičara.

<sup>32</sup> Isto, str. 14. Prema teoriji pažljivog čitanja, ovaj tekst se analizira u smislu sličnosti između Blanš i Stenlija, koji se prikazuju kao žrtve želje.

<sup>33</sup> Početak ovih studija obilježili su svojim djelom Džon Klum i Dejvid Savran: njihova teorija se fokusira na pitanja Vilijamsova seksualnog identiteta, koji se, kako predlaže Brenda Marfi, mora sagledati unutar Vilijamsove boemske i umjetničke pozicije, tj. pozicije marginalca i pobunjenika protiv američke kulture srednje klase. Vidi: Brenda Murphy, *n.d.*, str. 3.

<sup>34</sup> Isto, str. 11. Vilijamsovo djelo je u ovom tumačenju sagledano kroz marginalizovanje etničkih grupa od strane samog Vilijamsa, u kontradiktornosti sa slikom Nju Orleansa kao kosmopolitskog grada.

<sup>35</sup> Isto, str. 12. U mitskom čitanju Blanš je sekularna verzija Bijele boginje-ženskog pauka.

<sup>36</sup> Isto, str. 12. U subverzivno-mitskom čitanju, Vilijamsov tekst je tumačen kao Blanšino uništenje prouzrokovano propalim patrijarhatom, a ne muškom seksualnom dominacijom.

<sup>37</sup> Isto, str. 7.

<sup>38</sup> Greta Heintzelman, Alycia Smith, *n.d.*, x.

## 2. Tenesi Vilijams i film

### 2.1. Filmske drame Tenesija Vilijamsa

Vilijamsovo zanimanje za film počinje još od njegove sedme godine. Nakon srećnog djetinjstva u ruralnom Misisipiju, selidba u Sent Luis označila je sumornu fazu njegova života, siromaštva i nerazumijevanja, a izlaz iz „svijeta siromaštva i nerazumijevanja“<sup>39</sup> Vilijams je tražio u tadašnjim filmovima (slepstik komedije i romantični epski kostimirani filmovi),<sup>40</sup> koji su nudili „idealizovani svijet glamura, avanture i romanse“.<sup>41</sup>

Tom, lik i narator drame *Staklena menažerija*, izražava Vilijamsov stav o filmu kao bijegu od sumorne realnosti. Na Amandino pitanje zašto je toliko opsjednut filmom, Tom odgovara: „Zato... što volim uzbuđenja. U mom poslu nema gotovo nikakvih uzbuđenja i zato idem u bioskop.“<sup>42</sup> Istovremeno, Vilijams je bio svjestan da je film još samo jedna iluzija življenja u koju se čovjek sklanja strahujući da se suoči sa stvarnim životom, i bijeg od odgovornosti koju donosi suočavanje sa životom: „Ljudi u bioskopu gledaju pustolovine, umesto da ih sami doživljavaju. Izgleda da holivudski glumci treba da dožive sve avanture umesto njih, dok oni sede u mraku i gledaju ih kako se zabavljaju.“<sup>43</sup> U *Staklenoj menažeriji* vidimo i Vilijamsovo sjećanje na „zabavni“ karakter filmskog programa u turobnom periodu Depresije: „Bio je veoma dug program. Jedan film sa Gretom Garbo, jedan sa Mikijem Mausom, pa jedan putopis, pa žurnal, i najava filmova koji dolaze. Onda je bila solo tačka na orguljama i prikupljanje priloga za neki mlečni fond.“<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Gene D. Phillips, *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia PA: Art Alliance Press, 1980, str. 38, “a world of poverty and misunderstanding”.

<sup>40</sup> Isto, str. 37–38. Prvi filmovi kojih se Vilijams sjeća bile su komedije Fetija Arbakla (Fatty Arbuckle) i Čarlija Čaplina i mjuzikl *Skarletna vidovčica* (*The Scarlet Pimpernel*) sa Lesli Hauardom (Leslie Howard).

<sup>41</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 16, “idealized worlds of glamour, adventure, and romance”.

<sup>42</sup> Tenesi Vilijams, *Staklena menažerija*, prev. Nada Ćurčija Prodanović, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, ur. Jovan Ćirilov, Zepter Book World, Beograd, 2002, vii, str. 27. “I go to the movies because – I like adventure. Adventure is something I don't have much of at work, so I go to the movies.”

<sup>43</sup> Isto, x, str. 43. “People go to the moovies instead of moving! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them.”

<sup>44</sup> Isto, vi, str. 23. “There was a very long program. There was a Garbo picture and a Mickey Mouse and a travelogue and a newsreel and a preview of coming attractions. And there was an organ solo and a collection for the Milk Fund.”

Vilijams je bio svjestan činjenice da je film imao veliki uticaj na njegovo stvaralaštvo.<sup>45</sup> Filmske tehnike koje je Vilijams primjenjivao u dramama omogućile su mu da prevaziđe koncept konvencionalnog pozorišta. Vilijams se zalagao za „skulpturalnu dramu“, koja imitira filmski mizanscen<sup>46</sup> u kome pisac detaljno razrađuje scenu po uzoru na reditelja.<sup>47</sup>

*Eksperimentalni dramatičar mora naći metod da prikaže individualnu i tuđu strast na izražajan način. Apokalipsa bez delirijuma. Razmišljajući o ovom problemu dok sam radio na novim tekstovima, smislio sam novi metod koji se u mom slučaju može pokazati kao rješenje. Nazvao sam ga „skulpturalna drama“. Zato što je moja forma poetska. Tipična greška koja se pravi u predstavljanju intenzivirane stvarnosti na sceni je realistična radnja. Ako scene nisu prekratke, gluma mora biti neobično uzdržana. Sve više će nam biti važno da detaljno pišemo o emocijama. Istovremeno, uzdržavanje u glumi i režiji se mora povećati. Mora se izabrati nova, nerealistična forma. Ova neophodnost upućuje na ono što sam nazvao „skulpturalna drama“. Ovo očigledno ne važi za konvencionalnu dramu sa tri čina koja je svakako na izmaku. Ova forma i metod je za dramu kratkih kumulativnih scena koja dolazi. Ja je zamišljam kao smanjenu mobilnost na sceni, oblikovanje statuarnih položaja ili zamrznutih slika, nešto što liči na uzdržanu vrstu plesa, gdje su pokreti svedeni na najosnovnije ili najznačajnije.<sup>48</sup>*

<sup>45</sup> Gene D. Phillips, *n.d.*, str. 42.

<sup>46</sup> Mizanscen se odnosi na raspoređivanje glumaca na pozornici prema zahtjevima konstrukcije komada.

<sup>47</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 17.

<sup>48</sup> Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, Crown Publishers, New York, 1995, str. 446, “The experimental dramatist must find a method of presenting his passion and the world's in an articulate manner. Apocalypse without delirium. In considering this problem while at work on new scripts, I have evolved a new method which in my own particular case may turn out to be a solution. I call it the 'sculptural drama'. Because my form is poetic. The usual mistake that is made in the presentation of intensified reality on the stage is that of realistic action. If the scenes are not underwritten, the acting must compensate by an unusual restraint. We will find it increasingly necessary to write our emotions out. Correspondingly restraint in acting and directing must increase. A new form, non-realistic, must be chosen. This necessity suggests what I have labelled as 'the sculptural drama'. Obviously it is not for the conventional three-act play which is probably on its way out anyhow. This form, this method, is for the play of short cumulative scenes which I think is on its way in. I visualize it as a reduced mobility on the stage, the forming of statuesque attitudes or tableaux, something resembling a restrained type of dance, with motions honed down to only the essential or significant.”

Moris Jakovar (Maurice Yacowar) pretpostavlja da je i čuveni Vilijamsov koncept „plastičnog pozorišta“ nastao pod uticajem popularnog američkog filma.<sup>49</sup> Za *Staklenu menažeriju*, koju neki kritičari smatraju „najfilmskijom“ Vilijamsovom dramom<sup>50</sup>, Vilijams je, po uzoru na nijemi film, izumio „ekran“ na koji će se u toku izvođenja projektovati naslovi ili slike (plave ruže, mašine za kucanje ili Džim kao heroj sa srebrnim peharom), čija svrha je da „naglasí određene vrijednosti u svakoj sceni“<sup>51</sup> koje su u strukturalnom smislu najvažnije, tj. „da pojača efekat onoga što je samo aluzija u tekstu i da omogućí da se glavna ideja prenese jednostavnije i lakše nego kad bi sva odgovornost bila na izgovorenim riječima“<sup>52</sup>. Vilijams naglašava da ekran ima i emocionalno značenje, ali i da se u drugim predstavama može koristiti u svrhe koje nadmašuju značenje ove drame. Ogromni ekran u funkciji političkog skupa, Vilijams je koristio i u pozorišnoj verziji drame *Slatka ptica mladosti* (*Sweet Bird of Youth*). Osim ekrana, u uputstvima za scenu *Staklene menažerije*, Vilijams ističe vrijednost drugih, „neknjiževnih“<sup>53</sup> sredstava poput muzike, koja naglašava tužno i nostalgično raspoloženje i služi kao veza između naratora i teme priče, i osvjetljenja, koje drami daje nerealistični kvalitet. Snop svjetlosti koji, poput reflektora, osvjetljava samo neke djelove scene, često u kontradiktornosti sa središtem radnje, Jakovar povezuje sa efektom irisa<sup>54</sup>, koji je Grifit upotrebljavao da naglasí segment filmske epizode.

U *Staklenoj menažeriji* Vilijams je pokazao i sposobnost da kontroliše gledište publike upotrebom filmskih sredstava kao što su kamera, kadar akcije – kadar reakcije<sup>55</sup> i tehnika filmskog „šava“ (eng. *suture*), projektujući patrijarhalno gledište tipično za klasični holivudski film.<sup>56</sup> Tako, dvojnomo ulogom naratora i lika, Tom ponavlja dvojni ulogu filmske kamere: narator, kao i kamera, usmjeravaju gledaoca da se identifikuje sa određenom tačkom

<sup>49</sup> Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1977, str. 2–3.

<sup>50</sup> George W. Crandell, „The Cinematic Eye in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*“, in: *The Tennessee Williams Annual Review* 1 (1998): 1–12.

<sup>51</sup> Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, str. 9, „give accent to certain values in each scene“.

<sup>52</sup> Isto, str. 10, „strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines.“

<sup>53</sup> Isto, str. 10, „extra-literary“.

<sup>54</sup> Iris (maska koja otvara i zatvara scenu sa naglaskom) jedno je od sredstava za prelaz između scena.

<sup>55</sup> G. Crandell, *n.d.*, str. 5. Prvi kadar bi bio prikaz scene stana Vingfildovih, a kadar akcije-kadar reakcije – prikaz naratora koji objavljuje da se radi o drami sjećanja, pa gledaoci shvataju da je ono što gledaju naratorova vizija kroz sjećanje i maštu.

<sup>56</sup> Isto, str. 2–3.

gledišta, ali je on i gledalac u pozorištu koji zauzima poziciju subjekta u dramskom narativu. Narator upravlja svime što se dešava na sceni, a mi prihvatamo Tomovu tačku gledišta jer su ostali likovi samo dio sjećanja naratora. Da bi pojačao identifikaciju publike sa naratorom, Vilijams koristi filmsku tehniku kadar akcije – kadar reakcije kako bi se sakrilo gledište dramskog pisca, kao što se na filmu sakriva prisustvo kamere da bi se gledalac uvjerio da ono u šta gleda predstavlja tačku gledišta jednog od likova.<sup>57</sup> Upotrebom tehnike kadar akcije – kadar reakcije, Vilijams ponavlja tehniku filmskog „šava“, koji označava proces kojim se subjekti „javljaju unutar diskursa“<sup>58</sup>. Naime, pošto gledalac ne može fizički da postoji u filmskom diskursu, njemu se nudi zamjena u vidu fiktivnog lika sa čijom tačkom gledišta se on identifikuje. U *Staklenoj menažeriji*, gledaoci se identifikuju s Tomovom tačkom gledišta. Krendel povlači sličnost između Tomove tačke gledišta i one u holivudskim filmovima. Kao u klasičnim holivudskim filmovima u kojima se upotrebom tehnike kadar akcije – kadar reakcije projektuje muško gledište na ženu, a žena otkriva kao označitelj „nedostatka kontrole, moći i privilegije“<sup>59</sup>, i Tom gleda na Lauru i Amandu naglašavajući ideju o nedostatku muža. Drugo, i u ovoj drami se, kao u holivudskom filmu, ponavljaju ustanovljeni stavovi patrijarhalnog društva sa strogo definisanim ulogama muškarca (aktivnog) i žene (pasivne). Tom, kao narator, otpočeka ima aktivnu ulogu jer kontroliše šta gledamo i kako gledamo. Kao objekti Tomova gledanja, Amanda i Laura se prikazuju kao pasivne figure koje prihvataju ulogu egzibicioniste pred muškim voajerizmom, iako Laura predstavlja pobunu protiv ustanovljenog poretka. Kraj filma, ističe Krendel, ipak potvrđuje snagu naratora, jer Laura, iako se buni protiv muškog pogleda, ne može da ga sruši.

Zalažući se za „apstraktnu ljepotu forme, boje i linije“<sup>60</sup>, moć dizajna, svjetla i pokreta i ističući dinamičnost i organski kvalitet kao najveće vrijednosti drame, Vilijams je posebnu pažnju posvetio analizi scenskog dizajna i efektima kao što su svijetlo, gluma, muzika i pokret, jer oni treba da oslobode dramsku strukturu od fizičkih ograničenja trodimenzionalne platforme<sup>61</sup>.

U cilju prevazilaženja naturalizma, Vilijams je često kršio konvencionalnu dramsku strukturu, tj. podjelu na činove. Težeći da postigne filmsku fluidnost i simultanost, Vilijams je pisao scene koje se, po uzoru na klasični holivudski film „neprekinutog formalnog toka i kadrova koje povezuju nara-

<sup>57</sup> Isto, str. 5.

<sup>58</sup> Isto, str. 6. “emerge within discourse”.

<sup>59</sup> Isto, str. “the lack of control, power, and privilege”.

<sup>60</sup> Tennessee Williams, *Camino Real* in *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume 2, New York: New Directions Books, 1971, 424, “abstract beauties of form, and colour, and line”.

<sup>61</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 17.

tiv, grafička i auditivna sredstva<sup>62</sup>, pretapaju jedna u drugu. Tako, u Predgovoru za dramu *Kraljevski put*, Vilijams ističe „slobodu i mobilnost forme“<sup>63</sup> i „neprekinut tok“ kao glavni kvalitet ove drame<sup>64</sup>, a u uputstvima za scenu drame *Ljeto i dim*, Vilijams podrobnije razrađuje scenski dizajn na način da stvori utisak „neprekinutog fluidnog kvaliteta slijeda scena“<sup>65</sup>. Očigledan je i uticaj filma na Vilijamsov stil pisanja jer je umjesto pozorišne dikcije Vilijams koristio filmski naturalizam.

Vilijamsove drame je, kako tvrdi Džin Filips, bilo lako adaptirati i za televiziju i za veliki ekran zbog labavo konstruisanih zapleta koji se lako mogu mijenjati, likova u emotivnoj krizi s kojima se publika lako identifikuje, i melodramatičnih elemenata u priči s kojima se publika takođe lako identifikuje.<sup>66</sup>

## 2.2. Drame Tenesija Vilijamsa adaptirane za „veliki ekran“

U svijetu filma Vilijams zauzima posebno mjesto. Nijedan američki pisac ne može se mjeriti s Vilijamskom u pogledu broja djela adaptiranih za „mali i veliki ekran“. Holivudske adaptacije su doprinijele Vilijamsovoj reputaciji u zemlji i van nje, a razlog njegove nenadmašne popularnosti u Holivudu treba tražiti ne samo u Vilijamsovu majstorstvu već i u posebnim istorijskim okolnostima, tj. spremnosti holivudske industrije da adaptira Vilijamsovo djelo. Palmer i Brej ističu da je, uprkos različitosti Vilijamsovih drama od tipičnog holivudskog proizvoda sa ustanovljenim formulama i žanrovima, filmska industrija imala interes da adaptira Vilijamsova djela.<sup>67</sup> U trenutku krize kroz koju je Holivud prolazio zbog nemogućnosti da vrati svoju publiku, tvrde ti autori, Holivud je u Vilijamsovim djelima našao „nešto drugačije“ što će povratiti publiku u bioskopske sale.<sup>68</sup>

Modernistički elementi Vilijamsovih drama (provokativni realizam, kontradiktornost i nesaznatljivost likova, nemogućnost svođenja djela na jednu idealizovanu istinu<sup>69</sup>), teme kao što su prolaznost, gubitak romantičnog, kontradiktornosti seksualne želje, porodični konflikti i egzotično-senzacional-

<sup>62</sup> Isto, “uninterrupted formal flow and its shots linked by narrative, graphic, and aural devices”.

<sup>63</sup> Tennessee Williams, *n.d.*, “freedom and mobility of form”.

<sup>64</sup> Isto, str. 420, “continuous flow”.

<sup>65</sup> Tennessee Williams, *Summer and Smoke in The Theatre of Tennessee Williams, Volume II*, New York: New Directions, 1964, str. 121, “unbroken fluid quality to the sequence of scenes”.

<sup>66</sup> G. D. Phillips, *n. d.*, str. 18.

<sup>67</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 27.

<sup>68</sup> Isto.

<sup>69</sup> Isto, str. 66–67.

ni prikaz Juga savršeno su odgovarali holivudskoj potrebi za „senzacionalnim“ materijalom, koji će bolje odgovoriti na potrebe liberalnije i obrazovanije poslijeratne filmske publike. Ovi elementi su i podstakli filmske mogule da kupe prava na film ne bi li vratili gledaoce u filmske sale i povećali prodaju. Iz istih razloga najpoznatiji reditelji poslijeratnog perioda kao što su: Elija Kazan, Džon Hjuston, Džozef L. Mankijevič, Danijel Man, Džozef Louzi, Ričard Bruks i Sidni Lamet, prigrlili su Vilijamsovo djelo, iako je to značilo kršenje tradicije komercijalnog Holivuda.<sup>70</sup>

Iako je Vilijamsovo djelo adaptirano i za veliki i za mali ekran, i iako ono obuhvata adaptaciju dramskih komada, romana i priča, naredna lista ističe četrnaest adaptacija dramskih komada za veliki ekran<sup>71</sup>. Kako pobrojane adaptacije pokazuju, najveće interesovanje filmskih stvaralaca odnosilo se na one dramske komade koji su Vilijamsa, krajem četrdesetih i tokom pedesetih godina, i uzdigli na pijedestal najpopularnijeg dramskog pisca.

Najranija filmska adaptacija drame *Staklena menažerija* (1944) jeste istoimeni film u režiji Irvinga Repera (Irving Rapper) iz 1950. godine. Novu verziju 1987. godine režirao je Pol Njumen (Paul Newman) s Džonom Vudvord (Joanne Woodward), Džonom Malkovičem (John Malkovich), Karen Alen (Karen Allen) i Džejsmom Notonom (James Naughton) u glavnim ulogama. U Indiji 2004. godine snimljen je film *Akale (Preko)*, vjerna adaptacija Vilijamsove drame na malajalam jeziku<sup>72</sup>, koju su kritičari pozitivno ocijenili. Iranski film *Ovde bez mene (Inja Bedoone Man, 2011)* najnovija je filmska adaptacija zasnovana na Vilijamsovoj drami.

*Tramvaj zvani želja* (1947) prvi je put adaptirana 1951. godine u istoimeni film u režiji Elije Kazana (Elia Kazan). Godine 1984. snimljena je filmska verzija u režiji Džona Ermana (John Erman). Ta Vilijamsova drama poslužila je kao inspiracija poznatim filmskim rediteljima. Najnoviji film Vudija Alena, *Nesrećna Džasmin (Blue Jasmin)* snimljen 2013. godine, inspirisan je tom dramom. Vudi Alen (Woody Allen) i prije je bio inspirisan tom dramom: u komičnom naučno-fantastičnom filmu *Spavač (Sleeper)* iz 1973. godine pojavljuje se epizoda u kojoj glavni protagonista (koga igra Vudi Alen), zamišlja da je Blans i izgovara odlomke iz drame, sve dok ga Dajan Kiton (Diane Keaton) ne trgne iz „sna“, preuzimajući ulogu Stenlija. U filmu *Sve o mojoj maj-*

<sup>70</sup> Isto, str. 64.

<sup>71</sup> Detaljne informacije o adaptacijama za „veliki ekran“ dostupne su na: (18. 06. 2015). Za kompletnu listu Vilijamsovih djela adaptiranih za „veliki i mali ekran“ pogledajte: Internet Movie Databas (imbd. com).

<sup>72</sup> Jedan od dvadeset tri zvanično priznata jezika Indije, kojim govori više od trideset pet miliona ljudi.

ci (*Todo Sobro Mi Madre*), za koju je Pedro Almodovar 1999. godine dobio nagradu za najbolju režiju u Kanu, koristi se interesantna tehnika pozorišta u filmu, pri čemu predstavu *Tramvaj zvani želja* izvode sporedni glumci, a sama drama služi kao metafora za život glavne glumice.

*Tetovirana ruža* (*The Rose Tatoo*) adaptacija je istoimene drame, snimljena 1955. godine u režiji Danijela Mana.

*Bebi Dol* (*Baby Doll*) je Vilijamsov scenario za film koji je snimljen 1956. godine u režiji Elije Kazana, nastao na osnovu jednočinki *Dvadeset i sedam vagona punih pamuka* (*27 Wagons Full of Cotton*, 1946) i *Nezadovoljavajuća večera* (*The Unsatisfactory Supper*, 1945).

*Mačka na usijanom limenom krovu* je film snimljen 1958. godine u režiji Ričarda Bruksa (Richard Brooks), na osnovu istoimene drame iz 1955. godine.

*Zmjska koža* (*The Fugitive Kind*) je film snimljen 1959. godine u režiji Sidnija Lameta na osnovu drame *Silazak Orfeja* (*Orpheus Descending*, 1957).

*Iznenada prošlog ljeta* je film snimljen 1959. godine u režiji Džozefa L. Mankijeviča (Joseph. L. Mankiewicz) na osnovu istoimene drame iz 1958. godine.

*Ljeto i dim* je film snimljen 1961. godine u režiji Pitera Glenvila (Peter Glenville), na osnovu istoimene drame iz 1948. godine.

*Slatka ptica mladosti* (1959) adaptirana je 1962. godine u film istog naziva u režiji Ričarda Bruksa. Sljedeća filmska verzija u režiji Zeinabu Iren Dejvisa (Zeinabu Irene Davis) snimljena je 1987. godine.

*Razdoblje bračnog prilagođavanja* (*Period of Adjustment*, 1960) je drama adaptirana 1962. godine u istoimeni film u režiji Džordža Roja Hila (George Roy Hill).

*Noć iguane* (1961) adaptirana je u film 1964. godine u režiji Džona Hjustona (John Huston).

Vilijamsova jednočinka *Zatvaranje pruge* (*This Property Is Condemned*, 1946) adaptirana je u istoimeni film 1966. godine u režiji Sidnija Polaka (Sydney Pollack).

*Bum! (Boom!)* je film snimljen 1968. godine u režiji Džosefa Losija (Joseph Losey), na osnovu Vilijamsove drame *Mliječni voz ovdje više ne zastaje* (*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*) iz 1963. godine.

*Posljednja živa slika* (*The Last of the Mobile Hot-Shots*) snimljena je u režiji Sidnija Lameta 1970. godine, na osnovu Vilijamsove drame *Sedam Mirtlinih padova* (*Seven Descents of Myrtle*, 1968).

### 2.3. Tenesi Vilijams o filmskim adaptacijama svojih drama

Svjestan činjenice da je Holivud ogromna industrija koja će njegovu kompleksnu umjetničku viziju pretvoriti u pojednostavljenu zabavu, Vilijams je želio da ima što više kontrole nad svojim filmovima. O tome svjedoči i njegova korespondencija sa direktorima studija, agentima, producentima i cenzorima, sa čijim se viđenjem u pogledu dramske strukture i tema najčešće nije slagao.<sup>73</sup> U producentima Vilijams je vidio lažne zaštitnike javnog morala jer su mijenjali filmove kad god se oni nijesu uklapali u njihove ideje o tome šta će prihvatiti cenzori, kritičari i javnost.<sup>74</sup> Cilj cenzure, prema njegovom mišljenju, bio je lažno moralisanje i potreba da se američka javnost zaštititi od „strašne zaraze istine“<sup>75</sup>.

U poređenju sa filmom, pozorište je pružalo veću slobodu izraza. Vilijams je bio svjestan razlika između ta dva medija u smislu autonomije koja se jednom formom dobija, a drugom gubi:

*Film prolazi kroz ogroman broj ruku, glava, ukusa, i mora da se saobrazu mnogobrojnim ograničavajućim stavovima koji ne idu u korist umjetničkoj formi, i mrzim što ovo moram da kažem, ali mislim da je autokratija, ili da se finije izrazim, autonomija, ključni element čistote u kreiranju umjetničkog djela. Sve dramske umjetnosti u osnovi su plod zajedničkog rada, ali u pisanju za pozornicu prilično ste sigurni da će ono što ste napisali ostati vaše. Na filmu, međutim, mnogo manje ste sigurni u to.*<sup>76</sup>

Iako je učestvovao u kreiranju svojih najvažnijih filmova (scenario za filmove *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Iznenada prošlog ljeta*, *Tetovirana ruža* i *Zmijska koža* pisao je u saradnji s ostalim scenaristima, a za filmove *Bebi Dol* i *Bum!* scenario je pisao sam), pokazalo se da je Vilijamsov uticaj na krajnji filmski proizvod bio mali, pa je i njegovo mišljenje o filmo-

---

<sup>73</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 25.

<sup>74</sup> G. D. Phillips, *n.d.*, str. 35.

<sup>75</sup> Isto, str. 34, “the frightful contagion of truth”.

<sup>76</sup> R. B. Palmer, W. R. Bray, *n.d.*, str. 26, “It [the film] passes through so many other hands, minds, tastes, and must cater to so many restricting attitudes not favourable to an art form that, I hate to say this, but I think that, autocracy, or to put it more gently, autonomy, is the first essential of purity in making a work of art. All of the dramatic arts are essentially collaborative, but in writing for the stage you're fairly sure that your writing will always be your writing. But in the film, you're much less certain of this.”

vima najčešće bilo negativno.<sup>77</sup> Vilijams je najveće nezadovoljstvo izražavao zbog načina na koji je urađen kraj filma, koji je najčešće pretvaran u srećan završetak koji bi potpuno preokrenuo tok dramske radnje i razvoj karaktera<sup>78</sup>, u cilju zadovoljenja interesa cenzora, producenata i reditelja. Svjestan da filmovi traju duže od drame, Vilijams je živio u strahu da će se više pamtili po filmovima zasnovanim na dramama, nego po pozorišnim ostvarenjima.

Vilijams je držao da je filmski medij idealan za „lirski stil izražavanja“<sup>79</sup>, te da mu otvoreno prikazivanje nasilja, seksualnosti i politike ne priliči, a na optužbe da su njegovi filmovi prepuni nasilja, odgovarao je argumentima da nasilje nikad nije otvoreno prikazivao na sceni.

O tome koliko je Vilijamsov rad na filmu bio cijenjen u filmskom svijetu svjedoči i činjenica da je 1976. godine bio izabran za predsjednika žirija Kanskog festivala.

### Citirana literatura

- Bigsby, C. W. E, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.
- Crandell, George W, “The Cinematic Eye in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*“, *The Tennessee Williams Annual Review* 1, 1998: 1–12.
- Heintzelman, Greta, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005.
- Kolin, Philip C. (ed.), *Confronting Tennessee William's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, Westport: Greenwood Press, 1993.
- Leverich, Lyle, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, New York: Crown Publishers, 1995.
- Murphy, Brenda, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Palmer, R. B, W. R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009.

---

<sup>77</sup> Isto, str. 25–26. Iako je najčešće izjavljivao da filmske adaptacije treba da budu vjerne pozorišnoj verziji, Vilijams je ponekad davao i kontradiktorne izjave da je film nezavisno ostvarenje u kome vjerno prenesena pozorišna verzija ne funkcioniše.

<sup>78</sup> Isto, str. 26. Vilijams je često izjavljivao da predlaže gledaocima da odgledaju njegov film, ali da je najbolje da ga napuste nekoliko minuta prije kraja.

<sup>79</sup> G. D. Phillips, *n.d.*, str. 37, “a lyrical style of expression“.

- Phillips, Gene D., *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia: Art Alliance Press, 1980.
- Roudané, Matthew C. (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Tischler, Nancy M., *Student Companion to Tennessee Williams*, Westport: Greenwood Press, 2000.
- Vilijams, Tenesi, *Staklena menažerija*, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, ur. Jovan Ćirilov, prev. Nada Ćurčija-Prodanović, Beograd: Zepter Book, 2002, 1–69.
- Williams, Tennessee, *Camino Real*, in: *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume 2, New York: New Directions Books, 1971.
- Williams, Tennessee, *Summer and Smoke*, in: *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume 2, New York: New Directions Books, 1964.
- Williams, Tennessee, *The Glass Menagerie*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1984.
- Williams, Tennessee, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Volume 2, 1945–1957, eds. Nancy, M. Tischler, Albert J. Devlin, New York: New Directions, 2004.
- Williams, Tennessee, *Notebooks*, ed. Margaret Bradham Thornton, New Haven CT: Yale University Press, 2007.
- Yacowar, Maurice, *Tennessee Williams and Film*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1977.

Vesna TRIPKOVIĆ-SAMARDŽIĆ

### **TENNESSEE WILLIAMS: CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF AMERICAN DRAMA AND FILM**

The paper highlights the contribution of the American playwright Tennessee Williams to the development of American drama, theater and film. It underlines the originality of Williams's work that brought the revival of the American post-war drama, expanded the boundaries of theatricality and revived American film of the fifties. Williams's poetic language liberated American drama from the constraints of realism; "plastic theatre" replaced the "exhausted theatre of realistic conventions", established standards of the genre and norms of the structural and thematic correctness. Williams's unique style, shocking and universal themes, a wide range of characters from the margins of society, the dual attitude towards the American South and the ability to reconsider American myths brought about Williams's unprecedented popularity among the audience.

Of particular interest to American culture of the fifties was the unbreakable bond of Tennessee Williams and film. The paper describes the impact of film on Williams's creativity, the use of film techniques in Williams' plays and Williams's contribution to the development of American film. The enormous popularity of Tennessee Williams in Hollywood is attributed not only to Williamson mastery but to the special historical circumstances, i.e. the willingness of the Hollywood industry to adapt Williams's work at a given historical moment.

Keywords: *Tennessee Williams, revival, post-war drama, theater, film*