18

teatr
współczesny
WROCŁAW

ANNA LIVIA

Dyrektor i kierownik artystyczny
KAZIMIERZ BRAUN

Kierownik literacki
ANDRZEJ FALKIEWICZ

V-Dyrektor
JANUSZ PŁAWIŃSKI

MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

na podstawie dzieł JAMESA JOYCE'A

ANNA LIVIA

Reżyseria
KAZIMIERZ BRAUN

Scenografia
ZOFIA DE INES-LEWCZUK

Muzyka
ZBIGNIEW KARNECKI

Choreografia
WALDEMAR FOGIEL

Współpraca reżyserska
ZBIGNIEW CYNKUTIS

MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

ANNA LIVIA

Kim jest Anna Livia, dla której żyją oni i umierają od zarania dziejów i do której muszą powrócić po najdłuższym dniu? Nieskończona jest rzeka, płynąca nieustannie, odradzająca się wiekuiście i dźwigająca w swym łagodnym, nieustępliwym nurcie dzielnych pływaków i wzdętych topielców, matkująca gronom ikry w ciepłych zatoczkach i zasypująca piaskiem szkielety starych szczupaków, miała już tysiące imion, choć żadne z nich nie objęło jej całej. Być może, najbliższą jej prawdziwej istocie była Izyda, wskrzeszająca swą wiedzą tajemną umarłego męża, by mógł ją zapłodnić i zejść do świata cieni po raz drugi, tym razem na zawsze. Gdyż celem jej jest tworzenie i przekazywanie życia. Stare cywilizacje znały ją jako Wielką Matkę. Mimo to, nie jest jedynie matką. Nie sama tworzy życie. Jej słowa, ruchy, ozdoby, barwy, uśmiech i spojrzenie nieustannie poszukują tego, z którym winna się zjednoczyć. Nie myśli wówczas o przekazywaniu życia, lecz o sobie i swym wybranym. Wybrany ów pożąda jej, a ona pożąda jego pożądania i otrzymuje je, więc w rzeczywistości nie musi myśleć, ponieważ nie poszukuje jakiejkolwiek prawdy. Jest prawdą. Dlatego nie może być ani dobra, ani zła, ani mądra, ani głupia. Nie podlega żadnej moralności i żadnemu prawu, prócz prawa tworzenia życia, którego nie może złamać, gdyż jest jego ucieleśnieniem.

Zapewne Joyce rozpoczął starania, by zrozumieć ją i określić, gdy odrzuciwszy prawdy zawarte w znanych mu systemach religijnych, zaczął poszukiwać wspólnego mianownika, siły motorycznej świata, wielkiego pierwiastka niezależnego od historii, warunków bytu i odwiecznego pragnienia naszego gatunku, aby przedłużyć egzystencję jednostki poza granice śmierci fizycznej.

Stworzenie tego olbrzymiego archetypu było już od owej chwili jedynie kwestią czasu. Joyce nie był pierwszym, który właśnie w kobiecie szukał boskiego atrybutu wiekuistego życia. Przed nim byli twórcy nieskończonej ilości bogiń władających tajemniczymi siłami wegetacji i stojących u boku człowieka w chwili narodzin i śmierci. Zdawkowa rola mężczyzny w akcie tworzenia nowego życia, porównywana z rodzeniem się dziecka z wnętrza kobiety, z karmieniem go pier-

sią i z potężnym instynktem ochrony potomstwa objawianym przez matkę, prowadziły nieuchronnie do powierzenia jej roli bogini urodzajnej ziemi, kiełkujących plonów, narodzin człowieka i — w konsekwencji — siły, która czuwa, by w stosownej chwili przeciąć nić jego żywota.

W „Finnegans Wake", książce będącej splotem wszystkich wierzeń i marzeń naszego gatunku, Joyce uczynił z Anny Livii rzekę (Liffey) boginię tej rzeki i kobietę. Równocześnie zamknął ją w wiekuiste koło: każąc płynąć od źródła ku morzu, parować, powracać chmurą i opadać deszczem, aby płynąć od nowa. Przy źródle jest ona dziewczynką, przy przy ujściu umierającą kobietą, która wpada w ramiona swego potężnego ojca oceanu, lecz musi się odrodzić ponownie, by wspominać kochanka nurzającego się ongi w jej nurcie i czekać na nowego, który musi nadejść. Jest ona kobietą tragiczną, lecz tak tragiczną jak bywają bogowie: nie dzięki własnemu przemijaniu, gdyż jest nieśmiertelna, ale dlatego, że pojmuje przemijanie innych, kruchych, śmiertelnych samców, kochanych przez nią i porzucanych w drodze. A każdy jej smutek ma w sobie zalążek radości z nowego oczekującego spotkania, choć i ono musi nieuchronnie zakończyć się jak poprzednie. Ta wiekuista królowa pszczół, otoczona rojem dzielnych krótkotrwałych trutni, zapewne nie martwi się nigdy na prawdę, gdyż wie, że tak być musi, a jej boska rola matki życia zakłada równorzędność i wymienność kolejnych miłości. Dla niej jest to jeden, jedyny wybrany, umiłowany kochanek, choć nieustannie inne ma rysy i spotyka go w innych czasach i miejscach. Ulega mu zawsze, daje się zdobyć i słucha potulnie swego pana, aby pogrzebać go, gdy czas nadejdzie, i popłynie dalej.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, jak stereotypowy i ubogi jest ten wykład olbrzymiego bogactwa form i najdelikatniejszego cieniowania zjawisk schematycznie przeze mnie opisanych. W epizodzie poświęconym Annie Livii Joyce mówi o jej sprawach słowami-rzekami, cały tekst roi się od wodnych skojarzeń, pluszcze, szeleści, opada wodospadami i rozpływa w morzu. Użyto tu najbardziej wyrafinowanych technik i kompresji wyrazów, aby rozdział o nieskończonej rzece mógł płynąć jak ona. Równocześnie jest to spowiedź kobiety, a może tylko przepływ jej strumienia wspomnień. To czyni Annę Livię podobną do Molly Bloom. Lecz Anna jest boginią, a Molly tylko kobietą. Anna wie to, co Molly jedynie odczuwa. Poza tym, Anna jest starsza o siedemnaście lat, które upłynęły pomiędzy drukiem „Ulissesa" i ukazaniem się „Finnegans Wake". Mimo to, ilekroć myślę o tych obu heroinach Joycea, zawsze widzę jedną i tę samą osobę.

Napisałem ten króciuteńki komentarz jedynie jako pewnego rodzaju didaskalia, mające wspomóc realizatora całości. W moim skromnym przekonaniu Molly Bloom cała mieści się w Annie Livii, a nawet pragnie nią być, choć Joyce nie daje jej przekroczyć granic poznania, które Anna przepływa z łatwością. Najważniejszą ich wspólną cechą jest absolutna, naga kobiecość, samotna, więc pozbawiona konieczności maskowania się. Oczywiście Molly jest skrępowana swą realistyczną biografią, podczas gdy biografią Anny jest geografia, historia, religia i poezja.

James Joyce

Z „MUZYKI KAMERALNEJ"

XIV

Gołębico, piękna moja,
Nie spoczywaj, nie spoczywaj!
To rosa nocy okrywa
I wargi, i oczy moje.

Wiatr wonny muzykę przędzie,
Która jak westchnienie spływa:
Nie spoczywaj, nie spoczywaj!
Gołębico, piękna moja!

Czekam pod drzewem cedrowym,
Siostro moja, miłośnico.
Dla piersi twej, gołębico,
Pierś moja dziś będzie łożem.

A blada rosa okrywa
Jak zasłona głowę moją.
Piękna moja, gołębico
Nie spoczywaj, nie spoczywaj!

XIX

Droga, cóż ze mną chcesz uczynić?
Twe drogie oczy, obrócone
Ku mnie, by mnie łagodnie winić,
Piękne są wciąż, lecz odmienione!

Przez czystych oczu twych zwierciadła,
Przez okrzyk twój wśród pieszczot czysty,
Wichura pustosząca spadła
Na mej miłości gaj cienisty.

I wkrótce wichru dzikość sroga
Sprawi, że miłość się rozwieje,
Lecz droga moja, nazbyt droga,
Czemuż, ach czemusz, tak się dzieje?

Przełożył Maciej Słomczyński

JOHN GROSS

NAWIEDZONY KAŁAMARZ

James Augustine Joyce urodził się w Dublinie w roku 1882 jako najstarszy z dziesięciorga dzieci Johna Stanisława Joyce'a i jego żony Mary Jane („May"). Ojciec jego pracował w owym czasie i jeszcze przez kilka późniejszych lat w biurze poborcy podatkowego. Joyce uczył się w Clongowes Wood College, znakomitej katolickiej szkole z internatem, a potem, po krótkiej przerwie, w Belvedere College — katolickiej szkole dziennej w Dublinie, by w r. 1898 wstąpić na Uniwersytet Dubliński, który ukończył w cztery lata później uzyskując dyplom w dziedzinie języków nowożytnych. Już wtedy zaczynał cieszyć się sławą literackiego polemisty; jego notatniki zapisane były dziesiątkami wierszy i szkiców prozą, czyli „epifanii". Następnie wyjechał z Dublina do Paryża celem podjęcia studiów medycznych, powrócił jednak do domu w rok później ze względu na śmiertelną chorobę matki. Nauczał przez krótki okres w prywatnej szkole, opublikował garść opowiadań i wierszy, zdobył brązowy medal w konkursie śpiewu na festiwalu muzyki narodowej. W czerwcu 1904 roku poznał i pokochał Norę Barnacle, dwudziestoletnią dziewczynę z Galway, która pracowała jako pokojówka w Finn's Hotel. W październiku tegoż roku wyjechali oboje na kontynent i osiedlili się w Puli nad Adriatykiem, gdzie Joyce'owi zaoferowano posadę nauczyciela w miejscowej szkole Berlitza. Następnej wiosny przeniósł się wraz z żoną do Triestu, gdzie ponownie przyjął posadę nauczyciela w szkole Berlitza. Poza krótkim, nieszczęśliwym okresem spędzonym w Rzymie, gdzie Joyce pracował w banku, Triest miał być ich domem przez następne dziesięć lat. Urodziło się tam ich dwoje dzieci, Giorgio i Lucia. Po paru mesiącach przyłączył się do nich brat Joyce'a — Stanislaus, jedyny członek rodziny, z którym autor „Ulissesa" pozostawał w bliskich stosunkach.

Jeszcze przed opuszczeniem Irlandii, Joyce rozpoczął pracę nad powieścią autobiograficzną „Stephen Hero", której pisania ostatecznie zaniechał, oraz nad zbiorem nowel „Dublińczysy", który ukończył i przedłożył wydawcy w roku 1905. Książka ta ukazała się jednak dopiero w roku 1914 po serii zaciętych sporów, z których najgorszy miał miejsce w 1912 roku, w czasie ostatniego, jak się okazało, pobytu Joyce'a

w Dublinie (przy poprzedniej wizycie, w roku 1909, dotknęły go boleśnie złośliwe aluzje pewnego dawnego znajomego, który twierdził, zupełnie zresztą bezpodstawnie, że cieszył się był łaskami Nory), Joyce wydał tymczasem tomik poezji „Muzyka kameralna" i dokonał przeróbki powieści „Stephen Hero" na „Portret artysty z czasów młodości", który ukazywał się w odcinkach w niewielkim czasopiśmie angielskim, „Egoist", w latach 1914 i 1915. W roku 1914 napisał Joyce również większą część jedynej zachowanej swojej sztuki, „Wygnańcy" oraz zaczął szkicować „Ulissesa". W roku 1915 wskutek trudności spowodowanych wybuchem pierwszej wojny światowej — Triest stanowił w owym czasie część monarchii austro-węgierskiej — Joyce'owie przenieśli się do Zurychu. Wraz z publikacją „Portretu" w formie książkowej, Joyce zaczął zdobywać nielicznych wprawdzie, lecz za to wybitnych zwolenników w Anglii i w Ameryce, a zainteresowanie wzrosło, kiedy wyjątki „Ulissesa" ukazały się w „Egoist" i w nowojorskim „Little Review". W tym też czasie zaczęła się stopniowo poprawiać sytuacja finansowa Joyce'a dzięki pomocy z zewnątrz: początkowo były to drobne zapomogi z Królewskiej Fundacji Literackiej i z Listy Cywilnej, o które wystarali się głównie Pound i Yeats, a potem dużo większe sumy darowywane mu przez anonimowego wielbiciela — którym, jak się okazało, była Harriet Shaw Weaver, wydawczyni „Egoist" — i przez panią Edith Rockefeller McCormick (Miss Weaver, córka wiejskiego lekarza z Cheshire, miała pozostać jego najwierniejszym i najbardziej szczorobliwym mecenasem). Lata spędzone w Zurychu są również godne odnowania ze względu na przelotną i romantyczną przygodę miłosną Joyce'a z młodą Szwajcarką, Martą Fleischmann, i ze względu na długotrwałe zatargi z Brytyjskim Konsulatem Generalnym — groteskową burzę w szklance wody, której początkiem była kłótnia o cenę spodni wykorzystanych w miejscowym przedstawieniu sztuki Wilde'a „Syn marnotrawny".

Joyce opuścił Szwajcarię i w roku 1919 powrócił do Triestu, ale latem 1920 roku, nakłaniany usilnie przez Pounda, zdecydował się osiedlić w Paryżu. Później tegoż roku „Little Review" musiał zaprzestać publikowania w odcinkach „Ulissesa" wskutek skargi wniesionej przez Nowojorskie Towarzystwo Zapobiegania Występkowi. Stawało się jasne, że książka, w owej chwili bliska ukończenia, nie miała żadnej szansy na znalezienie wydawcy w Anglii ani w Ameryce, toteż Joyce ochoczo przystał na propozycję wydana „Ulissesa" nakładem firmy księgarskiej „Shakespeare and Company", której właścicielką była Sylvia Beach, Amerykanka mieszkająca stale w Paryżu. Po szalonym wyścigu z czasem, wydrukowane egzemplarze książki znalazły się wreszcie w rękach autora 2 lutego 1922 roku, w dniu jego czterdziestych urodzin.

Sukces, jaki odniósł „Ulisses", uczynił Joyce'a jedną z najsławniejszych postaci literackich. W opinii ogółu był człowiekiem, który napisał sprośną książkę; sławetny rysunek satyryczny z owego okresu zamieszczony w czasopiśmie „New Yorker" ukazywał amerykańską matronę niepewnie pytającą paryskiego sprzedawcę: „Avez-vous „Ylysses"?; rozwijał się ożywiony przemyt książki, by nie wspomnieć o pirackim wydaniu amerykańskim. Dopiero orzeczenie sędziego Woolseya, że nie jest to utwór pornograficzny, umożliwiło wydawnictwu nowojorskiemu opublikowanie autoryzowanej edycji w roku 1934 (pierwsze angielskie wydanie ukazało się w dwa lata później). Dla awangardy natomiast Joyce był bohaterem, literackim świętym. Młodzi pisarze składali mu hołdy, a uczniowie chciwie łowili jego słowa. Ale nawet najgorętszych wielbicieli „Ulissesa" wprawiły w zakłopotanie pierwsze opublikowane pod roboczym tytułem „Work in Progress" fragmenty nowej książki, którą zaczął pisać w 1923 roku. Joyce dotkliwie odczuwał ten brak poparcia, zwłaszcza, że nastąpił w momencie, gdy zaczynała mu zagrażać ślepota: długa seria operacji ocznych, którym się poddawał w latach dwudziestych spowodowała, że mawiał o sobie, iż jest „międzynarodową ślepą potworą". W latach trzydziestych przytłoczyła go jeszcze większa troska — pogarszający się stan umysłowy Lucii, która przeżyła poważne załamanie psychiczne w 1932 roku (prawdopodobnie spowodowane częściowo ceremonią ślubną, którą jej rodzice odbyli dopiero rok wcześniej). Przez długi czas Joyce nie chciał dopuścić do siebie myśli, że jego córka może być chorą, zachowanie jej jednak systematycznie stawało się coraz bardziej nienormalne i wreszcie w 1936 roku musiano ją oddać do maison de santé.

Mimo owych ciężkich zmartwień Joyce posuwał się wytrwale w pracy nad „Work in Progress". Kilka rozdziałów zostało wydanych w formie książkowej; inne ukazały się w różnych czasopismach, głównie w paryskim piśmie „Transition" prowadzonym przez gorących miłośników Joyce'a — Eugene'a i Marię Jolas (właśnie Eugene Jolas był tym, który pierwszy zdołał rozwiązać zagadkę dotyczącą tytułu nowego dzieła, którą Joyce lubił zadawać swym znajomym — i odgadł, że książka ostatecznie zostanie nazwana „Finnegans Wake"). Pod kierunkiem Joyce'a grupa zwolenników, do których należał też Samuel Beckett, opublikowała obronę całego przedsięwzięcia, pt. „Our Exagmination round his Factification for Incamination of „Work in Progress" (1929).

Praca nad książką i prywatne kłopoty absorbowały Joyce'a prawie całkowicie, aczkolwiek pozwolił sobie we wczesnych latach trzydziestych na jedno większe oderwanie się od pracy — mianowicie na kampanię na rzecz Johna Sullivana, irlandzkiego tenora operowego, co do którego Joyce był przekonany, że padł ofiarą nieuczciwego traktowania przez władze opery.

„Finnegans Wake" został ukończony w 1938 roku i wydany w 1939. Zniechęcony wrogim na ogół i pozbawionym zrozumienia przyjęciem jego książki, Joyce wegetował jeszcze w Paryżu po wybuchu wojny, lecz w okresie świąt Bożego Narodzenia 1939 roku osiedlił się we wsi St. Gérand-le-Puy, w pobliżu Vichy. Prawie dokładnie po roku musiał ponownie przeprowadzić się, tym razem do Zurychu. Umarł w cztery tygodnie po swoim tam przybyciu, 13 stycznia 1941 roku, w następstwie perforacji wrzodu. Nora, która dalej mieszkała w Zurychu, zmarła w roku 1951.

Takie są nagie fakty historii. Gdyby Joyce był abstrakcyjnym myślicielem lub naukowcem, czy też pisarzem innego kalibru, mogłyby nam one wystarczyć. Jest on jednak artystą, którego idee i postawy nabierają znaczenia jedynie w kontekście jego własnych doświadczeń, toteż zanim spróbujemy ocenić książki Joyce'a, musimy spojrzeć bardziej wnikliwie na osobowość, jaką ukazują.

W godnym uwagi liście, który Joyce wysłał do Ibsena mając lat dziewiętnaście, najgorętszych słów użył dla pochwały wyniosłej, bezosobowej potęgi dramatopisarza. Obwieszczał w ten sposób pewien ideał i składał mu hołd, toteż w pierwszej chwili odczuwa się pokusę, by pisać o jego własnych osiągnięciach w podobnych słowach. Wystarczy tylko pomyśleć o zrównoważonym tonie czy obiektywistycznej manierze narracyjnej „Dublińczyków", czy też o opowiadaniu Stefana Dedalusa o boskim artyście ukrytym w cieniu swego dzieła, oczyszczając swą osobowość z egzystencji, lub o tym, jak daleko odsunął Joyce od siebie otwarte samousprawiedliwienie dające się zauważyć w powieści „Stephen Hero", kiedy przystąpił do pisania „Portretu artysty", gdzie formuje, odpowiednio preparuje, zabarwia ironią, traktuje z dystansem wiele tego samego materiału autobiograficznego. „Ulisses" jest co najmniej epopeją miasta (według niektórych epopeją świata) ze zwykłym bohaterem z ulicy i z ciężarem całej kultury wpisanym w książkę. Natomiast „monomit" „Finnegans Wake" posuwa się jeszcze dalej: bohater jest, jeśli tak wolno powiedzieć, czymś więcej niż kolejnym Każdym, a książka aspiruje do tego, by zawrzeć w sobie ni mniej ni więcej tylko całą historię.

Nic więc dziwnego, że zaraz rozpowszechniła się legenda o chłodnym, tajemniczym, klinicznie odizolowanym Jeyce'ie. Legendę wzmagały pogłoski o powściągliwości i nieuchwytności Joyce'a jako człowieka, a klimat literacki, w jakim działał, w niewielkim stopniu jaj zapobiegał: na rok czy dwa lata przed ukazaniem się „Ulissesa" T. S. Eliot w „Tradition and the Individual Talent" swoim opisem rozwoju artysty jako nieustannego zanikania osobowości i naciskiem położonym na przepaść istniejącą między człowiekiem, który cierpi a umysłem, który tworzy, wytyczył przed pokoleniami drogę ku krytyce przeciwnej biografizmowi. Późniejsze książki Joyce'a są tak zawiłe, że w czytelniku, który luega ich czarowi, tworzy się naturalna tendencja, aby się im poddać, skoncentrować na ich odszyfrowaniu nie pytając o ich zasadnicze założenia. Stąd już mały krok tylko do traktowania Joyce'a jako prawdziwie nadludzkiej istoty, legendarnego twórcy, który z góry wykalkulował każde możliwe posunięcie.

Jednakże wraz z upływem lat coraz trudniej dawało się utrzymać opinie o „bezosobowości" Joyce'a. Wręcz przeciwnie, stało się teraz jasne, że niewielu pisarzy, by użyć słów Stanislausa Joyce'a, tak dokładnie wykorzystało znikomy i mało obiecujący materiał swoich doświadczeń życiowych, że istotnie był jakimś „arcy-ego" (egoarch), o co sam się oskarża w „Finnegans Wake" (nawiasem mcwiąc, w jednym z listcw Joyce tym samym terminem określa Ibsena, nie zważając na jego wynisłą bezosobową potęgę). Monumentalne prace badawcze przeprowadzone przez jego biografa, Richarda Ellmanna, opublikowanie jego listów, stopniowe odsłanianie ukrytych aluzji i motywów przez małą armię joyce'ologów, wszystko to pomogło stworzyć obraz człowieka, którego intymną obecność odczuwa się w każdej prawie linijce tekstu. Możemy ciągle utrzymywać, że Joyce jest bezosobowy w tym sensie, w jakim bezosobowy jest każdy prawdziwy artysta — w tym mianowicie znaczeniu, że dzieło sztuki i dzieje życia należą do różnych przodków istnienia; powinniśmy jednak dostrzec równocześnie, jak zasadnicze znaczenie sam Joyce przypisywał elementom autobiograficznym w literaturze.

Znajomość życia Joyce'a liczy się naprawdę — a posiadanie tej znajomości zmodyfikować może podstawową reakcję-czytelnika na dzieło tego pisarza — wówczas, kiedy w yrę wchodzi uwypuklenie w pełni egocentrycznej, dręczonej konfliktami natury jego geniuszu. Widziane w takim świetle książki Joyce'a czerpią swą moc z intensywności jego obsesji i ener-

ANNA LIVIA

OBSADA

ANNA LIVIA	— TERESA SAWICKA
PRACZKI	— MARLENA MILWIW
	— BARBARA SOKOŁOWSKA
SHAUN	— PAWEŁ NOWISZ
SHEM	— ZBIGNIEW GÓRSKI
OJCIEC	— JANUSZ OBIDOWICZ
KOBIETY	— MARIA GÓRECKA
	— JADWIGA HAŃSKA
MĘŻCZYŹNI	— BOLESŁAW ABART
	— JAN BLECKI
	— STANISŁAW JASKUŁKA
	— BOGUSŁAW PARCHIMOWICZ
	— EDWIN PETRYKAT
	— ZDZISŁAW SOŚNIERZ

Inspicjent:
JERZY CHUDZYŃSKI

Asystenci reżysera:
EDWIN PETRYKAT i JACEK WEKSLER

Kontrola tekstu:
TERESA PERETIATKOWICZ

Współpraca reżyserska:
ZBIGNIEW CYNKUTIS

W przedstawieniu jest jedna 15-minutowa przerwa

gii, przy której pomocy usiłował nad nim zapanować. Książki te są aktami zatajenia i demaskacji, zemsty i pojednania, samooczyszczenia i samookreślenia.

Neurotyczne usposobienie Joyce'a objawia się bardzo rozmaicie, może najbardziej uderzająco w poczuciu, że jest ofiarą przeznaczenia, w jego ponurych rozmowach o zdradzie, w lęgnącej się obawie, że może zostać rogaczem — dostrzegalnej najbardziej w „Wygnańcach". Ulegał Joyce również bardziej nieokreślonym uczuciom niepokoju i nieprzydatności (występującym na zmianę z nastrojami samoobraźliwej arogancji), podczas gdy zarówno jego książki jak i listy do Nory wyraźnie ujawniają zespół klasycznych symptomów choroby Krafft-Ebinga — obawę przed homoseksualizmem, fetyszyzm bielizny osobistej, fantazje masochistyczno-voueurystyczne, „obsesję kloaczną", o której H. G. Wells wspomniał już w 1971 roku w recenzji z „Portretu artysty". Nie jest to kwestia podpatrywania; w swojej późniejsze książce Joyce nieustannie wysuwa na plan pierwszy ten rodzaj materiału.

Ze wszystkich uczuć uwydatnionych w twórczości Joyce,a niewątpliwie najsilniejsze były te, które skupiały się wokół jego ojca. We wcześniejszych książkach są one przeważnie, nie bez słusznej przyczyny, negatywne. Pod wieloma względami John Joyce był wielce niezadowalającym rodzicem: samolubny, nieodpowiedzialny, pijak, „chwalca swej własnej

przeszłości". W latach, kiedy dorastał najstarszy syn, jego majątek (podobnie jak majątek Johna Szekspira i Johna Dickensa) gwałtownie topniał; John Joyce wskutek nędzy zgorzkniał i coraz gorzej traktował żonę i dzieci. To prawda, że James był jego ulubieńcem — nawet kiedy rodzinie brakowało jedzenia, ojciec zawsze znajdował dlań pieniądze na kupno obcojęzycznych książek; a jednak John Joyce stał się niechybnie uosobieniem drugiej, gorszej strony Dublina, świata na pół sentymentalnych, na pół złośliwych nicponi, którym James wystawił najbardziej niepochlebny pomnik w „Dublińczykach".

Ojciec tak wiele znaczy w twórczości Joyce'a, że w pierwszym momencie można łatwo nie docenić siły przywiązania pisarza do matki. W „Portrecie" pani Dedalus jest mglistą postacią, w „Ulisessie" już nie żyje, jest uporczywym duchem. Trudno byłoby się na przykład zorientować na podstawie tych dwu książek, że May Joyce była prawie tak samo oddana muzyce jak jej mąż. Są jednak oznaki (a w przypadku „Stephena Hero" nawet więcej niż oznaki) świadczące, do jakiego stopnia Joyce'owi zależało na jej aprobacie nawet wówczas, gdy się od niej odsunął i nawet w sprawach, o których wiedział, że wykraczają poza jej intelektualne możliwości. Nie znaczy to, że miał jakikolwiek istotny powód, by wątpić w jej miłość. Objawia się ona jako cudowna matka; listy, które przetrwały (pisane do Joyce'a w czasie jego pierwszych pobytów w Paryżu), ukazują ją jako osobą pozbawioną egoizmu, cierpliwą, opiekuńczą, ale nie władczą. W umyśle syna kojarzy się ona rzecz jasna z pojęciem czułości i ciepła. Jednakże uczucia Joyce'a do matki zostały również wypaczone przez neurotyczne obawy, które później miały charakteryzować jego stosunek do kobiet; z pewnością obsesja zdrady miała źródło w oszołomieniu malutkiego chłopca, kiedy po raz pierwszy zdał sobie sprawę, że — oprócz niego samego — w życiu matki jest jeszcze jakiś inny mężczyzna. Pragnąc rozproszyć wątpliwości, a jednocześnie niechętny jej władzy nad sobą, wypróbowuje uczucie matki raniąc ją w najbardziej bolesne miejsce — traktuje z ostentacyjną pogardą jej szczerą, katolicką pobożność. Fantazja wyolbrzymia obrazę: Stefan Dedalus odmawia prośbie swej umierającej matki, by ukląkł i modlił się przy jej łożu — w rzeczywistości Joyce nie zastosował się do kategorycznego rozkazu wuja wydanego w obecności konającej matki. A wyrzuty sumienia, przebijające w „Ulissesie" są odpowiednio gorzkie i osiągają punkt kulminacyjny w cudownej scenie w „Kirke" (którą jedynie ktoś o zbyt wyrafinowanym guście uznać może za zbyt teatralną), w której matka powstaje

z grobu: „Wszyscy muszą przejść przez to, Stefanie (...) Lata i lata całe kochałam ciebie, o mój synu, mój pierworodny, gdy nosiłam cię w mym łonie".

Joyce skłonny był widzieć do pewnego stopnia samą Irlandię jako ciemiężoną i ciemiężącą matkę; tak samo, w bardziej podniosłych chwilach, był w stanie utożsamiać zasadniczy charakter kraju z Norą, szczególnie z Norą w jej quasi-macierzyńskiej roli: „O weź mnie w swoją duszę najwspanialszą z dusz, a wówczas stanę się zaprawdę poetą swego narodu. Czuję to, Noro, kiedy to piszę. Ciało me wkrótce przeniknie twoje, o gdybyż dusza moja mogła także! O gdybym mógł wtulić się w twoje łono niby dziecko zrodzone z ciała i krwi twojej".

W innym miejscu, w swoich listach nazywa ją „mą miłością, mą gwiazdą, mą dziwnooką Irlandią", i w jej wizerunku znajduje „piękno i przeznaczenie plemienia, którego jest dzieckiem. Przeważnie jednak męskie aspekty Irlandii znaczyły dla niego o wiele więcej. Jego stosunek do kraju został uwarunkowany przede wszystkim więzią z ojcem; w „Finnegans Wake" banita w snach swoich odwiedza „Sirelandię".

U początku swojej kariery, pamiętając o tym, co Ibsen uczynił dla Norwegii, Joyce widział swą misję w zeuropeizowaniu literatury irlandzkiej, w większym zainteresowaniu Irlandii wspaniałym światem zewnętrznym. W rezultacie przybliżył Irlandię wspaniałemu światu zewnętrznemu w stopniu, w jakim żadnemu z wcześniejszych pisarzy irlandzkich przedtem się to nie udało. A ściślej biorąc, przybliżył owemu światu Dublin — jego ulice, i nadbrzeża, jego wiedzę i plotki, jego historię i topografię. Dublin Joyce'a (przynajmniej w „Ulissesie") jest równie pełny i soczysty jak Londyn Dickensa, stworzył Joyce swój własny rodzaj antykwariatu: entuzjaści, którzy urządzają pielgrzymki do wieży Martello i uczeni, którzy ślęczą nad Thom's Directory of Dublin na rok 1904, są najbliższymi współczesnymi odpowiednikami owych starej daty miłośników Dickensa, którzy zwykli byli zajmować się odnajdywaniem zajazdów z Pickwicka czy też zagłębiali się w dociekaniu tła prawnego Pustkowia. I ich reakcja jest na swój sposób naturalna: jedna obsesja rodzi drugą, uchwycili oni coś z siły napięcia, jaką Joyce nadaje najbardziej banalnej materii — w jego przypadku, napięcia człowieka chowającego w sercu szczątki swej własnej przeszłości.

Rekonstruując krajobraz Dublina, Joyce nie przypomina socjologa miejskiego czy fotografa-realisty, ale dorastającego chłopca z wiersza Audena:

I ze swych piór najcieńszych szuka z namaszczeniem śladów
znajomych miejsc ze znanym imieniem.

Nieuniknionym następstwem tego jest często niepełność obrazu życia irlandzkiego. Joyce lekceważy lub nie ukazuje w pełni aspektów społecznych, ekonomicznych, kulturalnych i architektonicznych swego rodzinnego miasta; a w żadnej mierze Dublin nie jest Irlandią. I choć osądzić to może jedynie Irlandczyk, w ostatecznym wyniku świat z książek Joyce'a na pewno nie wydaje się mniej irlandzki niż, powiedzmy, świat Yeatsa, Synge'a czy George'a Moore'a. Nawet jego wygnanie ma swą reprezentatywną wartość, odzwierciedlając z największą wrażliwością sytuację milionów Irlandczyków, którzy przed nim zostali zmuszeni do wyemigrowania z kraju.

Podczas gdy twórczość Joyce'a stawała się coraz bardziej uniwersalna, w duchu a także w treści stawała się jednocześnie coraz bardziej irlandzka. Krążą pogłoski, że Joyce powiedział swemu przyjacielowi, iż „Finnegans Wake" jest

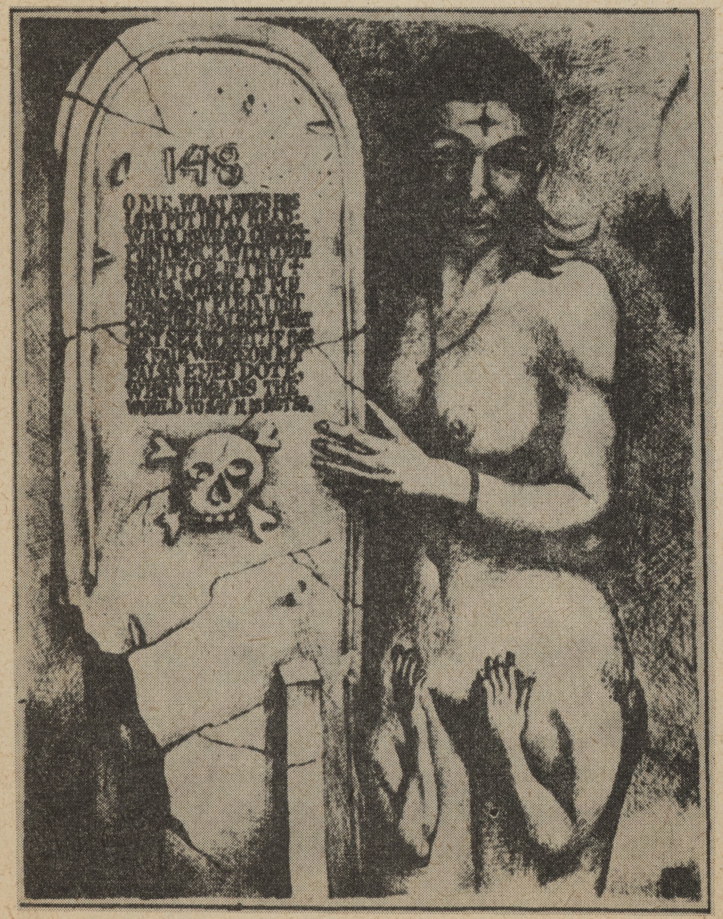
o Finnie, który umiera nad rzeką Liffey, a przez umysł przebiega mu historia Irlandii i świata. Mimo, że mnóstwo innych interpretacji książki pasowałoby równie dobrze, nie ma wątpliwości, że Wake nasycony jest przedziwną mieszaniną irlandziej historii i mitologii, tym, co autor średniowiecznego romansu nazwałby „materią Irlandii". Finn — Finn MacCool, główny bohater południowego cyklu starodawnej legendy irlandzkiej, śpiący olbrzym, na którego ciele spoczywa Dublin — w epickiej formie jest H. C. Earwickerem. W przeciągu nocy Earwicker wciela się również w role Briana Boru, króla Roderwicka O'Connor, Świętego Wawrzyńca O'Toole; i wplecionych tu jest tyle jeszcze innych aluzji do legendarnych lub na pół legendarnych wczesnych okresów historii Irlandii, że profesor Vivian Mercier (w swojej świetnej książce „The Irish Comic Tradition") mówi o nowym, Yeatsowskim prawie stosunku Joyce'a do folkloru irlandzkiego — będącym dalekim odejściem od The Day of the Rabblement i jego poprzedniej wrogości. Wydaje mi się to nieco przesadzone: mimo wszystko „Finnegans Wake" bierze swój tytuł z wulgarnej rewiowej ballady z gatunku, który zasługiwałby na najzimniejszą pogardę Yeatsa, a Joyce cenił sobie w swoim bohaterze w równym stopniu Tima Finnegana jak Finna. Jak wykazała sama profesor Mercier, powierzchowna znajomość irlandzkiego znaczyła dla Joyce'a mniej niż piosenka taka jak „Phil the Fluter's Ball". Z drugiej znów strony Earwicker — jako — Finn nie jest jedynie wymysłem Celtyckiego Zmierzchu w wyobraźni przybiera rozmiary prawdziwego pogańskiego półboga. Joyce korzysta również szeroko z chrześcijańskich aspektów dawnych dziejów Irlandii, co z reguły nie zdarza się w poezji protestanta — Yeatsa. Święty Patryk jest jednym z najświetniejszych wcieleń Shema, podczas gdy nieczuły Shaun jest doskonale ośmieszony w legendzie o ascetycznym świętym Kewinie. Joyce jako pierwszy traktuje z powagą wiele innych irlandzkich tematów i postaci: jak na przykład wykazał Herbert Howarth, do wyniosłego anglo-irlandzkiego Parnella — bardziej anglo- niż irlandzkiego w sposobie bycia — przyłącza się w panteonie daleko bardziej gruboskórna postać Daniela O'Connella (przypuszczalnie dalekiego krewnego Joyce'a ze strony ojca). Nawet Obywatel nie mógłby narzekać na brak rodzimych treści w książce, która zawiera między innymi tytuły prawie wszystkich spośród stu dwudziestu kilku Irish Melodies Toma Moore'a, nazwiska około dwustu byłych burmistrzów Dublina i niezliczone aluzje do każdej możliwej gałęzi i gałązki literatury irlandzkiej począwszy od Biskupa Berkeleya aż do „The Colleen Bawn".

I jeszcze ostatnie ostrzeżenie. W próbach przeniknięcia mitu Joyce'owskiej bezosobowości, czy też w próbach wyjaśnienia literackich aberracji Joyce'a, natknąć się można na tyle świadectw neurotycznych zaburzeń pisarza, że należy przy-

pomnieć, iż w najbardziej podstawowych sprawach osiągnął on w życiu powodzenie. Założył rodzinę, napisał książki (usatysfakcjonowany na równi oboma tymi osiągnięciami).

W „Finnegans Wake" dom Shema nazywany jest żartobliwie kałamarzem nawiedzanym przez duchy — zwrot ten przywołuje na myśl mroczne obsesje dręczące Joyce'a nieustannie do końca życia. Sądzę, że sugeruje on również ducha w butelce, siłę twórczą, jaką pisarz rozporządzał. Dla jego czytelników liczą się w końcu nie duchy, które go nawiedzały, ale książki, poprzez które usiłował je wypędzać.

Przełożyła Hanna Zbierzchowska



James Joyce

WSPOMNIENIE O AKTORACH W LUSTRZE O PÓŁNOCY

W ustach ich mowa miłości. Zgrzyt,
To zębów trzynaście
W wychudłych szczękach twych,
To twój śmiech. Zduś wstyd,
Żądzę nagich ciał. Stęchł oddech miłości
Twój, słowo i pieśń jak język są kwaśne:
Koci, szorstki.

Ta szarość, która patrzy, jest,
Nie kłamie. Sama skóra i kość.
Tłustym ustom zostaw całus. Dość.
Nikt tych, które widzisz, nie zechce dla swych warg.
Strasznego głodu godzina twa.
Wyrwij swe serce słonokrwiste, owoc łez,
Wyrwij i pożryj!

Przełożył Maciej Słomczyński

Redaktor programu
ANDRZEJ FALKIEWICZ

Opracowanie graficzne
BARBARA GUTEKUNST

W programie zamieszczono grafikę: Marii Hiszpańskiej-Neumann, Henryka Wańko, Rolanda Topora, Szymona Syrkusa.

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej	— MARIA CHUDECKA — STANISŁAW STEPEK
Stolarskiej	— JÓZEF STEPEK
Perukarskiej	— GERTRUDA OLSZLEGIER
Pracownia modelarsko-malarska	— BRONISŁAW HOLAK
Prace tapicerskie	— BOGUSŁAW URBANIAK
Prace szewskie	— FRANCISZEK MYŚLIŃSKI
Akustyk	— MACIEJ PROSEK
Światło	— ZBIGNIEW SUS
Kierownik sceny	— STANISŁAW GRZELAK

Biuro Obsługi Widzów Teatru przyjmuje zamówienia na sprzedaż biletów indywidualnych, zbiorowych, kuponów wymiennych oraz organizowanie uroczystych akademii codziennie w godz. 9—16; tel. 44-32-76; w. 69 i 44-37-62.

Kasa biletowa 44-32-76 w. 19.

Początek przedstawień wieczornych godz. 19,15

Stoisko z teatraliami czynne w czasie przedstawienia.

Kawiarnia i palarnia we foyer na I piętrze.

Wydawca: Państwowy Teatr Współczesny
im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu
ul. Rzeźnicza 12

Cena 6,— zł

DZG Świdnica 2050 4.000 9 76 L-3