

Kultura

teatr
plastyka
muzyka
film

teatr

Blomsday

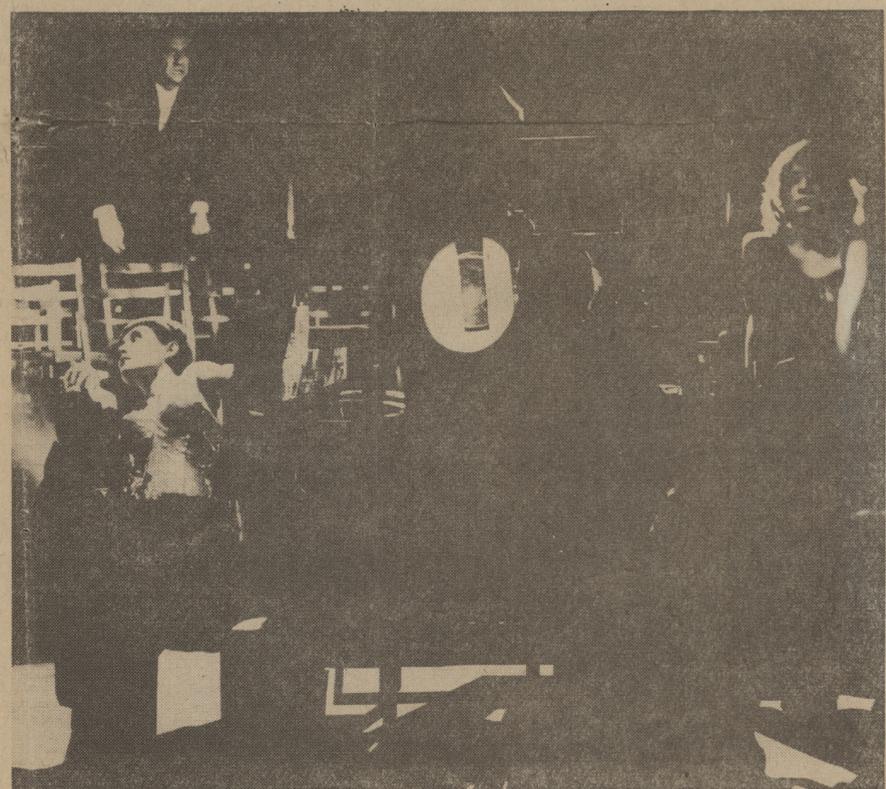
Andrzej Bonarski

Należę już do tych, którzy nauczyli się rozumieć, że dzieła o charakterze burzącym istniejące i trwałe tradycje nie od razu mogą być powszechnie akceptowane i rozumiane; by pojąć ich sens i konieczność, trzeba poczekać.

„Ulisses” Jamesa Joyce’a był takim właśnie dziełem, był rewolucją w powieści; dziś, w 52 lata po ukazaniu się pierwszego wydania książki, jeszcze chyba za wcześnie u nas, by w pełni ocenić jej znaczenie i skutki.

Dobre znane są opory, na które dzieło natrafiło, dobrze znane są walki, które toczył o nie autor i jego przyjaciele i czytelnicy. Lecz nie w tym rzecz. Opisane na 824 stronach 18 i pół godzin życia toczącego się w Dublinie 16 czerwca 1904 roku wstrząsnęło całym gmachem literatury; pośrednim świadectwem tego wstrząsu jest corocznie obchodzony — właśnie 16 czerwca — Bloomsday oraz 880 tys. egzemplarzy „Ulisses” sprzedanych w USA od czasu, gdy sędzia Woolsey wykazał się zdrowym rozsądkiem, 650 tys. — od roku 1938 — w Anglii i 40 tys. w Polsce, by nie mówić o innych krajach i innych przekładach, włącznie z trzema japońskimi i tym, który Wiktor Hinkis aktualnie przygotowuje w ZSRR. „Ulisses” jest książką, która stworzyła w literaturze nową jakość. Jakość przedtem ani znana, ani potem powtórzona. „Ulisses” jest osobny, ogromny, totalny; nowy gatunek sztuki został zapoczątkowany i doprowadzony do perfekcji na przestrzeni jednego jedynego dzieła i przez jednego jedynego autora.

Zdań orzekających o „Ulissesie” można by podawać tysiące; co roku



Wszystko rozpada się, dekomponuje...

(Fot. T. Sikora)

ukazuje się na temat tego dzieła dziesiątki artykułów i prac. O „Ulissesie” napisano książki, do „Ulisses” istnieją „klucze” i komentarze. O „Ulissesie” wypowiadali się naj-mądrzejsi i, oczywiście, inni.

Tych drugich, co zwyczajnie, naj-więcej i łagodnie pisze o nich Maciej Słomczyński — któremu język polski „Ulisses” zawdzięcza — że stanowią szczęśliwą grupę, która od razu odrzuca wszystko to, czego nie rozumie na pierwszy rzut oka.

Co zaś do pierwszych, to T. S. Eliot rzecze, iż Joyce „Zabił i pogrzebał wiek dziewiętnasty”; Tomasz Mann z kolei w „Jak powstał Doktor Faustus” wyznaje: „Ponieważ bezpośredni dostęp do tworu językowego tego Irlandczyka jest mi niemożliwy, zmuszony byłem dla poznania tego fenomenu ograniczyć się do krytycznych opracowań (...) Wyjaśniły mi wiele dotąd niedostrzegalnych związków i nawet pokrewieństw — mimo tak wielkiej odrębności psychiki literackiej. Żywiłem uprzedzenie, że wobec ekscentrycznego awangardyzmu Joyce’a dzieło moje wydawać się będzie przejawem młodego, tradycyjizmu.”

I dalej Mann usprawiedliwia się: „Prawdą jest w tym jedynie to, że uzależnienie od tradycji, choćby nawet było zabarwione parodią, czyni utwór bardziej dostępnym, zawiera

w sobie możliwość pewnej popularności. Jest to jednak raczej kwestia postawy niż istoty. »Podobnie jak główny jego temat ukazuje rozkład klasy średniej, technika Joyce’a — kracza granice realistycznej fikcji (...) „Ulisses” jest powieścią będącą kresem wszelkiej powieści.« Dotyczy to chyba w tym samym stopniu «Czarodziejskiej Góry», «Józefa» i «Doktora Faustusa», a pytanie T. S. Eliota «Czy powieść nie przeżyła się już jako forma od czasów Flauberta i Jamesa i czy nie należy uważać «Ulisses» za epos», odpowiada dokładnie memu własnemu pytaniu, czy czasem rzecz nie wygląda teraz tak, że w dziedzinie powieści liczy się dziś jedynie to, co nie jest już powieścią (...). »Najlepsze utwory pisarzy współczesnych powstały nie na zasadzie aktu twórczego, lecz aktu ewokacji i są szczególnie przepełnione reminiscencjami. I jeszcze to: «Niesłychanie (Joyce) przyp. mój zwiększył trudności zawodu pisarza».

Cytat przydługi, ale ważny, bo wiem od Manna właśnie pochodzący, od tego wzorca intelektualnego, pedantycznego fantasty i zarazem fantastycznego pedanta, którego dzieła od razu przez Europę wynoszone były na jasny Olimp. Joyce tego nie dostąpił; miał iść do nieba, dokonywał katabazy. Był — czy też raczej jest — za trudny; bo bardziej trywialnie mówiąc, od Manna

prawdziwszy, bardziej realistyczny. Mann filtruje, ma autocenzurę. I jak się okazało, boleje, a właściwie bolał nad tym z charakterystyczną dlań taktowną dyskrecją.

Pytanie, jaki ma być dobry pisarz: łatwy czy trudny, prosty czy zawiły? Pytanie jest mniej więcej o tyle poprawne logicznie, o ile wolno zapytywać co lepiej — grać na flecie, czy gotować zupę; obie czynności są równie pożyteczne. A więc pomijając ów

szetów, które — w różnych stylach, językach, manierach — poruszają obszary całej naszej długiej historii.

Bloomsday

CIĄG DALSZY ZE STR. 13

szetów, które — w różnych stylach, językach, manierach — poruszają obszary całej naszej długiej historii.

W teatrze „Ulisses” po raz pierwszy pojawił się z końcem lat pięćdziesiątych za sprawą Alana McClellanda, potem, po raz pierwszy na świecie, Teatr Wybrzeże wystawił całość „Ulisses” według „sztuki” Słomczyńskiego. Sukces był pełny i w Polsce, i w Wenecji, w 1971. Potem „Ulisses” na scenie — nie w całości oczywiście — inscenizowała Marjorie Barkentin w Londynie, Nowym Jorku i Toronto. Obecnie zaś „Ulisses”, a ściślej Epizod XV dzieła — owo słynne Nocne Miasto — pojawił się w Warszawie, w Teatrze Ateneum, który tym po równi trudnym co i rzy-kownym przedstawieniem otworzył swoją scenę „nocną”: Atelier.

Epizod XV „Ulisses” liczy stron 168, a więc stanowi nieco ponad 20 proc. całości dzieła. Niemniej 1914—1921 opowiadają o losach irlandzkiego Żyda, Leopolda Blooma, totalnego sensualisty i wchowca, jego żony Molly i Stefana Dedalusa, młodego, jak dziś rzeklibyśmy, poetyzującego intelektualisty z lekką równie kontestującą własną katolicką tradycją oraz tamtoczesną rzeczywistość w ogóle, a także wyżej wymienionych znajomych, kolegów, kochanków, przyjaciół, ludzi obcych, napotkanych, małych i wielkich. Postaci rzeczywiste i pomyślne, żyjące i zmarłe już, osoby historyczne, przedmioty, symbole, hipotetyzmy, sny, marzenia, wcielenia, transformacje i transsubstancjacje. Rzeczy dzieją się w drobniutko opisanym Dublinie. Wszystko się zgadza, nawet numery tramwajów; wszystko sprawdzili badacze. Ale wątpię, aby w Polsce — prócz Słomczyńskiego, który nad „Ulissesem” pracował lat 12 — ktokolwiek OD RAZU mógł wszystko, co w „Ulissesie” zrozumieć.

Trudno dziś powiedzieć czy rzeźba Grzegorzewskiego jest „najlepsza” — nie ma bowiem porównania. Nie ma drugiego „Bloomusalem”. Ale to jedno starczy, by mówić, że dużo było przednie a zamysł świadomy.

Gdy ludzie zajmą miejsca w teatrze, na całą „widownię, aż po mroczną scenę nasuwa się czarna, na drutach przesuująca się opona; tworzy dach — kopułę i tworzy boczne obramowania, firany. Jesteśmy w Nocnym Mieście, w dzielnicy taniach Lupanarów.

„Wejście z Mabbot Street (...) Na gołej ziemi zajadają tramwajowa (...) Gwizdy nawotują i odpowiadają.”

Spocony, umęczony trwającą od 8 rano wędrowką wchodzi Bloom — Walczewski ze znanym zawiniątkiem, z kartoflem, z czekoladą i od razu dokonywa przekroczenia,

transcendencji. Nim jeszcze padną pierwsze słowa, na ledwo rozświetlonej scenie Walczewski-Bloom-Odyseusz poszukujący nieroztropnego Telemacha, definiuje prajęzyk, nadjęzyk min. Oto język uniwersalny, ani polski, ani angielski, oto próba komunikacji. I — co prawda w formie sparodiowanej — dochodzi do niej. Ten to właśnie akt przekroczenia wydaje mi się przejawem — sceny odnalezienia i spotkania. Sceny po równi mistycznej, co realistycznej, kiedy to wśród pospolitości dziesięcioszylingowego burdelu Madame Cohen, Odys-Bloom, przeszedłszy to wszystko, co przechodzi, a o czym niżej, odnajduje syna z wyboru, pijanego aczkolwiek i trzeźwego Stefana i wyprowadza go z dna ku światłaniu.

Streszczać akcję Nocnego Miasta, to zajęcie tak samo rozsądne, jak doszukiwać się metafizycznego niepokoju w „Moralności Pani Dulskiej.” Rzecz jednak warto, że część pierwsza przedstawienia rozgrywa się na scenie; przez scenę przesuwa się żołnierze Carr i Compton z Cissy Caffrey; na scenie kusza, judza i neą rajfury i kurwy; przez scenę przesuwa się Stefan i Lynch. A potem odbywa się wielki sąd nad Bloomem. Bloom jest społecznikiem, politykiem, biznesmenem, uwodzicielem pani Breen. Jest realistą liczącym pensy i szylingi. Bloom usprawiedliwić chce swą egzystencję, Bloom tryska swą esencją. Policja odgaduje sztuczki przebiegłego Poldy; nie udaje mu się zwieść policjantów w ciepłą amikozonerię, kumplostwo, wzniostłość, w nic. Zjawia się ojciec, zjawiają się czcigodne damy Dublina. Sąd trwa. Bloom jest zbity, skopany; będzie ubiczowany; będzie wykastrowany, zwiwisekowany. A wszystko to w sprawie niezwyklej pomyślow formalno-plastycznych.

Sąd nad Bloomem coraz to przemienia się, przelista. Przebiegły Bloom oszukał sędziów. Już staje się radnym miasta, lordem, parem, królem. Lud, niedawni sędziowie otaczają Blooma i pod baldachem wiodą, gdy on roztacza wizję nowego wspaniałego miasta Bloomusalem, które w kształcie nerki, pod kryształową kopułą ma zbudować — jak pisze Joyce — 32 robotników reprezentujących hrabstwa całej Irlandii. Ale — obok Kafki, Gogola i Dostojewskiego — jest Joyce największym humorystą, bo gdy pod baldachem kroczy Bloom-Król, Bloom zwycięski, już mu śpiewają: „Oto król jest, mysi król, Mysikrólik, król ptaków, w dniu Stefana świętego mamy go pojmanego.”

I cały orszak wypływa ze sceny, wypływa w tragicomicznym tańcu, przesuwa się za boczna firana, spoza której dochodzą słowa Nuncja Brinięgo: „Leopoldi autem generatio. Mojżesz spłodził Noego, a Noe spłodził Eunucha...” aż po „... a Virag spłodził Blooma et vocabitur nomen eius Emmanuel.” Na co (w tekście) Martwa Dłoń wypisuje na ścianie: „Bloom jest frajerem.”

Część druga „Bloomusalem” odbywa się na dole. W hallu teatru. Przerwa przemienia. Przedstawienie, aktorzy, głosy są wokół wypełniającej foyer publiczności. Szatnia to salon z pianolą w domu pani Belli. Tu drzemie czy też śni hamletyzujący Dedalus. Po drugiej stronie, w małej sali odbywa się ciąg dalszy meczarni, sądu i oczyszczenia Blooma. Schody są miejscem doznania trybunału. Bloom w obecności płatnych dam walczy ze swoim duchem, pamięcią, podświadomością, libido, ego, id i super ego. Jak Jakub zmaga się z Panem i jak mężczyzna zmaga się ze skłonnością, aby nim nie być. Na

ziemi, między walecznym Poldy i drzemącym w pokoju pianoli Stefanem, siedzi Lynch. Ktoś też na szybie drzwi wejściowych w trakcie tej całej drugiej części przedstawienia maluje labirynt. Gdy przedstawienie się skończy, labirynt zostanie.

Dialogu między światem Stefana otoczonego jeźdami i rajfurami, panem Mafel i nieżywym Dingamem oraz między światem Blooma, nie ma. Przedstawienie osiąga swój najbardziej rzykowny moment. „Ludzie rozlażą się. Jedni patrzą, co robi Walczewski, inni, co Seweryn i Skarżanka, inni wreszcie obserwują Cembrzyńską i magiel-piekelną maszynę.”

Wszystko rozpada się, dekomponuje. Każdy mówi osobno. Jest wielki kac. Wielki belkot; po prostu świt, kiedy zamykają knajpę czy burdel i wszystko już zostało wypowiadane, wypite, wychlepane, zohydzone.

Lecz właśnie i dokładnie właśnie w tej chwili, kiedy tracimy zainteresowanie tym, co dzieje się w szatni z wnętrzościami pianina na wieszakach, kiedy już nie interesują nas sędziowie na schodach ani męka Blooma, kiedy zmęczony jestemny koncentrycznym atakiem bodźców teatru, który wyszedł z pudełka, Dedalus ożywa się i na ledwie słyszalną kwestie odpowiada swoim: „Mieć albo nie mieć, oto jest pytanie?”

Następuje elektryzacja. Bloom jest już przy nim, a gdy Stefan — a jest to wielka partia Seweryna — wykrzykuje swoje przeciw światu zakończone: „Non serviam!”, który to okrzyk jest kluczem do tej współczesnej nam postaci, gdy „rozbił” już lampę i gdy szkuje się awantura, Bloom, przebiegły mąż, boski Odys, podaje mu upuszczone zapalki.

W najprostszym, najwykleszszym słowach, w najtrywialniejszej sytuacji, wśród metów i przypadkowej sumowiny dokonuje się spotkanie poszukującego Ojca z wybranym i nie poszukującym Synem. Dokonuje się katharsis.

Niech pan już nie pali, powinien pan coś zjeść (...). Czy nie macie tu nic do jedzenia?

Pogasy światła, wybuch awantura, która równie dobrze mogłaby dziś wybuchnąć w „Kameralfest” czy w „Melodii” i Bloom, odprzebiegły, znający prawa gry, jednak też i szczęściarz i wybraniec bogów, wyprowadza wśród ordynarnych przekrzykiwań pijanych awanturników i oniemiałej publiczności Stefana w światła autobusu, który wjechał omalże do teatru, gdzie też notabene czujemy coś z niepokojem Irlandii współczesnej.

Odjechali. Na szybie drzwi wejściowych teatru pozostał Labirynt.

D o teatru Grzegorzewskiego, w ogóle do owego Ateneum-Atelier chodzi się na 10-14 w nocy. Już to samo jest ryzykowne. Ryzykowne jest również „Bloomusalem”. Ale bez ryzyka, bez owego zachwiania i tak tylko dynamicznej równowagi może być jedynie piękna poprawność. Z pewnością w Nocnym Mieście nie ma poprawności, ale nie ma i nudy — choć są momenty, kiedy nuda właśnie gra.

Pytać ktoś może po co to i komu? Otóż tym wszystkim, którzy uważają, iż rzeczywistość Joyce ma nam coś wielce istotnego do powiedzenia i co Grzegorzewski pokazuje nam w swym woluntarystycznym wyborze.

Wobec rangi tego spektaklu, który z pewnością wzbudzi zastrzeżenia, dyskusję, zacietrzewione zachwyty i zacietrzewione ansy, mówić o grze aktorów jakby nie wypada. Grał tak wysoko, jak wysoko mierzyło przedstawienie. Dwie role bedziemy pamiętać długo: Walczewskiego i Seweryna.

ANDRZEJ BONARSKI

CIĄG DALSZY NA STR. 14