TEATR WYBRZEŻE

ULISSES

Sztuka w dwóch częściach

według JAMESA JOYCE'A

napisał MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

TRZECIA PREMIERA 1970 ROKU
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

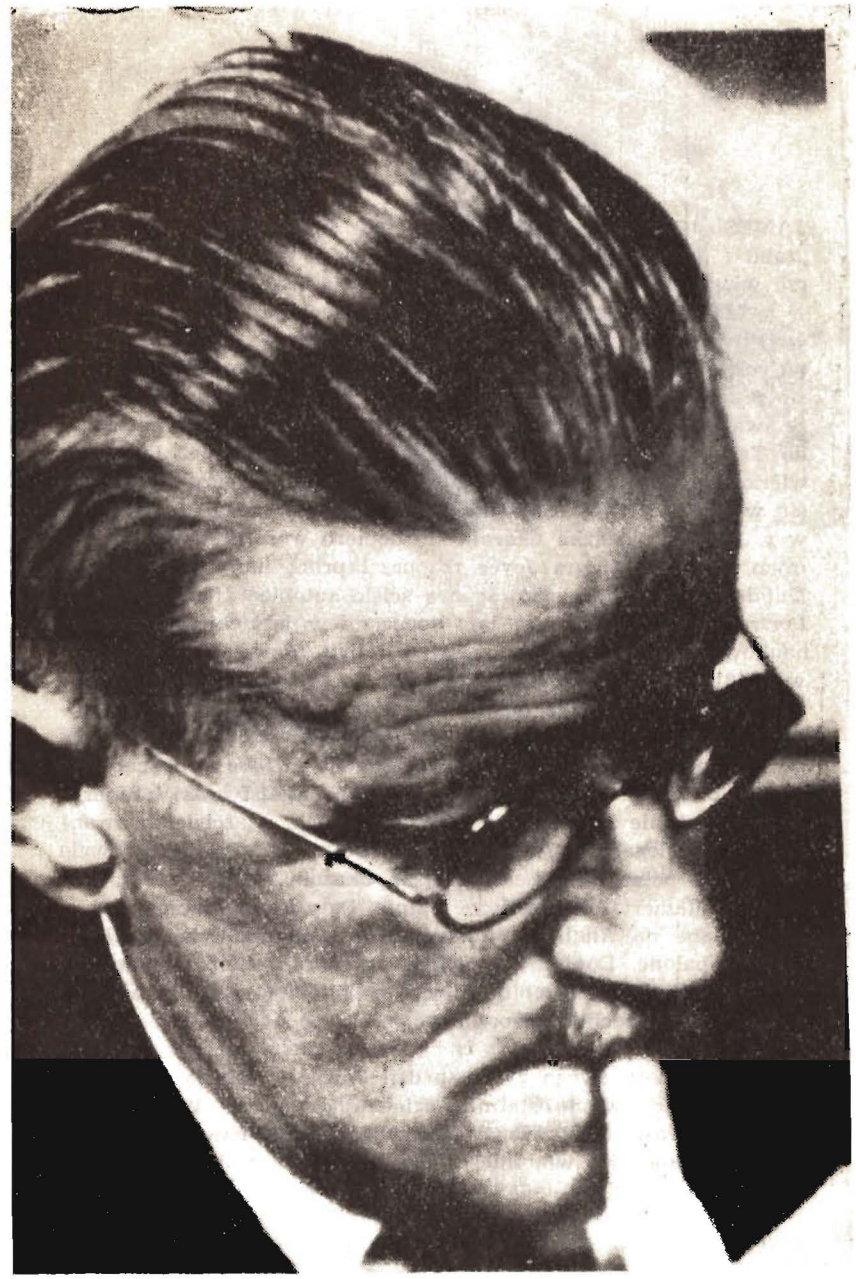
Dyrektor

ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny
MAREK OKOPIŃSKI

Kierownik literacki
STANISŁAW HEBANOWSKI

Opracowanie graficzne:
ALEKSANDRA BALISZEWSKA-WALICKA



JAMES JOYCE

JAMES JOYCE, człowiek, który jak sformułował T.S. Eliot, „zabił i pogrzebał wiek XIX" i decydująco zaważył na literaturze wieku XX, urodził się w Irlandii, na przedmieściu Dublina w r. 1882. Wykształcenie odebrał w szkołach jezuickich i w uniwersyteckim kolegium jezuickim w Dublinie. W 1902 r. wyjechał na rok do Paryża, po śmierci zaś swej matki i po krótkim okresie pracy jako nauczyciel w szkole w Clifton wyjechał w r. 1904 ze swą towarzyszką życia Norą Barnacle do Zurychu, a następnie do Triestu, gdzie osiadł jako nauczyciel angielskiego. Jego tom wierszy lirycznych *Chamber Music (Muzyka kameralna)* ukazał się w r. 1907. Swój zbiór nowel *Dublińczycy* zaczął Joyce pisać w r. 1904, ale książka ukazała się dopiero w r. 1914, w tym samym roku, w którym Joyce rozpoczął pracę nad *Ulissesem.* Po *Dublińczykach* Joyce napisał swą ściśle autobiograficzną powieść *Portret artysty,* opisującą lata spędzone w jezuickich zakładach naukowych i jego bunt przeciwko religii. Powieść tę ukończył w r. 1914 i w tym samym roku siadł do *Ulissesa,* którego zdecydował się napisać jako dalszy ciąg *Portretu artysty.* Swą gigantyczną powieść ukończył w r. 1921, po czym rozpoczęła się epopeja związana z jej wydaniem. Fragmenty *Ulissesa* ukazały się po raz pierwszy w angielskim piśmie The Egoist oraz w amerykańskim piśmie Little Review. Sylwia Beach, właścicielka awangardowej księgarni Shakespaere and Co w Paryżu, zdecydowała się wydać pełnego *Ulissesa;* książka ukazała się w r. 1922, wywołując diamertalnie sprzeczne opinie. Paryskie wydanie *Ulissesa,* przemycane do Anglii i Stanów Zjednoczonych, były konfiskowane i palone. Dopiero w 1933 r. amerykański sędzia Woolsey w sławnym dziś orzeczeniu zezwolił na publikację nie skróconego *Ulissesa* w Stanach Zjednoczonych.

Ostatnie lata swego życia spędził Joyce z rodziną w Paryżu pracując nad swym ostatnim dziełem *Finnegans Wake* (1939), w którym zastosował własny język, złożony z dziesiątków języków z eskimoskim włącznie. Joyce zmarł w czasie wojny w r. 1941 w Szwajcarii.

Nora Barnacle

MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

ULISSES NA SCENIE

Człowiek, który pragnie przetransportować na scenę powieść pod tytułem *Ulisses,* ma do wyboru — mówiąc ogólnie — dwie drogi: jedna z nich prowadzi do „uteatralnienia" wybranego odcinka lub odcinków książki i sensownego ich zmontowania po to, aby zamienić czytelnika w widza i przedstawić mu środkami właściwymi teatrowi to, co w innym wypadku musiałyby mu dyktować wyłącznie jego wyobrażenia podczas lektury. Montaż tego rodzaju nazywamy zwykle sceniczną adaptacją powieści.

Druga droga, to napisanie sztuki teatralnej, której związek z powieścią polega na przechwyceniu, choćby części urody i prawdy dzieła dla przetransportowania ich na scenę przy pomocy zupełnie innej organizacji nadrzędnej. Krótko mówiąc, aby powiedzieć w teatrze to samo, co zostało powiedziane w powieści, trzeba powiedzieć w pewnym stopinu co innego: dokładnie w tym stopniu w jakim powieść różni się od dramatu. Wydaje mi się, że jest to jedynie sensowny stosunek do transportowania powieści na scenę i dlatego właśnie wybrałem tę drogę. Zresztą, gdyby Joyce chciał napisać *Ulissesa* dla sceny, zrobiłby to sam, bez mojej skromnej pomocy, ale wybrał prozę i stworzywszy rewolucyjne środki techniczne, które zapewniły mu nowy typ panowania nad tym gatunkiem, uznał dzieło za zakończone. Mimo to, byłem i jestem przekonany, że *Ulisses* na scenie nie tylko może dopomóc czytelnikowi do pełniejszego zrozumienia książki, ale ma prawo automatycznego życia w teatrze. Chciałbym w kilku słowach powiedzieć, na czym, moim zdaniem, autonomia ta polega.

Po zbadaniu obu prób adaptacji dokonanych w ostatnich latach na Zachodzie, doszedłem do wniosku, że raczej nie sam Joyce był przedmiotem zainteresowania adaptatorów, ale najbardziej spektakularne zewnętrzne fragmenty jego książki i służyć mogą one w tej formie raczej uciesze maluczkich, niż poznaniu autora. Doznałem poza tym wrażenia, że środki techniczne wymyślone przez Joyce'a dla przekazania pewnych nowych treści, stały się dla wielu ważniejsze niż te treści.

Dlatego, już przed przystąpieniem do pracy, doszedłem do wniosku, że należy skoncentrować uwagę, nie na tym jak Joyce przemawia, ale na tym, co mówi. Zresztą, dla uzyskania jakiejkolwiek penetracji w niektóre choćby „prawdy" i pokłady pisarstwa Joyce'a, musiałem, myśląc o scenie, rozstać się z potężnymi mechanizmami poruszającymi tę potężną prozę. *Ulisses* na scenie powinien był przemówić przy pomocy innych technik, jeśli chciałem choćby w części przekazać to, co jest w nim zawarte. Ale choć środki techniczne zaproponowane przez autora powieści nie mogłyby zdać egzaminu w teatrze, a zmuszane do działania, stałyby się dziwactwem, to jednak gigantyczne dzieło Joyce'a wspiera się w niemałym stopniu na cudach, których dokonał ze słowami napisanymi, na magicznej grze liter, zezwalającej mu na dotarcie do dna świadomości ludzkiej, a nawet do owych mrocznych czeluści leżących poza nią i być może nawet poza obrębem podświadomości.

Należało więc stworzyć odpowiedniki. Krótko mówiąc, chciałem przemienić *Ulissesa* w teatr, który spełniłby choć w części, moje marzenie o zademonstrowaniu myśli Joyce'a przy pomocy żywych ludzi. Teatr ten musiał dysponować odpowiednimi środkami technicznymi umożliwiającymi podobną jak w powieści penetrację w pokłady świadomości bohaterów. Ale, jak już powiedziałem, środki te musiały być inne, gdyż inne są prawa rządzące powieścią i sceną.

Chcąc oddać jak najwięcej i przekazać choćby fragment tego, co wydawało się na pierwszy rzut oka nie do przetransportowania, musiałem stworzyć „multi-role", wymianę osobowości pojedyńczych osób i grup aktorskich, oraz wprowadzić szereg innych innowacji, nad którymi nie chcę się rozwodzić, ale które, być może, będą wdoczne w spektaklu. Należało także potraktować świadomość jednostki w sposób dotychczas w teatrze nie praktykowany.

Było to zadanie olbrzymie i zdaję sobie sprawę, że ośmieszyłbym się zasłużenie, próbując sugerować, że dla pokazania *Ulissesa* na scenie, musiałem dokonać rewolucji w dramacie, podobnej do tej jakiej Joyce dokonał w prozie.

Niemniej jednak, ponieważ cały mechanizm tej sztuki jest moją prywatną własnością i wynikiem moich rozmyślań, pozwoliłem ją sobie podpisać moim nazwiskiem — na podstawie powieści Jamesa Joyce'a — po prostu dlatego, aby uniknąć nieporozumień; gdyż jakakolwiek inna moja postawa wydawałaby mi się nieprzyzwoitością wobec autora *Ulissesa*.

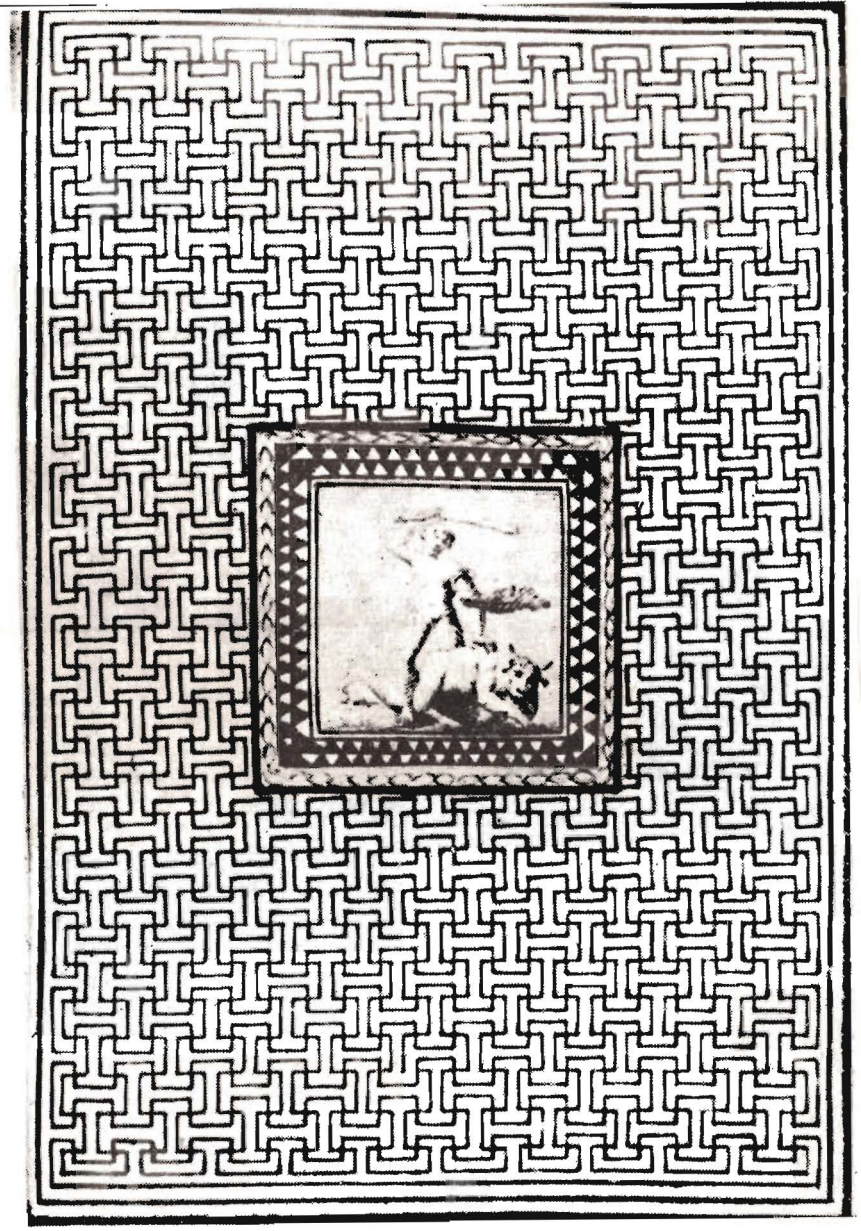
Małgorzata Połtowicz: „James Joyce", olej 1968 r.

EGON NAGANOWSKI

ODYSEJA XX WIEKU

„Tylko podróż jest prawdziwym życiem, tak jak i prawdziwe życie jest podróżą" — powiada Jean Paul. W literaturze wszystkich czasów i narodów spotykamy mniej lub więcej paraboliczne postacie wędrowców, poszukiwaczy i błędnych rycerzy, których droga przez świat zjawisk i ducha symbolizuje życiową podróż człowieka. Takimi wędrowcami są homerycki Odyseusz, Sindbad Żeglarz, Ahaswer, Parsifal, Lancelot, Don Kichot, Pantagruel, Simplicissimus, Kandyd, Wilhelm Meister czy Zielony Henryk. I do nich też trzeba zaliczyć Leopolda Blooma z *Ulissesa* Jamesa Joyce'a.

Ulisses, którego akcja rozgrywa się w ciągu osiemnastu godzin dnia 16 czerwca 1904 roku w Dublinie, przedstawia w osiemnastu epizodach (rozdziałach) peregrynację i myśli skromnego akwizytora ogłoszeniowego, wspomnianego Leopolda Blooma, oraz młodego nauczyciela-poety Stefana Dedala, rzucone na szerokie tło kilkudziesięciu drugoplanowych postaci, reprezentujących różne środowiska i warstwy społeczne irlandzkiej stolicy. Wędrówki Blooma, poszukującego syna i Stefana, poszukującego ojca autor wyraźnie skojarzył z dziejami Odysa i Telemacha, a całe dzieło oparł na homeryckiej *Odysei*. Ale *Ulisses* jest bardzo specyficzną i bardzo przekorną transpozycją greckiego arcydzieła, jest czymś w rodzaju parodii, gatunkowo bliskiej heroi — komicznego eposu. Odczytując w ten sposób powieść Joyce'a nie wyczerpiemy jednak wszystkich możliwych interpretacji dzieła — dzieła „otwartego", które ma wieloraki i skomplikowany paraboliczny sens.



Tezeusz i Minotaur — Pompeja.

Miasto Dublin, Morze Śródziemne Joyce'owskiego *Ulissesa*, to scena, na której rozgrywa się ludzkie życie, to wraz ze swymi ulicami, placami, cmentarzem, Biblioteką Narodową, Polikliniką i dzielnicą prostytutek — miasto syntetyczne, miasto wszystkich miast, przeobrażające się w końcu w utopię i zamaskowane fantastyczną groteską marzenie. Akwizytor Bloom, zawiesisty typ rabelaisowski i jednocześnie niespotykany complete allround-character, kryjący w sobie wszelkie możliwości i wszelkie zadatki, jest człowiekiem w ogóle, każdym i nikim poszczególnym, to Everyman czy Jedermann średniowiecznych moralitetów, przeniesiony w nasze czasy. Jego droga jest drogą niepowodzeń i samotności. Mimo, że sam Bloom tylko chwilami zdaje sobie z tego sprawę, tułaczka wiedzie go od klęski do klęski. Molly, z którą ongiś był tak szczęśliwy w małżeństwie i za której miłością tęskni wciąż jak za rajem utraconym — haniebnie go zdradza. Obywatel — „patriota" i antysemita upatrzył go sobie na kozla ofiarnego i wypędza z baru Kiernana, scena z Gerty McDowell go poniża, zjawa Rudolfa Viraga (Starca) wyrzuca mu, że opuścił dom i Boga ojców swoich, zjawa matki-katoliczki załamuje ręce nad jego upadkiem, kobiety w scenie sądowej oskarżają go o najgorsze rzeczy i obrzucają wyzwiskami, a inni mówią o nim jako o monarchiście i Judaszu, od którego bije „fetor judaicus". Kiedy zaś nieszczęśliwy akwizytor w szczytowym punkcie Joyce'owskiej Nocy Walpurgii w Nocnym Mieście kompensuje swój kompleks niższości fantastycznymi rojeniami o władzy i znaczeniu, kiedy, ogarnięty jakby nietzscheańską „wolą mocy" czy raczej adlerowskim „dążeniem do mocy", w błyskawicznych metamorfozach pnie się coraz wyżej i wyżej, przemieniając się w „największego reformatora świata i wyżej, w umęczonego Mesjasza, do którego córy Irlandii odmawiają litanię w stylu Rabelais'go, całe to apogeum z groteskowego snu kończy się nagle i Bloom, odarty z wszelkich złudzeń, „z węzełkiem emigranta w dłoni" powiada do prostytutki Zoe: „Wszystko jest szaleństwem. Patriotyzm, opłakiwanie zmarłych, muzyka, przyszłość narodu. Być albo nie być! Sen życia przeminął". Ostatecznie poniżony i podeptany przez właścicielkę burdelu Bellę Cohen zbliża się do Stefana, lecz zetknięcie się z młodym poetą staje się dlań jeszcze jednym źródłem rozczarowania i wtrąca go z powrotem w zupełną samotność, z której chciał się wydobyć. Bo Bloom jest straszliwie samotny. Jako Żyd-wygnaniec w obcym społeczeństwie i człowiek w społeczności ludzkiej w ogóle (przypomina się poniekąd sytuacja geometry K. z *Zamku* Kafki), jako starzejący się mężczyzna, któremu umarł malutki Rudy, jedyny syn i następca, a żona przyprawia rogi. „Mężczyzna i kobieta, miłość — mówi z gorzkim cynizmem — cóż to jest? Korek i butelka".

Wieża Martello

Samotny jest również Stefan Dedal, intelektualista i erudyta, który oddaje się encyklopedycznym studiom. „Każdego wieczora czyta po dwie strony z siedmiu książek", lecz nic nie pisze i wątpi, czy zdoła coś stworzyć, bo wizję piękną burzą w nim sceptycyzm, kpiarstwo i autoironia. Stefan kibicuje życiu, z zimną bezlitosną logiką rozkłada i relatywizuje siebie i wszystko dokoła, trawi czas na błyskotliwych, ale bezpłodnych dysputach i zawiłych umysłowych kombinacjach, jest jakby personifikacją czystego rozumu. Pod tą lodowatą powierzchnią, za tą pozą dekadenta-cynika, który nie wierzy w nic, ponieważ nic nie może się ostać nicującemu intelektowi, kryje się jednak wrażliwy artysta, błąkający się po labiryncie zewnętrznego i wewnętrznego świata w poszukiwaniu ... czego lub kogo? „Na każde życie składa się wiele dni, dzień po dniu — powiada podczas dyskusji o Szekspirze. — Przemierzamy obszary naszego wnętrza, spotykamy rozbójników, widma, olbrzymów, starców, młodzieńców, kobiety, wdowy... Ale zawsze (w gruncie rzeczy) spotykamy siebie samych". Szekspir tkwi we wszystkich swoich postaciach, „jest Hamletem, ojcem i synem, Jagonem i Murzynem jednocześnie". Na tym polega nieograniczony uniwersalizm artysty i na tym polega jego ograniczoność, gdyż jest skazany na siebie, na zewnętrzne projekcje swojego „ja". „Il se promène, lisant au livre de lui-même" — jak pisze Mallarmé w cytowanych przez Joyce'a słowach o *Hamlecie*. Wybrawszy drogę artysty, Stefan wybrał samotność, wyrzekł się wiary, ojczyzny i rodziny, lecz faktycznie odniósł pyrrusowe zwycięstwo, pozostał opętany tym, co odrzucił.

„Karmiłaś mnie gorzkim mlekiem — mówił o Irlandii — zagasiłaś księżyc mój i słońce moje na zawsze. I na wieczność pozostawiłaś mnie w samotności na ciemnych ścieżkach mej goryczy, i pocałunkiem popiołu ucałowałaś moje usta". Stefan kojarzy tu ojczyznę ze swoją matką, o której czytamy w I epizodzie: „Po śmierci przyszła do niego cicho we śnie: jej wyniszczone ciało ubrane w luźną brunatną suknie, w której złożono ją do grobu, wydzielało woń wosku i różanego drzewa; jej oddech, pochylający się nad nim, był niemy, pełen wyrzutu i lekkiego zapachu wilgotnych popiołów". Młody człowiek nie może uwolnić się od wciąż powracającego obrazu matki i od wyrzutów sumienia spowodowanego odmową, by uklęknąć przy łożu umierającej i zmówić za nią pacierz. Podczas Nocy Walpurgii Stefan usprawiedliwia się przed zjawą („Powiedzieli, że ja ciebie zabiłem matko... Rak to zrobił, nie ja. Przeznaczenie") i kiedy ona z rozżarzonymi oczami woła: „Kajaj się! O, ogniu piekielny!", udręczony syn miota straszliwe wyzwiska („Wilkołak! Hiena!", „Trupojadzie!"), powtarza „non serviam!" i z bezsilną wściekłością rozbija laską gazową lampę — symbol fałszywego światła wiary. Ale i katolicyzm, który zjawa matki, obok Irlandii reprezentuje, nie wypuszcza Stefana zupełnie ze swego zaklętego kręgu. „Głowę dam, że jesteś zwichniętym księdzem. Albo zakonnikiem" — śmieje się z niego prostytutka Flora. Najbardziej jednak nurtuje i męczy Stefana kompleks ojca, problem ojciec—syn, jeden z najważniejszych motywów przewodnich powieści, który wraz z takimi motywami jak narodziny, śmierć, poczucie winy, wygnanie, pożądanie erotyczne i małżeńska zdrada przewija się przez całe dzieło. Stefan uważa cielesnego ojca (Simona Dedala) za „zło konieczne" i „legalną fikcję" i dlatego zerwawszy ze swym rodzicem szuka ojca „prawdziwego", duchowego, bo jedynie „synostwo z wyboru", będące „stanem mistycznym", jest godne świadomego człowieka.

W odysei mężczyzn żeglujących do dublińskim morzu, czarnooka Marion Bloom, Penelopa i Kalipso o bujnych kształtach, stanowi punkt stały, spoczywający (dosłownie, bo widzimy ją wyłącznie w łóżku), od którego rano wyrusza i ku któremu w nocy zmierza Joyce'owski Ulisses. Molly, to nie tylko typowa petite bourgeoise, jakaś irlandzka madame Bovary, to nie tylko niewierna i dlatego może tym więcej pożądana żona i kochanka, a także nie tylko *das Ewigweibliche* w bardzo cielesnym, bardzo przyziemnym wydaniu — to również i przede wszystkim parabolicznoalegoryczna Gea-Tellus „nasycona, spoczywająca, napęczniała nasieniem", z którą ją przy końcu XVIII epizodu porównuje autor. Jedynie przy tak pojętej postaci Molly, jej okrzyczany „pornograficzny" monolog wewnętrzny, spinający *Ulissesa* ostateczną klamrą, staje się czymś naturalnym i w swej naturalności niemal wzniosłym. Mimo całej swej drastyczności, którą trudno byłoby przelicytować, odznacza się on ową *sérénité dans l'indécence* podkreśloną przez jednego z francuskich autorów u Swifta. Zresztą w ostatniej partii wspomnianego monologu, płyńcego niby daleko poza fizjologiczno-seksualny krąg zainteresowań, w któ-

PRAPREMIERA

ULISSES

sztuka w dwóch częściach wg **JAMESA JOYCE'A**

napisał **Maciej Słomczyński**

Obsada:

LEOPOLD BLOOM	*STANISŁAW IGAR*
MOLLY BLOOM	*HALINA WINIARSKA*
STEFAN DEDALUS	*JAN SIERADZIŃSKI*
BUCK MULLIGAN	*STANISŁAW MICHALSKI*
J. H. MENTON	*LECH GRZMOCIŃSKI*
JOE POWER	*HENRYK BISTA*
SIMON DEDALUS	*TADEUSZ ROSIŃSKI*
NED MARTIN	*HENRYK ABBE*
PATRICK DIGNAM	*STANISŁAW DĄBROWSKI*
DIXON	*JERZY KISZKIS*
CISSY CAFFREY	*ZOFIA BAJUK*
STARZEC W JARMUŁCE	*LEON ZAŁUGA*
ZOE	*JADWIGA POLANOWSKA*
LYNCH	*GRZEGORZ MINKIEWICZ*
FLORRY	*JOANNA BOGACKA*
KITTY	*ELŻBIETA GOETEL*
ŻOŁNIERZ I	*EDWARD OŻANA*
ŻOŁNIERZ II	*WOJCIECH KACZANOWSKI*

Reżyseria:
ZYGMUNT HÜBNER

Scenografia:
LIDIA MINTICZ
JERZY SKARŻYŃSKI

Muzyka: STANISŁAW RADWAN

Asystent reżysera: **Elżbieta Goetel**

Inspicjent: **Barbara Dąbrowska**

Sufler: **Nina Górna**

Aktualna obsada na tablicy w hallu

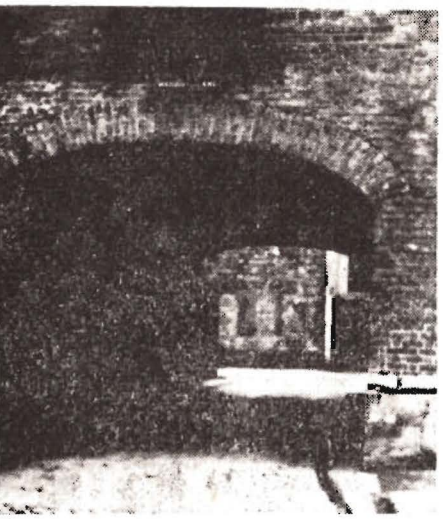
blin: Bar Bernarda Keirmana, Siedziba Cyklopa.

rych zdawała się bez reszty zamknięta: „kocham kwiaty chciałabym aby całe mieszkanie tonęło w różach wielki Boże nic nie może równać się z naturą góry no i morze i wzburzone fale i cudowna wieś z łanami owsa i jęczmienia i wieloma innymi rzeczami i pięknym bydłem które po tym wszystkim chodzi pokrzepiałoby serce gdyby się widziało rzeki i jeziora i kwiaty rozmaitych kształtów i zapachów i kolorów wychylające się nawet z rowów pierwiosnki i fiołki to jest natura gwiżdżę na mądrość tych co tam powiadają że nie ma Boga..." Przeszedłszy tymi słowami w pean na cześć życia, w pieśń wiosenną ziemi, monolog i zarazem cały mit o Ulissesie-Everymanie, który tak jak jego homerycki prawzór przedstawia nędzę i samotność człowieka, kończy się afirmującym, z wielkiej litery pisanym „Yes". Usiłowania, nieustanne peregrynacje ludzi są złudne i daremne, nie przynoszą im nic prócz zawodów i klęsk, wszystkie ludzkie wartości i miary są względne, tylko Life Force, Genetrix, Matka Natura, „Mater omnipotens et alma" — piękna, bujna i rozrzutna — jest wielkością stałą, nienaruszalną, w której łonie narodziny i śmierć, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość splatają się w wieczyste koło bytu.

Czas w całym *Ulissesie* jest czasem uniwersalnym. Chwile urastają u Joyce'a do wieczoności, wieczność mieści się w chwili, granice między tym, co było, jest i będzie, tym, co działo się i dzieje na prawdę albo tylko w marzeniach, zanikają zupełnie, Niby olbrzymia rzeka, w której nie sposób rozpoznać wód poszczególnych dopływów, wszechogarniający czas *Ulissesa* płynie wirującym, zawsze zdradliwym nurtem myśli i podświadomych

albo na współ świadomych skojarzeń bohaterów. Ale ten czas, o którym właściwie nie można powiedzieć, że płynie, który po prostu trwa... poza czasowym trwaniem, nie ma — mimo pewnych pozorów — wiele wspólnego z czasem psychologicznym i tym bardziej z czasem zegarowym. Dzień Blooma, Bloomsday, to w każdym szczególe wyważona i celowa konstrukcja, to czas syntetyczny, stworzony według autonomicznych, wewnętrznych praw dzieła, usiłującego ukonstytuować znów jedność świata z uprzednio rozbitych, przemieszanych i na nowo złożonych elementów. Na uwagę zasługuje przy tym w różnoraki sposób stosowana symultaniczność czasowo-przestrzenna, często zbieżna lub przecinająca się z symultanicznością treści psychicznych i stanów ducha, owa *simultanéité des états d'âme*, jak ją nazwał Bergson. Joyce'wska technika symultaniczna występuje w najróżniejszych ujęciach. Stefan i Blom patrzą w tej samej porannej chwili na tę samą chmurę — z dwóch odległych punktów miasta. W X epizodzie kilkadziesiąt osób krąży o tej samej godzinie po tych samych ulicach i placach Dublina. Ich kroki i myśli stykają się i rozchodzą lub biegną po równoległych, wpisane kolistymi, zawracającymi liniami w labirynt miasta, przy czym autorska kamera przerzuca się od sceny do sceny, od jednych osób do innych, używając jako zaczepu lub pomostu pewnych stale pojawiających się elementów tła i stale przewijających się postaci. W XIII epizodzie scena Bloom — dziewczęta i Bloom — Gerty McDowell przeplata się ze sceną nabożeństwa w pobliskim kościele. W epizodzie XV zaś jednoczesność obejmuje coraz większe, coraz bardziej niewymierzalne obszary czasu i przestrzeni, tak że w fantasmagoriach Blooma i Stefana sceneria Nocnego Miasta i domu publicznego Belli Cohen staje się w końcu groteskowo-koszmarnym, wszechogarniającym theatrum mundi. Przestrzeń, na równi z czasem wyzbywa się do reszty swojej fizykalnej jednorodności, na naszych oczach przemienia się, rozszerza, rozprasza, traci stałe kontury. Wszystko co się dzieje, dzieje się tutaj i teraz, i zarazem zawsze i wszędzie. Dlatego właśnie Joyce zniósłszy tradycyjne granice czasu i przestrzeni, musiał też uśmiercić tradycyjny typ literackiego bohatera i z jego popiołów wskrzesić postacie zupełnie odmienne, pozbawione klasycznych atrybutów i prerogatyw.

Mówiliśmy już o Leopoldzie Bloomie jako o Everymanie, o „każdym" i „nikim poszczególnym". Cechy charakteru ustawicznie zmieniającego się Blooma nie łatwo sprowadzić do wspólnego mianownika — Bloom to istny kameleon, który ukazuje się nam w coraz to innym świetle i bije w XV epizodzie swoimi przeobrażeniami nawet surrealistyczno-groteskowe metamorfozy płci w *Les Mamelles de Tiréesias* Apollinaire'a. Obok Blooma — sumy doznań, pragnień, dywagacji i możliwości życiowych, Stefan jest sumą dociekań, niepokojów, sprzeczności i możliwości intelektualnych. Molly bodaj że jeszcze mniej niż „ojciec" i „syn" przypomina postać literacką w dawnym stylu. Stanowi ona taką mieszaninę wiecznie nienasyconej kobiety-nimfomnki i wieczystej siły telluryczno-kosmicznej, że żaden tradycyjny kostium protagonistki na nią nie pasuje. Można w nim bez trudu zmieścić



Dublin: Mabbot Street
dzielnica domów publicznych

Gerty McDowell i jej koleżanki, można odkryć niewątpliwie zadatki na normalne postacie w Martinie Cunninghamie, Bucku Mulliganie, Simonie Dedalu czy Obywatelu, lecz wszyscy oni tracą potem tożsamość, fantastycznieją, ukazują swoje zaskakujące „podszewki" w pandemonium XV epizodu. A spora część osób występujących w *Ulissesie* w ogóle nie ma uchwytnego oblicza, bliżej lub pełniej określonych właściwości, nierozerwalnie splata się z myślami i skojarzeniami Blooma, żyje tylko w nich, służy Stefanowi do snucia dialogów, będących rozłożonymi na głosy esejami i rozprawami filozoficznymi. To ludzie anonimowi lub zaledwie obdarzeni nazwiskami, ludzie z restauracji, z ulicy, z Nocnego Miasta, twarze, postawy psychiczne, migotliwe przebłyski świadomości, odbite w wirującym strumieniu narracji i wewnętrznych monologów głównych bohaterów. To postacie szczątkowe, zamazane, zlewające się ze sobą i z otoczeniem, zmieniające podczas Nocy Walpurgii płeć, wiek i wygląd.

Ponieważ nie ma w *Ulissesie* progresywnie odbijającego się czasu, wymierzalnej przestrzeni i tradycyjnych „charakterów", nie ma w nim też konfliktu charakterów, nie ma akcji we właściwym znaczeniu tego słowa, nie ma również jakichkolwiek ocen moralnych — postacie nie rozwijają się ani w pozytywnym ani w negatywnym kierunku. Są to te same cechy, które między innymi uderzają w tzw. „nowej powieści francuskiej", w „mitologicznym realiźmie" Butora, u Nathalie Sarraute, w *La Route de Flandres* Claude Simona. Wszystko co istnieje, rzeczy wielkie i małe, wzniosłe i trywialne, posiadają dla Joyce'a jednakową wagę, bo tak czy owak w soczewce mikrokosmosu odbijają makrokosmos, byt, nieskończoną złożoność ludzkiej egzystencji.

Dążąc do integralnego przedstawienia całego człowieka, człowieczeństwa, Joyce kładzie w wewnętrznych monologach specjalny nacisk na uchwycenie psychiki postaci w tym specyficznym punkcie, w którym cechy indywidualne rozpuszczają się w morzu cech ogólnoludzkich, to jest na progu świadomości i podświadomości, pojętej wzorem Junga głównie jako „podświadomość kolektywna", zbiorowa. Dlatego monologi poszczególnych, zwłaszcza pierwszoplanowych, bohaterów reprodukujące ich *stream of consiciousness*, są wprawdzie dokładnie zróżnicowane, wiele w nich fragmentów i reminiscencji zdeterminowanych stosunkami rodzinnymi, wykształceniem, osobistymi zainteresowaniami, skłonnościami czy przeżyciami danych postaci, lecz równocześnie ujawniają one w niespotykany sposób te podstawowe i pozaczasowe elementy naszego psychofizycznego bytu, te archetypiczne cechy i obrazy wewnętrzne, które wszystkim ludziom są wspólne i z których płyną istotne bodźce dla naszych wyobrażeń, pragnień i poczynań. To jest najgłębsza przyczyna utraty indywidualnych twarzy przez postacie *Ulissesa*, wytłumaczenie dlaczego często trudno się zorientować who is who, kto wygłasza taką czy inną kwestię itd. Każdy jest każdym, wszyscy są jednością, wcieloną w trójcę: Stefan, Leopold, Molly — która najwyraźniej reprezentuje całą galerię występujących w dziele osób i sama w swoich monologach najbliższych sfery nieświadomego do jedności dochodzi — do jedności ludzkiego losu. Godfried Benn ujął tę sytuację w syntetycznej formie: „Każdy mógłby wypowiedzieć wszystko. Indywidualności nie różnią się już między sobą swymi sentencjami — kolektyw odczuwa, usta mówią". A Nathalie Sarraute pisze w *Erze podejrzliwości* w związku z przemianami literackiego bohatera we współczesnej prozie, wywodzącej się od Joyce'a, Prousta i Freuda: „padły szczelne przegrody, oddzielające jedne postacie od drugich, a bohater powieści stał się... wycinkiem wspólnej osnowy, tkwiącej w każdym człowieku i zatrzymującej w swoich niezliczonych oczkach cały wszechświat".

Do powyższych zasad, rządzących dziełem Joyce'a, nawiązał Maciej Słomczyński w swojej scenicznej adaptacji *Ulissesa*. Poszedł w niej nawet o krok dalej, niż sam oryginał, niejako wyciągnął ostateczne konsekwencje, bo poetykę ustawicznych metamorfoz bohaterów, zwłaszcza Blooma, wziętą z fantasmagorycznego XV epizodu powieści *(Nocne Miasto)*, zastosował w całym utworze. Jego Molly nie tylko reprezentuje rozliczne kobiece postacie, lecz także przemienia się w nie na naszych oczach — we wdowę po Paddy Dignamie, w którego pogrzebie uczestniczy akwizytor, w zmarłą matkę Stefana, w młodziutką Gerty McDowell, w rodzącą w poliklinice Minnę Purefoy i wreszcie w właścicielkę burdelu, Bellę Cohen, przy czym nie przestaje być sobą, tzn. śpiewaczką i żoną Leopolda Blooma. Jest więc jeszcze bezpośredniej wcieleniem uniwersalnego pierwiastka żeńskiego, „wspólną osnową" wielu bohaterek, występujących w *Ulissesie*. Podobną metodę łączenia postaci Słomczyński rozciągnął na inne osoby sztuki: Cisy i Edy, koleżanki Gerty McDowall przeobrażają się w pielęgniarki z polikliniki, a potem w prostytutki Zoe i Florry z Nocnego Miasta, gdzie Cissy — zgodnie z oryginałem —

Dublin, Eccles Street, Itaka

ponadto pojawia się pod swoim pierwotnym imieniem w towarzystwie dwóch brytyjskich żołnierzy. Kilka metamorfoz przechodzą również panowie Martin, Power, Menton i Simon Dedal, żałobnicy na pogrzebie Paddy Dignama, który jako chwilami ożywający nieboszczyk jest świadkiem dziejących się w sztuce wydarzeń. Podczas ceremonii pogrzebowych i w następnych scenach podnosi bowiem raz po raz wieko swej trumny i wypowiada komentarze, w scenie zaś Gerty—Bloom gra rolę wprowadzającą w sytuację narratora, co wraz z pewnymi innymi chwytami należy do własnych pomysłów Słomczyńskiego. Tak jak i rozparcelowanie monologu Molly, który u Joyce'a zamyka powieść (epizod XVIII), natomiast w adaptacji wciąż towarzyszy zewnętrzno-wewnętrznym perypetiom bohaterów, na równi z „odzywkami" nieboszczyka. Przez to sztuka zyskała jasno określone ramy dramaturgiczne i dwa stałe bieguny myślowe. To, co się w niej rozgrywa — rozgrywa się pomiędzy łóżkiem Molly a trumną Dignama, między życiem a śmiercią, która w kole bytu faktycznie nie jest kresem.

Nie ulega wątpliwości, że Słomczyński, licząc się z możliwościami i potrzebami teatru, odszedł dość daleko od olbrzymiego dzieła Joyce'a. Wyeliminował wszelkie aluzje do homeryckiej *Odysei*, bardziej wyeksponował Molly Bloom, a za to mocno ograniczył rolę Stefana, zrezygnował z wielu epizodów, motywów, wątków, myśli i postaci, inne zaś przemieszał lub skomprymował, przy czym już sama mniejsza „ilość" musiała przejść w odmienną „jakość". W ten sposób powstała sztuka w dużej mierze autonomiczna, choć polski autor i tłumacz — i to jest niezwykle istotne — dokonał swej twórczości transpozycji zupełnie w duchu oryginału. Starał się bowiem zachować ile się dało z jego głównych idei, z jego atmosfery, z jego genialnych środków wyrazu: od wewnętrznego monologu i stylizacji językowej — po symultaniczność stanów psychicznych, działań, wypadków i syntetycznie ujętych obrazów irlandzkiej stolicy, przepływających przed nami jak trójmasztowiec w tle sceny, który wiekuiście żegluje do portu i nigdy do niego nie przybędzie.

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

NAD „ULISSESEM"

...Przeobrażenia, którym powieść uległa w ciągu wieków, są znane, nie tutaj miejsce na ich analizowanie. Realizm, psychologizm, naturalizm odmładzały, to znów postarzały ten gatunek literatury, który bardziej, głębiej, wszechstronniej niż jakikolwiek inny rodzaj sztuki wyrażał i odbijał swój czas. Zmieniały się punkty widzenia, soczewki, zasięg wzroku, zmieniały się horyzonty osobowości i społeczeństw, zmieniał się bohater, który w ciągu wieków przewędrował przez wszystkie osoby koniugacji, zmieniało się wszystko, jedno tylko pozostało nieporuszone: czas powieści, który zawsze był czasem epoki, czasem życia, czasem świata. On był demiurgiem powieści, on wytyczał granice poznania, granice rzeczywistości i granice fikcji.

Dlatego tak zasadniczym, tak zwrotnym w dziejach powieści wydarzeniach jest *Ulisses* Joyce'a. Joyce zaatakował sam żywioł — czas, rozbijał jego spoistość, rozłożył na godziny, minuty, każdą minutę rozebrał, jak się rozbiera mechanizm zegara, na ludzkie myśli, projekty, wspomnienia, odruchy, obsesje ukazane porównywał z innymi myślami, obsesjami..., bo te same godziny, te same minuty drążył dwu-trzykrotnie, mierząc je psychikami różnych osobowości, a więc różnymi systemami wartości. Joyce reguluje czas jak cywilizację, nie pozwala mu mijać jego własnym, niezależnym rytmem, odcina go od źródeł, od morza, od

U.S.A. Egzemplarz Ulissesa! — Ten idiota nie wie, że już nie ma zakazu.

wieczności i od chwili jednocześnie. Czas Joyce'a nie jest już żywiołem, ale formą, konwencją świata jego fikcji powieściowej. Jakby czas Joyce'a nie istniał już w rzeczywistości, poza *Ulissesem*. Jakby był wartością czysto mityczną, jednoznaczą lub wieloznaczną, w zależności od jego interpretacji. Joyce i Proust, dwa systemy życia, mijania, dwie odrębne domeny czasu. Współczesne *Ulissesowi* dzieło Prousta to wyniesione, uratowane z potopu czasu chwile, dni, lata; cenne, bo w nich są odciśnięte ślady rąk, ust, wzruszeń, dowody minionego życia. Proust po każdą chwilę schodzi na dno pamięci, gdzie panuje jedyne szczęście dostępne na ziemi — przeszłość, ten czas już całkowicie nieszkodliwy, spokojna zatoka wieczności. Joyce przeszłością, czasem mitologii, reguluje teraźniejszy czas świata. Dla niego przeszłość jest miarą, wyzwaniem, prowokacją. Rzutuje na siebie dwa czasy, dwa światy — świat mitu i świat rzeczywistości, by się pogodziły lub pożarły.

Joyce wtargnął do sanktuarium powieści. Wywlókł demiurga — czas i potraktował go tak jak ludzką psychikę, tradycyjny teren okrucieństwa. Rozpoczął się bujny, trwający do dziś dnia okres powieści. Bez Joyce'a nie byłoby Dos Passosa, który ma ten sam, aktywny, zaborczy, stosunek do żywiołu. Czas Dos Passosa jest uregulowaną przez cywilizację rzeką żeglowną i spławną, niosącą zdarzenia, rzeką, która zaczęła swój nurt jako Joycowski strumień świadomości przecież. Bez Joyce'a nie do pomyślenia jest także Faulkner, w którego dziele widać dopiero ogrom dokonanych na terenie powieści przeobrażeń. Dla Faulknera czas jest znowu demiurgiem. Tylko demiurgiem sponiewieranym. Niszcząc spoistość czasu, rozgrywającego w trybach cywilizacji Faulkner ukazuje skalę zbrodni, jakich świat dzisiejszy dokonuje na sobie samym.

Gdy dzisiejsza awangarda francuska, pragnąc wyciągnąć maksymalne, wszystkie konsekwencje formalne z eksperymentów dokonanych na terenie powieści w ciągu tych lat trzydziestu pięciu, wznosi nagle konstrukcje stanów psychicznych, gdy zmaga się z nowym pojęciem bohatera bez osobowości, dziania się bez anegdoty, to na pomoc w ujęciu tego, co sama nazywa skomplikowaniem prostoty, zwraca się tam, gdzie skomplikowanie osiągnęło formę doskonałą — do Joyce'a. Nasilenie tendencji awangardowych na terenie powieści przyśpieszyło więc renesans tego pisarza. Książka, która była skandalem lat dwudziestych, włóczona po sądach pod zarzutem pornografii, wyśmiewana, biczowana, linczowana, książka uważana za arcydzieło — efemerydę, jest dzisiaj pozycją klasyczną dwudziestego wieku. Nawet więcej: szkołą języka, stylu i kompozycji.

Ulisses mógłby z powodzeniem zastąpić słownik. Nie ma chyba na świecie książki o takiej rozpiętości słownictwa. Obliczono, że w *Ulissesie* Joyce użył 29899 różnych słów (na 260430 słów użytych w ogóle); jest to ilość niebywała, w przeciętnej dobrej powieści tej samej objętości autor używa zwykle od 5000 do 7000 słów. O polityce językowej Joyce'a pisano stosunkowo najwięcej. Znana więc jest szeroko jego metoda czerpania ze wszystkich języków i tworzenia jakiegoś języka-matki, języka-syntezy. Słowa u Joyce'a spełniają wielorakie funkcje. Są znaczeniem oczywiście, ale są także aluzją, alegorią itd.

Żaden podręcznik stylistyki nie zastąpiłby *Ulissesa*. Nie ma chyba tropu czy figury, której by Joyce chociaż raz nie użył. Obliczono, że w jednym tylko rozdziale (VII), chcąc dać przykład dziennikarskiej elokwencji, Joyce zastosował 96 figur stylistycznych. Joyce nie ograniczał się do form istniejących. Jest twórcą skomplikowań formalnych. Dla oddania tego morza życia, które wlewał w ramy swojej powieści, tworzył formy-amfibie, krzyżówki form. *Ulisses* jest poematem, dramatem, szkicem, traktatem, żebyż tym tylko. Jest dosłownie wszystkim. Joyce nie pominął żadnej formy literackiej, każdą w jakiś sposób, pośredni czy bezpośredni, zastosował. Wynalazkiem, który go najbardziej rozsławił, jest monolog wewnętrzny, chociaż sam Joyce uznał pierwszeństwo E. Dujardina. Ale mimo wszystkich zaprzeczeń Joyce'a mimo innych jego bezspornie własnych wynalazków monolog wewnętrzny przywarł do autora *Ulissesa* i mówiąc o tym dziele automatycznie wiążemy go z tą techniką. Może słusznie zresztą. Gdyż istotnie monolog wewnętrzny Joyce'a, chociaż nie ma owej palmy pierwszeństwa, jest jednak absolutną nowcś ią w literaturze. Nie tylko dlatego, że został zastosowany bardzo świadomie i bardzo konsekwentnie. Nowością jest przede wszystkim ze względu na funkcję, które spełnia. Monolog wewnętrzny u Dujardina np. jest formą myślenia skojarzeniowego, przedlogicznego i kropka. Konsekwentne stosowanie takiego monologu wewnętrznego było — oczywiście poza samą nowością — po prostu zubożeniem psychologicznym charakteryzowanych postaci. Pomyślmy, że wszystkie postacie wypowiadają się formą przedlogicznego skojarzenia: byłyby zupełnie papierowe, papierowe i inflantylne. Monolog wewnętrzny zatarłby istniejące między nimi różnice, indywidualności utraciłyby swoje szczyty i swoje głębie. Joyce zastosował monolog wewnętrzny w tym celu, aby pełniej, ostrzej, ściślej ukazać świat ludzkiej psychiki. Jego monologi wewnętrzne są zróżnicowane. Każda z postaci inaczej kojarzy. Skojarzenia zabarwione są charakterystycznymi dla ukazanych ludzi obsesjami, skłonnościami, zboczeniami, zamiarami, stosunkami rodzinnymi itp. W ten sposób same obnażają się, demaskują, detronizują się fałszywe cnoty, fałszywe wielkości. I dzieje się to naturalniej, a więc bardziej przekonywająco niż mogłoby się dziać w jakiejkolwiek innej formie. Ludzie się bezwiednie obnażają, nie chcąc tego, nie wiedząc o tym. Monolog wewnętrzny Joyce'a jest arcydziełem wyrachowania Joyce z matematyczną dokładnością, niemal z tablicami logarytmicznymi w ręku dozuje obsesje, zboczenia, projekty itp. Każda z postaci dostaje należną jej dolę. I z tego wyrachowania, z tej algebry rodzi się — rzecz niebywała, jedyna chyba w literaturze — bujny, namiętny obraz życia.

fragment eseju
z książki „Piekła i Orfeusze"
Czytelnik, 1960

Brygadier sceny:
Tadeusz Kołkowski

Światło:
Bronisław Gruca
Konrad Lemke

Rekwizytor:
Halina Majer

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Tadeusz Kubacki

Elektroakustyk:
Edmund Orent

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimczuk

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZGGdy-3379. 22.9.71. 2000. — F-5.

Cena 2,50 zł

góra jak
koszula za-
-łożona do
pasa