

PRÓBY ZAPISU

665

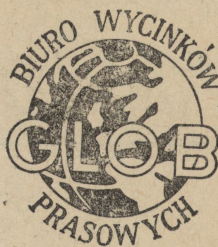
TEATR ATELIER

Spektakl, który dziś chcemy przedstawić i sprzeczne opinie, od zachwytów do uderzeń, reżyserem i scenografem jest Jerzy Góstaś Radwan, a premiera (27 marca) w Warszawie działalność eksperymentalna - Atelier".

Przedstawienie oparto na tekście stylizowanym na powieść Jamesa Joyce'a „Ulisses” w przekładzie Macieja Słomczyńskiego, pierwszy wydruk tego epizodu ukazał się w „Dialogu” nr 12/1964, powieść zaś wydał PIW, Warszawa 1969. W swojej „wewnętrznej” dramaturgii jest to spektakl zamknięty i autonomiczny, w warstwie fabularnej natomiast nie ukrywa swej fragmentaryczności, charakteru epizodu — odwołuje się zatem do znajomości całej powieści przez widzów.

Próbujemy go zapisać znów inną, niż dotąd, metodą: wyrzykowo, fragmentarycznie właśnie. Ewa Bułhak referuje więc zamysł ogólny i szczegółowo opisuje trzy wybrane sekwencje przedstawienia (są to fragmenty dokonanego przez nią zapisu pełnego), następnie czwórka autorów — Maria Marzańska, Aleksander Nebelski, Donald O'Meara i Carmen Szwec — opisuje elementy plastyczne, muzyczne i aktorskie, raczej na prawach przykładów niż pełnego zapisu, poprzedzając te przykłady kilkoma uwagami o roli tekstu. Wydaje nam się, że ujęcie takie — w tym akurat wypadku — może być ciekawsze, niż zapis całości: nie dając obrazu pełnego, daje za to obraz wyrazistszy. Ostrzej też demonstruje to, co jest tu szczególnie zajmujące: sposób myślenia Grzegorzewskiego i jego metodę teatralizacji prozy Joyce'a.

Esej Marty Piwińskiej „Zaczyna się na serio” z tym myśleniem podejmuje z kolei polemikę. (Red.)



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

DIALOG
Warszawa, ul. Puławska Nr 61

wydanie

Nr 2 z dn. 12-74

RSP „PRR” 2G C-60W z. 2343.74 (100 000)

do 139

PRÓBY ZAPISU

665

TEATR ATENEUM: „BLOOMUSALEM”

Spektakl, który dziś chcemy przedstawić czytelnikom, budzi żywe dyskusje i sprzeczne opinie, od zachwytów do utyskiwań. Nazywa się „Bloomusalem”, jego reżyserem i scenografem jest Jerzy Grzegorzewski, muzykę skomponował Stanisław Radwan, a premiera (27 marca 1974) zainaugurowała w Teatrze Ateneum w Warszawie działalność eksperymentalnej filii Teatru pod nazwą „Ateneum-Atelier”.

Przedstawienie oparto na tekście słynnego, pisanego dialogiem, epizodu XV powieści Jamesa Joyce’a „Ulisses” w przekładzie Macieja Słomczyńskiego; polski pierwodruk tego epizodu ukazał się w „Dialogu” nr 12/1964, powieść zaś wydał PIW, Warszawa 1969. W swojej „wewnętrznej” dramaturgii jest to spektakl zamknięty i autonomiczny, w warstwie fabularnej natomiast nie ukrywa swej fragmentaryczności, charakteru epizodu — odwołuje się zatem do znajomości całej powieści przez widzów.

Próbujemy go zapisać znów inną, niż dotąd, metodą: wyrywkowo, fragmentarycznie właśnie. Ewa Bułhak referuje więc zamysł ogólny i szczegółowo opisuje trzy wybrane sekwencje przedstawienia (są to fragmenty dokonanego przez nią zapisu pełnego), następnie czwórka autorów — Maria Marzańska, Aleksander Nebelski, Donald O’Meara i Carmen Szwec — opisuje elementy plastyczne, muzyczne i aktorskie, raczej na prawach przykładów niż pełnego zapisu, poprzedzając te przykłady kilkoma uwagami o roli tekstu. Wydaje nam się, że ujęcie takie — w tym akurat wypadku — może być ciekawsze, niż zapis całości: nie dając obrazu pełnego, daje za to obraz wyrazistszy. Ostrzej też demonstruje to, co jest tu szczególnie zajmujące: sposób myślenia Grzegorzewskiego i jego metodę teatralizacji prozy Joyce’a.

Esej Marty Piwińskiej „Zaczyna się na serio” z tym myśleniem podejmuje z kolei polemikę. (Red.)

do 139

Ewa Bułhak

ZAMYSL OGÓLNY

W przedstawieniu bierze udział dwudziestu ośmiu aktorów, z których wielu gra w trakcie przedstawienia po kilka ról, a także wypowiada teksty postaci (i nie tylko postaci) pojawiających się w epizodzie XV *Uliksesa* przelotnie. Prócz aktorów w skład zespołu wchodzi pięć osób orkiestry (w składzie: kontrabas, skrzypce, trąbka, tuba, puzon) i mieszany dwunastoosobowy chór.

Udział chóru i orkiestry w inscenizacji wiąże się z rolą muzyki, która jest tutaj równie ważna jak kompozycja plastyczno-przestrzenna i niejednokrotnie — równoległe lub wymiennie z grą aktorską, tekstem, światłem i ruchem — konstruuje dramaturgiczne i emocjonalne napięcia przedstawienia. Kompozycja muzyczna całości obejmuje zarówno piosenki i pieśni do tekstów Joyce'a z XV epizodu, jak muzycznie zorganizowane partie dialogu i samodzielny utwór muzyczny, strukturalnie związany z monologami Stefana. Jako integralna część przedstawienia muzyka w *Bloomusalem* ma charakter przestrzenny, związany z różnymi planami akcji.

Inszenizacja składa się z dwu części o odmiennym rozplanowaniu przestrzennym i odmiennych zasadach budowania ruchu scenicznego.

Terenem pierwszej części przedstawienia jest scena (Duża Scena Teatru Ateneum), miejsce dla widzów wydzielone z widowni teatru czarnymi zasłonami, balkon, na którym umieszczony jest niewidoczny dla widowni chór i — w końcowej partii — pasma przestrzeni poza bocznymi płachtami odgradzającymi widownię. Kontakt widzów z przestrzenią przedstawienia jest w tej części dwójaki: wizualno-akustyczny i później, dodatkowo, tylko akustyczny (balkon i pobocze). Sprawia to wrażenie rozrastania się przestrzeni w miarę akcji. Niemniej układ ten i rodzaj kontaktu między publicznością a akcją przedstawienia jest zasadniczo tradycyjny. Jest to jednak tra-

dycyjność reaktywowana: zarówno kształt sceny, jak podział na scenę i widownię tworzy się i zamyka w trakcie przedstawienia. Rozwiązanie to odnawia u widza odczucie przestrzennej specyfiki sali teatralnej i wzbogaca je o dodatkowe skojarzenia (na przykład tunel, namiot, wnętrze dawnego aparatu fotograficznego).

Moment zamknięcia sali jest tutaj początkiem budowania formy. Owa forma ewoluje w trakcie przedstawienia i zostaje otwarta w końcu pierwszej części poprzez — kolejno — zejście aktorów ze sceny przez widownię po obu stronach bocznych czarnych kurtyn na parter budynku; wyjście Blooma i Zoe, wprowadzającej go do domu publicznego; wreszcie otwarcie obu ścian bocznych i oświetlenie widowni dla widzów, którzy wychodzą z sali widowiskowej.

Sugestia rozrastania się przedstawienia w przestrzeni pojawia się także w obrębie świata przedstawianego. Wrażenie istnienia akcji po obu stronach sceny, prawej i lewej, osiągane jest dzięki konstrukcji ruchu i sposobom budowania wejść i zejść aktorów ze sceny. Podstawą kompozycji ruchowej jest zwolniony, płynny ruch liniowy postaci od jednej kulis do drugiej (częściej od lewej ku prawej), zakłócany od czasu do czasu silniejszymi akcentami. Ruch ten uzupełniany jest często przez czynność powolnego wyciągania czegoś zza kulis. Aktorzy, skupieni na swoich czynnościach, zaczętych za kulisami, wsuwają się czasem na scenę tyłem. Nie ma „scenicznych wejść i wyjść”, ruch trwa symultanicznie, nowe postacie pojawiają się, zanim wyjdą te, które rozgrywały poprzednią „scenę”. Nadaje to płynny charakter przejściom między scenami (i przez nakładanie się scen na siebie kondensuje warstwy znaczeń).

Zatem to, co oglądamy na scenie, robi wrażenie zaledwie wycinka rzeczywistości; jakbyśmy oglądali tylko fragment drogi, którą odbywają postacie, pozosta-

jące w tajemniczym kontakcie z tym, co dzieje się po obu stronach sceny, i jakby te postacie nie do końca wchodziły w akcję z Bloomem, by dokonawszy tego, co jego dotyczy, kontynuować swoje niewytłumaczone, absorbujące zadania i drogi.

Bloom w trakcie pierwszej części przedstawienia jest cały czas obecny na scenie (z przerwą tylko na wejście Stefana i Lyncha). Oglądamy zatem właśnie ten wycinek rzeczywistości Nocnego Miasta, który jest związany z Bloomem. Jego udział w rozgrywających się wydarzeniach rozciąga się od uczestnictwa w akcjach, obnażających odruchy, współistniejące reakcje z przeszłości i teraźniejszości i próby przewyciężenia zagrożenia — po nagłe błyski refleksji, komentarz i dystans, w krótkich chwilach wyłączenia z działań i monologach. Specyficzna konstrukcja prologu (patrz zapis) sugeruje ponadto kreacyjną funkcję bohatera wobec rzeczywistości, w której następnie bierze on udział. Poprzez budowanie wzajemnych kontaktów między rzeczywistością sceniczną a bohaterem i przez specyficzną intensyfikację znaczeń, gry aktorskiej i warstw czasowych, uzyskane jest w przedstawieniu wrażenie halucynacji Blooma. Jest ona jakby deformacją, przekształceniem lub interpretacją „obiektywnej”, istniejącej niezależnie od bohatera rzeczywistości Nocnego Miasta — zapóźnionych przechodniów, dziewczyn ulicznych, policjantów; rzeczywistość tę jednak odkrywamy jedynie i właśnie poprzez ową „halucynację”.

Spoistość uzyskiwanej w ten sposób wizji jest nie tylko rezultatem ostrego konturu formy, ale także estetycznej jakości i jedności, jakie cechują użytą w przedstawieniu materię plastyczną. Jest ona wykorzystana w sposób, który ujawnia i podkreśla jej zmysłowe, fizyczne właściwości. A więc różnego rodzaju guma, futro, grube lane szkło w intensywnych kolorach, ciało, włochate materiały, surowe ciasto, linki metalowe, sople smoły i stearyny, lśniąca cerata, trykot i pończochy. Jest to materia jakby półpłynna (sople szkła, smoły) i rozciągliwa, jednocześnie gęsta i trochę obrzydliwa; jakby ożywiona i zastępcza wobec właściwości i ruchów świata organicznego, chociaż zasadniczo wywodząca się z „cywilizacji”.

Zastępczy i płynny charakter postaci i przedmiotów jest dla tego przedstawienia znamieny. Wiaże się to ze specyficznym sposobem budowania znaków,

odnoszących sytuację jednocześnie do kilku warstw rzeczywistości (na przykład wspomnień, rzeczywistości Nocnego Miasta oraz sądu), które w tekście Joyce'a następują kolejno po sobie, natomiast w przedstawieniu przenikają się wzajemnie. Przedmioty pełnią różne funkcje (na przykład deska piekarska z przygotowanymi do wypieku bułeczkami służy jednocześnie jako pulpit sędziowski i jako ołtarz, przy którym odbywają się modły nad trupem Dignama). Rekwizyty (muszle, łopata piekarska, wiadro, świeca, papierowa dziecinna zabawka „piekło-niebo”, płyta z przeciągniętym sznurem, tuba gramofonu, telefon, laska i inne) są zestawione z kontekstem głównym w sposób zaskakujący, ale bynajmniej nie przypadkowy. Zestawienia te nadają przedstawieniu cechy fantastyki i niezwykłości.

Podobnym regułom podporządkowane są kostiumy. Zasadniczo jest to garderoba tradycyjna: stare jesionki, prochowce, gumowe peleryny, kapelusze, spodnie, części bielizny. Ale ostateczne zestawienia są zaskakujące i jakby zwielokrotnione, na przykład kostium składający się z kilku nałożonych na siebie jesionek i starego prochowca o związanych w supły rękawach, gdzieśgdyś obłany szklivem i lakiem, lub inny, składający się z podkoszulka, szelek i dwóch par spodni, nałożonych jedno niżej, drugie wyżej — na siebie. Spódnice ładacznic są z matowej, łopoczącej gumy, opięte gumowymi pasami do podwiązek, zaś ich gorsety — z lanego, uformowanego w sople, intensywnie kolorowego szkła. Wywrócone na wierzch kieszenie są gumowe lub pociągnięte szklivem, podobnie pojawia się gors frakowy zatopiony w powłoce ze szkła i szerokie, rozciągające się niepomniernie wzdłuż, gumowe spodnie pełzającego Paddy Dignama.

Chór ubrany jest w gumowe peleryny i czarne kapelusze kleryków, powtarzając się zwielokrotnione peleryny i pelerynki z gumy. Niektóre z kostiumów mają ostre akcenty kolorystyczne — czerwone, zielone, fioletowe — uderzające w ogólnej tonacji czarno-biało-szarej, jaka cechuje scenografię pierwszej części. Tylko Bloom, Stefan i Lynch noszą zwykłe stroje, bez nadmiernej charakterystyczności, ale z epoki.

Kostium identyfikuje lub (rzadziej) zmienia tożsamość postaci. Role, zlewające się często w jedną postać (na przykład Rajfura i Bella, Cissy Caffrey i Flora, Adwokat O'Molloy i Kardynał,

Gerty MacDowell i Milly), połączone są dzięki pewnym wewnętrznym, intuicyjnym, subiektywnym podobieństwom funkcji wobec Blooma i Stefana. Matka Blooma w części pierwszej, to zarazem zmarła matka Stefana w części drugiej; Zoe jawi się Bloomowi jako Molly i Nimfa z obrazu w małżeńskiej sypialni, i tak dalej. Inne połączenia dostosowane są po prostu do osobowości psychofizycznej aktorów.

Konstrukcja drugiej części przedstawienia, chociaż odmienna, jest rozwinięciem i mutacją formy części pierwszej. Brak antraktu, a raczej zaplanowanie przerwy i działań publiczności jako dalszego ciągu przedstawienia, jest tego najbardziej widocznym, choć nie jedynym dowodem. Wykorzystanie przejścia publiczności z sali widowiskowej do hallu na dole teatru, to konsekwencja świadomego zabiegu inscenizacyjnego, który od początku przedstawienia włącza publiczność, przestrzeń dla niej przeznaczoną i typ jej kontaktu z dziełem w zakres formy samego dzieła. Spontaniczne działania publiczności (oprócz działań, wynikających z tradycyjnej formy uczestniczenia w przedstawieniu teatralnym, na przykład właśnie zejścia na przerwę) stanowią od tego momentu element względnej dowolności i przypadku. Tej dowolności i przypadkowi narzucono jednak wyraźne granice i na pewno nie można tu mówić o happeningu; najwyżej o jego elementach.

Zatem w części drugiej publiczność, w ślad za Bloomem, wychodzi w rzeczywistość Nocnego Miasta. Bloom tymczasem znajduje się już w burdelu Belli Cohen, na dole, na Małej Scenie Teatru Ate-neum, połączonej z przestrzenią hallu gdzie rozmieszczone są inne elementy dekoracji i akcji.

Mała Scena usytuowana jest naprzeciw przetworzonej w wielki instrument muzyczny szatni, która jest stroną Stefana. Rozdwojenie na wątek Stefana i Blooma, w części pierwszej ujęte chronologicznie i muzycznie, tutaj znajduje wykładnik w symetrii przestrzennej.

Akcja, bardziej jeszcze niż w pierwszej części, ma charakter polifoniczny, czy też „polifonizujący”. Czynności nakładają się na siebie w czasie, w sposób skomponowany. O ile jednak działania postaci były w pierwszej części zgęszczone na przestrzeni sceny, o tyle tutaj ulegają swoistej „augmentacji”, rozszerzeniu w przestrzeni. Elementy dekoracji usytuowane są tak, by nie stwarzać

wrażenia zamknięcia i określenia granic całości; sugerują istnienie jeszcze dalszych planów. Publiczność znajduje się w środku i może (lub jest zmuszona przez współwidzów) dokonywać wyboru wśród tego, co jest do obejrzenia. Jest to więc zmiana warunków percepcji z tradycyjnie teatralnych na takie, jakie napotykamy w życiu, na przykład oglądając incydent uliczny.

Aktorzy natomiast są zamknięci w wyznaczonych przestrzeniach, ich działania są dokładnie skomponowane i nie wchodzą w żaden kontakt z publicznością. Bywa to zresztą powodem agresywnych i zaczepnych akcji ze strony widzów, którzy po zniesieniu konwencjonalnej granicy dążą do dalszego przełamania dystansu dzielącego ich od rzeczywistości przedstawionej.

Jest to proces w jakimś stopniu analogiczny do stosunków, jakie zachodzą pomiędzy Bloomem a innymi postaciami. Uczestnicząc w akcji pierwszej części przedstawienia Bloom znajduje się jednocześnie poza nią, a raczej owa akcja mimo całej intensywności toczy się jakby poza nim, za pośrednictwem sądu, nigdy nie doprowadzając do bezpośrednich starć i ostatecznych rozwiązań. Pierwsze realne spięcie następuje w scenie Blooma i Zoe, której konsekwencją jest apoteoza i — później — wejście do burdelu. Jest to również moment, po którym przedstawienie zaczyna „wychodzić” ze swej dotąd ograniczonej pudełkową sceną przestrzeni. Drugi taki moment, głębszy i o silniejszym napięciu, zdarza się w końcowej partii części drugiej.

Zanim to nastąpi, kontakty między postaciami ulegają jeszcze większemu rozluźnieniu. W drugiej części prawie każda z postaci ma osobne miejsce; zdania wypowiedziane bez kontaktu z partnerami łączą się często tylko na zasadzie absurdałnych skojarzeń językowych. Jedyną formą kontaktu jest nawiązujący się ponad głowami widzów łuk porozumienia między stroną Stefana a stroną Blooma w scenie z Bellą. Porozumienie to realizuje się także nie wprost, lecz pośrednio, pomiędzy płaską muszlą, do której, trzymając ją jak zwierciadło, mówi Bella, a różową, spiralnie skręconą muszlą przy uchu Kitty, siedzącej obok tajemniczej maszyny-magla. Owe nici kontaktu napinają się w momencie, w którym Bloom wychodzi z wnętrza Małej Sceny, pomiędzy widzami podchodzi

do Stefana i podając mu upuszczone zapalki mówi do niego cicho: „To jest pańskie”.

Od tej chwili dopiero jakby pękły granice, oddzielające aktorów od widzów. Postacie — stopniowo, każda własnym torem — zaczynają wkraczać między zebraną w hallu publiczność; potem, w trakcie akcji o narastającym walorze emocjonalnym (muzyka) i po rozbiciu w ulicznym zamieszaniu lampy, gaśnie światło. Przemieszani w ciemności widzo-

wie i aktorzy stanowią jednolity tłum, połączony buntowniczą pieśnią w momencie koronacji; przez tłum ten przejeżdża w ciemności — z rzadka rozświetlanej światłem łuku elektrycznego — orszak koronacyjny. Z tego samego tłumy, szpalerem utworzonym na pół spontanicznie, na pół przez policjantów, wychodzą z wolna ku otwartym drzwiom teatru, na rzeczywistą ulicę, połączeni wreszcie i odnalezieni — Telemach i Odyseusz.

TRZY SEKWENCJE

1. Prolog

Czarne wnętrza sceny z wolna rozjaśnia się sinym światłem.

Leopold Bloom

wysoki, chudy w zbyt obszernym wytartym ciemnym garniturze wychodzi bardzo wolno

z lewego bocznego wyjścia na scenę jego majestatyczne ruchy ledwo widnieją w błękitnym świetle.

Leopold Bloom wchodzi w pasmo jaśniejszego światła

na przodzie sceny

zwraca twarz ku widowni i w zupełnej ciszy

wpatrzony w widownię

wysuwa powoli język a później jego zakrzywionym końcem dotyka czubka nosa.

Wysoko nad głowami widzów zaczyna powoli zasuwac się dach

z czarnej zasłony

jakby Bloom w swej magicznej czynności w napięciu przyciągał go do siebie i opadają z góry

w ciszy

czarne płachty po bokach widowni.

Magnetyczna twarz Leopolda Blooma odpręża się wreszcie z nadludzkiego wysiłku i Bloom odchodzi wolno ku prawemu wyjściu.

Publiczność zamknięta w czarnym pudle

naprzeciw czarnego pudła sceny.

W chwilę później

zmienia się światło i pojawia się słodki cichutki brzękliwy dźwięk kontrabas.

2. Pierwsza sekwencja części I

Stefan Dedalus i Leopold Bloom wchodzi do Nocnego Miasta

Na scenę

oświetloną purpurowym światłem

jak w ciemni fotografa
poprzecinaną nad ziemią
równoległymi
pałakami trolejbusowymi
wchodzi wolno z lewego
rogu

tyłem do widowni

Cissy Caffrey
ciągnąc obiema rękami
napięty

sznur na którym wiruje
w bezzachu czarna płyta
gramofonowa.

Cissy lekko pochylona
posuwa się tyłem
przy wtórce kontrabas,

nucąc
piosenkę o nodze kaczej
przekraczając pałaki

ciągnie
dochodzi do przodu sceny
nuci

wciąga trzymających
drugi

koniec sznura
lekko zataczających się
żołnierzy

Carra i Comptona ← —→ Z głębi, z lewego rogu
obu krępych małych
równego wzrostu

w czerwonych zakietach
munduru.

Sznur i Cissy
a także żołnierze
znajdują się teraz

równolegle
do linii rampy.

Cissy rozluźnia sznur
który rozwidła się
i puszcza w ruch

ponownie płytę
aż zastygnie w ruchu

nuci dalej piosenkę
o nodze kaczej
której towarzyszą

w synkopie
delikatnie pogwizdując
żołnierze.

Kontrabas milknie
Cissy nuci nadal
napinając sznur

w skupieniu
w białym świetle
połyskuje

Lynch rzuca laskę
ku wyciągniętej dłoni

Stefana
Stefan chwyta ją
w górę

intonując
„Vidi Aquam”
na co odpowiada mu

chóralny śpiew
spoza czarnych
płacht widowni.

Stefan i Lynch
przechodzą z wolna
pod tylną ścianę

by zniknąć
za czarną wielką
kulą

ustawioną w głębi
po prawej

Edy Boardman

z obu stron sceny
wychylają się
klęczące skulone postaci

Zoe
Wiedźmy i Rajfury
naciągającej

na ramionach gumową
chustę

napinają stalowe linki
drżących pałaków

pałaki uginają się lekko
lub unoszą w górę

wypreżając w trójkąt
w takt

krótkich psyknień
okrzyków

i sennego
monologu

Edy Boardman

jej krwisty
szklany gorset.

Cissy
opiera się o plecy

ociera się o nie
naprężając sznur

nuci dalej
patrzac na wirującą płytę.

Lyncha

by wyjść zza niej
po dłuższej chwili

z prawej strony
w równie wolnym rytmie.

Lynch i Stefan
rozmawiając przechodzą
ukośnie przez scenę

przekraczając pałaki
i pod pałakami

Lynch prowadzi
do Cissy Caffrey

napinającej sznur
i opiera się o jej

przymilne plecy

Stefan oddaje
laskę Lynchowi

i staje nad krawędzią
sceny

z wyciągniętymi
skrzyżowanymi

rękami
gestem wyobrażającym

bochen i dzban
z odchyloną w tył głową

tworząc ku widowni
odpowiada Lynchowi

wołając bluźnierczo
„Dola belle dame

sans merci
ad deam qui laetificat

iuwentutem meam”
Lynch odrzuca mu laskę

którą Stefan chwyta
wywijając triumfalnie

w powietrzu młynka
obaj wychodzą

w ciemny otwór w murze
po prawej stronie

sceny

jakby wepchnięty
na scenę

z lewej strony
wpada Leopold Bloom

zatrzymuje się
gwałtownie

zgięty
usiłując utrzymać

którą ciągle traci
wpatrzony w przeciwległą

kulise

spozstrzega Stefana
chwyta się za bok:

„Kolka w boku
dlaczego bieglem”
w lewej ręce

trzyma miękkie białe
zawiniątko

jego głowa
na wysokości wirującej

plyty

uchyla się jakby

włożonego w usta
kołyszącej się
jasnowłosej Zoe.

by wyjść zza niej
po dłuższej chwili

z prawej strony
w równie wolnym rytmie.

Lynch i Stefan
rozmawiając przechodzą

ukośnie przez scenę
przekraczając pałaki

i pod pałakami
Lynch prowadzi

do Cissy Caffrey
napinającej sznur

i opiera się o jej
przymilne plecy

Stefan oddaje
laskę Lynchowi

i staje nad krawędzią
sceny

z wyciągniętymi
skrzyżowanymi

rękami
gestem wyobrażającym

bochen i dzban
z odchyloną w tył głową

tworząc ku widowni
odpowiada Lynchowi

wołając bluźnierczo
„Dola belle dame

sans merci
ad deam qui laetificat

iuwentutem meam”
Lynch odrzuca mu laskę

którą Stefan chwyta
wywijając triumfalnie

w powietrzu młynka
obaj wychodzą

w ciemny otwór w murze
po prawej stronie

sceny

jakby wepchnięty
na scenę

z lewej strony
wpada Leopold Bloom

zatrzymuje się
gwałtownie

zgięty
usiłując utrzymać

którą ciągle traci
wpatrzony w przeciwległą

kulise

spozstrzega Stefana
chwyta się za bok:

„Kolka w boku
dlaczego bieglem”
w lewej ręce

trzyma miękkie białe
zawiniątko

jego głowa
na wysokości wirującej

plyty

uchyla się jakby

↓
żołnierze cofają się
w tył
w otwarte
za nimi
drzwi lewej kulisy
tuż za żelaznym

pionowym
rusztowaniem
wciągając
za sobą
napinając sznur
Cissy Caffrey
która ciągle nuci
wchodząc
w oświetlone
drzwi

z tyłu sceny
w ciemności
posuwa się od chwili
zakapturzona postać
wzdłuż ściany
zatrzymuje się
odwraca
półwidoczną twarz
wypowiada groteskowe

przesuwa się dalej
niknie
za kulą

coś koło niej
przelatywało.
Leopold
wypowiada urywane
zдания
tajemnicze hasła
śpiewa
próbuję przeskoczyć
pałaki

pada
mówi
wpatruje się w widownię
wita kogoś po hiszpańsku

nieruchomieje,
wolno
odwraca się ku
zakapturzonej
postaci
pyta o hasło

Bloom wstaje z kłęczek
i sprawdzając kieszenie
zbliża się
do czarnego rusztowania
po lewej stronie sceny.

Rodzice

Zza żelaznego rusztowania
wysuwają się nagle
i zawisają nad ramionami Blooma
dwie
namolne krótkie ręce
Leopold chwyta je
za opuszczone kiście dłoni
wyciąga
z ciemności
na plecach
jak worek
przycupniętego
Rudolfa Viraga

ojca
jego zmierzwiłone siwe
włosy
blade policzki
bezwładnie zwisające nogi
w białych pończochach
i za dużych butach
wysuwają się z pokrowca
płaszczki.
jego ciche słowa,
jego napomnienia
sączone do ucha Blooma
 („oni cię zrobią kaput,
Leopoldleben...”)

zza tego samego
rusztowania
wyłania się
postać
Ellen Bloom
sunąca wolno przed siebie
wpatrzona w przeciwną
kulisę
w czarnej krynolinie
z zapaloną woskową świecą
w splecionych rękach.
Idzie po prostej drodze
równoległe do rampy
na granicy światła
oświetlającego tylko przednią

zatrzymują go w pół drogi
pośrodku sceny.
Rudolf
ześlizguje się
z pleców Leopolda
poprawia ubranie

Leopold gwałtownym
skrętem ciała
obraca się za nimi
krzycząc „MAMMA!”
głosem przechodzącego mutację
niedorostka.

Molly

z głębi ciemnego
lewego rogu
mająca w ciemności
Molly Bloom
rzuca po pałaku
w kierunku siedzącego
na ziemi wpatzonego w matkę
Blooma
metalowe obręcze
Bloom kuli się odruchowo
chowając głowę w ramionach
przy każdym ponownym
brzęku

Molly ze spiętą pomiędzy nogami
różowo-fioletową halką
pochylona
nad obręczami
prowadząc je wzdłuż pałaka
pałeczką trzymaną w ręku
mówi do Blooma
przechodzi wolno do przodu
aż wreszcie znalazłszy się
tuż koło niego
unoszą z wysiłkiem
na metalowych bransoletach
głowicę pantografu
wolno wyprężając się w górę
napięta i skupiona
trzyma ją nad głową
drwi z Blooma
i wreszcie przeciąga ją nad sobą
w tył gdzie pantograf
ciężko opada.

Teraz
łagodna już
odchodzi w paśmie jasnego światła
z pałeczką w ręku
nucąc
„La ci darem la mano”

części sceny,
mija Blooma i Rudolfa

i przy boku żony
odbywa z godnością
dalszą drogę
rzucając w tył ostatnie słowa
potępienia
oddalają się jak we śnie
ku prawej kulisie
pozostawiając za sobą
kłęzącego Leopolda

Ellen na ten okrzyk
obraca się ku niemu
upuszcza sole trzeźwiące
by po raz pierwszy
jakby się zbudziła
spojrzeć w twarz syna
o święty Zbawicielu,
co oni mu zrobili
mówi
i zbierając upuszczone drobiazgi

wycofuje się za kulisę
za którą zniknął już Rudolf

który naciąga za linkę
ukośnie
wiedźma

Gerty

zachwalana
jako dziewczica
przez poruszające
linkami Rajfury
na scenę

z prawej strony
przed wielką kulą
wsuwa się bokiem
odwrócona
utykająca na nogę
Gerty Mac Dowell
w białym gorsecie
i białej falbaniastej halce.
Przesuwa się ukośnie
na tle czarnej kuli
zgarniając halkę
z przodu rękami
oskarża cicho Blooma
odwraca się ku niemu
nagłym ruchem
pokazując przyciśnięte
do brzucha skłębione
białe zawiniątko
mówi

„Tyś to zrobił”
potem kulejąc
wycofuje się
z powrotem

Bloom staje ←
na obie nogi
i jakby zarażony
ruchem Gerty
skacze spazmatycznie
przez scenę
aż do lewego rusztowania
gdzie zderza się plecami
z wybiegającą właśnie
panią Breen wykrzykującą nagle
„Pan Bloom! Pan tutaj, w tym
przybytku grzechu!”
Slicznie pana przyłapałam!”

3. Pierwsza sekwencja części II

Publiczność wchodzi do Nocnego Miasta

Po podniesieniu czarnych kurtyn i zapaleniu świateł na górze w sali widowiskowej, widzowie schodzą na dół.

1. W dole marmurowych schodów, w bocznych wnękach, dwa pantografy tramwajowe, obleżone przez dwie grupy pochylonych do przodu chórzystów, którzy szepczą i skandują w głąb pantografów, odwróceniem tyłem do schodzącej publiczności.
2. Przed schodami, w otwartej i oświetlonej przestrzeni hallu, jakby ulica z dwóch czarnych rzędów otulonych w gumowe pokrowce kolumn hallu. Pokrowce spływają na ziemię, a z poprzecinanych w nich otworów wyrastają jak kłaczka białe, toczzone, zagięte kształty lasek.
3. Po prawej stronie kolumnady wypukła, okolona marmurowym pulpitem przestrzeń szatni, zamieniona w gigantyczną harfę, „przestrzeń muzyczną” z licznymi podziałkami z czarnych zasłon i złoto-czerwonych wnętrzy pianin ze strunami, porozstawianych na różnych głębokościach. Na mosiężnych wieszakach ułożone rzędami całe bloki młoteczków fortepianowych.

Na środku, za zamkniętymi drzwiczkami w marmurowej ladzie szatni Stefan Dedalus, oparty jedną ręką na lasce, drugą trzyma jedno z ramion wieszaka. Za nim, nad spiętrzonymi wnętrzami pianin w środkowej części, Bella Cohen, zwrócona bokiem, wpatrzona w płaską połowę dużej perłowej muszli. W prawej bocznej wnęce siedzi postać w brązowym płaszczu, okolona obręczą, na której wisi połowa szklanego gorsetu, krwistego jak poćnięte mięso. Za nią, w głębi, wychylony znad kolejnego instrumentu osobnik, dmuchający przez długą rurkę

szkło. Po lewej stronie orkiestra, a za nią, w głębi, odwrócony tyłem przy wnętrzu pianina Gnom i Profesor Mangini w jednej osobie.

4. Przejścia dla publiczności po obu stronach szatni zamknięte, z jednej strony ogromnym płasko rozłożonym czarnym leżakiem, na którym ktoś leży, z drugiej — zasloną z wyciętym otworem (zastawionym pulpitem nutowym), przez który można zobaczyć przechadzających się Policjantów.
5. Po lewej stronie, naprzeciw szatni, Mała Sala, widoczna przez trzy otwory podzielone filarami. Widać jej czarną widownię, z półkolistymi, amfiteatralnie wznoszącymi się rzędami czarnych krzeseł. Na środku okrągłej sceny duża, tajemnicza, czerwono-brunatna machina (magiel) z dużym zębatym kołem i korbą, wypełniona jak rzeźba czarnymi krzesłami. W jej przedniej części, w szparze prostopadłej rampy, umieszczone jest duże, okrągłe i wypukłe szkło powiększające, przez które widać obserwujące oko i rozlewającą się twarz patrzącego. Z lewej strony, na krześle, które należy do konturu maszyny, siedzi Kitty — rudowłosa, w błękitnym („morskim”) gorsecie z lanego szkła, odchylona do tyłu nasłuchuje, przykładając powoli do ucha wielką, różową muszlę, spiralnie skręconą. Flora, w krwistym gorsecie i gumowej spódnicy, kręci wielką korbą, przesuwając bardzo wolno, w przód i w tył, prostopadłą ramę maszyny. Całą tę grupę oświetlają smugi światła z umieszczonych nad jej głowami, za okrągłą rampą, reflektorów.

W głębi czarnych krzeseł, w przedostatnim rzędzie, siedzi wychylony do przodu jak na widowni kina, obserwujący coś ponad głowami widzów, Leopold Bloom. Jego łyśa głowa bieleje w półmroku. Po prawej stronie stoi na krześle, śledząc coś za małym, czerwono oświetlonym okienkiem, Zoe, która jednocześnie wolno wodzi przymocowanym nad nią czarnym ramieniem kreślarskim.

Na skierowanym ku lewemu otworowi podeście, koło krzeseł, siedzi na ziemi, wychylona i oparta na łokciach przed białoczną szachownicą postać (poprzednio Wiedźma), wachlująca się skrzydłem indycym, ubrana w trykotoową bluzkę i dwa rękawy spięte na szyi agraftą jak etola.

W środkowym otworze, u stóp prawego filaru, bokiem, siedzi po turecku na ziemi Lynch.

6. Za otwartymi do przedsionka teatru drzwiami widać identyczną, jak w części pierwszej, ogromną czarną kulę. Po lewej stronie, obok drzwi wisi szklana kwadratowa szyba, za którą postać w długiej ciemnej pelerynie i czarnym cylindrze pędzelkiem, białą, czerwoną i niebieską farbą, maluje na szybie labirynt.

Kiedy widzowie wchodzą do hallu i rozchodzą się w różne strony po całej jego przestrzeni, Stefan, który dotychczas stał nieruchomo, wiesza laskę na jednym z mosiężnych ramion wieszaka i rozpoczyna monolog o muzyce. Ów gest, jak gest pałeczki dyrygenta, rozpoczyna równocześnie utwór muzyczny o narastających kulminacjach i pauzach.

Stefan przechadza się wzdłuż swojej wnęki, odchylając rękami ramiona instrumentów i wzbudzając jakby muzykę, która jednocześnie prowadzi i wywołuje słowa jego monologu. Tymczasem w górze schodów na piętro ukazuje się Eliaz w długiej pelerynie, a Gnom odwraca się nagle od pianina w głębi i biegnie, dopóki nie zatrzyma go marmurowa bariera, przez którą wychylony wykrzykuje białeńskie, francuskie teksty. Eliaz, wspięty na palce, dotyka czubkami dłoni sufitu, jakby go podtrzymywał, i w tej proroczej pozie oznajmia o końcu świata. Chórzysci dwoma rzędami, jak klerycy lub chóry anielskie, wchodzą krawędziami schodów, skandując alfabetycznie jakies słowa.

Stefan opiera się o laskę i staje przy pianinie w głębi. Tymczasem zza podwyższenia nad Stefanem, a poniżej odwróconej teraz tyłem Belli, wychyla się filuterna postać z monoklem w oku: Virag. Jego pojawieniu się towarzyszy zawołanie Blooma (wychylonego i obserwującego ciągle poprzez widzów oddaloną drugą stronę): „Granpapachi. Ależ...”

Virag wypowiada, bawiąc się jak papuga brzmieniami słów, w różnych rytmach i wariantach absurda, urywane zdania, skierowane do Blooma. Ten odpowiada słowami określającymi wieczność czasu w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Virag śledzi kołującego w powietrzu owada, sam się w niego wciela, wykrzykuje nonsensowne, zdeformowane jak na przyspieszonej płycie zdania, wierszyki i słowa. Przed nim zebrany tłum.

Stefan odwraca się nagle i w kulminacyjnym momencie popisu Viraga uderza z całej siły swą jesionową laską w struny, wołając:
 „Graj z zamkniętymi oczami. Naśladuj tatę” — i ciszej:
 „Teraz nadchodzi akord minorowy”.

Maria Marzańska, Aleksander Nebelski

Donald O'Meara, Carmen Szewc

NIEKTÓRE ELEMENTY SPEKTAKLU

1. TEKST

Prób teatralnej realizacji *Ulisessa* było stosunkowo niewiele. W 1958 roku część dialogową utworu, dziejącą się w Nocnym Mieście (tak zwany „epizod XV”), wystawiono jako *Uliszes in Nighttown* w nowojorskiej Rooftop Theater, a potem w angielskim London Arts Theatre. Ten ostatni spektakl, grany w 1961 w Théâtre des Nations w Paryżu, z Zero Mostelem w roli Blooma, stał się największym wydarzeniem międzynarodowego festiwalu. W 1974 roku w Nowym Jorku wystawiono inną adaptację *Ulisessa*, zatytułowaną *Bloom in Nighttown*.

W Polsce wystawiono *Ulisessa* po raz pierwszy w 1970 roku. Była to właściwie sztuka Macieja Słomczyńskiego oparta na całej powieści. W reżyserii Zygmunta Hübnera grano ją w Teatrze Wybrzeże. Inscenizację tę powtórzono w tym samym roku w wykonaniu studentów roku dyplomowego wydziału aktorskiego PWST w Warszawie. W rok później w Hybrydach — klubie studenckim Uniwersytetu Warszawskiego — Alina Szpakówna zaprezentowała monodram oparty na monologu Molly.

Podstawą inscenizacji najnowszej, dokonanej przez Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Ateneum w Warszawie, jest także epizod XV powieści Joyce'a, po-

czątkowo realizowany w całości, później, w końcowej fazie prób, znacznie skrócony w części drugiej, rozpoczynającej się od scen w burdelu Belli Cohen. Skreślenia są jednak „wewnętrzne”, nie likwidują żadnego z głównych motywów akcji.

Mamy tu do czynienia ze spektaklem w założeniu nietradycyjnym. Aby wywołać w widzach wrażenia podobne do tych, które odbiera się przy lekturze, reżyser zbudował przedstawienie przede wszystkim z działań plastycznych i muzycznych. Chodziło o stworzenie teatralnego ekwiwalentu wyobraźni Joyce'a, przy czym sam wypowiedziany tekst okazywał się niejednokrotnie czynnikiem drugorzędym. Powstał nawet pomysł grania *Ulisessa* w ogóle bez tekstu. Na szkielecie epizodu XV chciano jedynie zbudować sytuację — potem zaś tekst usunąć. Pozostać miały jedynie jakieś okrzyki, jak Abra-Kada..., niektóre kwestie żydowskie i chóry śpiewające po angielsku.

2. ELEMENTY PLASTYCZNE

Scena nie jest pusta. Nigdy. Scena jest to zakomponowana przestrzeń, w której przychodzi działać aktorom. Scenografia jest przecież nie tylko tłem, ale i partnerem aktora. Zwłaszcza w opisywanym przedstawieniu.

Pierwsza część przedstawienia odbywa się na dużej scenie Teatru Ateneum. Ta właśnie sala nasunęła pomysł, by spektakl grać we wnętrzu aparatu fotograficznego. Przeważa kolor czarny — zarówno boczne kulisy, jak i tylna ściana pokryte są czarnym materiałem. Z podłogi sceny wyrastają dwa trolejbusowe pantografy. Zaczepione są one w podłodze na wysokości kulis przegubami — zaś uwiązane u drugiego końca pręta pantografu liny zamocowane są w przeciwnej kulisie, lub — częściej — znajdując się w rękach aktorek. Aktorki utrzymują pantografy w pozycji nieznacznie tylko odchylonej ku górze od linii równoległej do podłogi, na niewielkiej wysokości ponad nią. Po prawej stronie w głębi sceny stoi jeszcze duża czarna kula — i to jest wszystko.

Obraz ten z ciemności wydobywa jaskrawe, zimne, niebieskie światło. To światło, czerń, pantografy muszą kojarzyć się widzowi z nocą na odległym przedmieściu i z zajezdnią. W charakter i atmosferę tego przedmieścia — atmosferę burdelowo-erotyczną — wprowadza naga postać kobieca, leżąca tyłem do widowni, w głębi sceny, przez cały czas trwania części pierwszej. Ta kobieta (statystka) także stanowi element scenografii.

Zmiany w scenografii, jakie zachodzą w trakcie przepływu odmiennych sytuacji, są wynikiem niemal nieustannego ruchu pantografów oraz wprowadzania do każdej kolejnej sceny nowego rekwizytu, zmieniającego układ kompozycji przestrzennej: wiadra, tuby gramofonowej, tacy z bułeczkami, łopaty piekarskiej, i tak dalej.

Plastyczna kompozycja, z którą mamy do czynienia w części pierwszej, nie ogranicza się do sceny. Obejmuje ona także widownię. Oto bowiem już w pierwszych sekundach spektaklu po bokach i ponad widownią zostaje zaciągnięty (i to z hałasem) ogromny, czarny namiot na metalowych żebrach. Scena i widownia stają się jednością, objęte w jeden świat wspólną czarną kopułą. Wszyscy jesteśmy w ten sposób oddaleni, odseparowani od reszty świata, a im bardziej jesteśmy odseparowani — tym głębiej wkraczamy w mikroświat Blooma, stajemy się obserwatorami jego wewnętrznych przeżyć, jego podróży w czasie. Tym silniejsze będzie potem wrażenie, gdy z tego zamknięcia wyruszymy wraz z Bloomem w wielką podróż w

przestrzeń — w przestrzeń zewnętrzną — w świat.

Namiot ogarniający widownię ogranicza liczbę widzów do 180 osób. Ograniczenie to spowodowane jest głównie potrzebami części drugiej — gdzie widzowie mają tworzyć tłum, jednak nie na tyle gęsty, by nie można się w nim było poruszać.

Część druga przedstawienia rozgrywa się w innym miejscu gmachu teatralnego: na dole — w szatni, na Małej Scenie i widowni Sceny 61, i w hallu pomiędzy Sceną 61 a szatnią. Publiczność nie zajmuje już stałych miejsc, lecz krąży po całej przestrzeni scenicznej.

O ile w części pierwszej dominował przepływ sytuacji w czasie: poszczególne obrazy ukazywały się w pewnej kolejności, by zniknąć i ustąpić miejsca następnym — o tyle w części drugiej zasadą jest symultaniczność: równoczesny przebieg różnych sytuacji, odbywających się w różnych, oddalonych od siebie miejscach sceny. Podstawowym problemem staje się przestrzeń, która oddziela aktora od partnerów i pozostawia go samego wobec publiczności. Dla aktora oparciem staje się w tej sytuacji scenografia — a zwłaszcza ten element scenografii, z którym jest aktor na stałe związany. Jednocześnie każdy z aktorów — z wyjątkiem Walczewskiego (Blooma) i Seweryna (Stefana) — sam także jest w części drugiej elementem scenografii. Zakomponowani w przestrzeni aktorzy nie tylko nie zmieniają miejsca pobytu, ale nawet i wykonywanego, wciąż tego samego ruchu. W różnych miejscach umieszczone są poszczególne, pojedyncze, oderwane od siebie składniki — przedmiot plus człowiek — stwarzające w sumie całość warunków scenicznych.

Oto szatnia Teatru Ateneum: w głębi stoi częściowo rozebrany fortepian, z oderwaną, ukazującą wnętrze klawiatury, na wiszących zaś porozwieszane są wypreparowane z niego fragmenty i części. W głębi szatni, ale za to wysoko, nad fortepianem, góruje potężna postać Skarżanki — Belli Cohen, burdel-mamy, jaskrawo umalowanej, z rozpuszczonymi włosami. Trzyma ona w ręku ogromną muszlę i do niej, jak do mikrofonu, wygłasza swoje kwestie.

W kącie szatni siedzi na krześle, otoczony kołem-obręczą, „szary”, nędzny człowieczek — strzęp człowieka — w strzępach odzieży. Zamroczony pijak? Gdy po jakimś czasie ponownie zwrócimy

wzrok na to krzesło — w miejsce człowieka dostrzeżemy tylko zwisający strzęp mięsa.

W lewym skraju szatni popisuje się swoimi sztuczkami prestidigitator, cyrko-wiec-artysta, ubrany w resztki kolorowego cyrkowego kostiumu, z laską w rękę.

W centrum szatni, tuż za barierką, w pełnym świetle siedzi niedbale Stefan Dedalus — Andrzej Seweryn. Ma na sobie — tylko on jeden — elegancki, nienagannie skrojony garnitur. I tylko on jeden obserwuje.

Po drugiej stronie — na środku Sceny 61 — stoi wielki ręczny magiel, którego korbą cały czas kręci powoli jedna z aktorek. Ta machina zbliża się — jakby chcąc go zmiążdżyć — do siedzącego przy jego przedniej ścianie aktora. Ten, ubrany w wielki rzeźnicki fartuch, przypatruje się światu jedynym ogromnym okiem (jak Cyklop) przez wprawione w magiel duże szkło powiększające. Z drugiej strony magla uzupełnia tę grupę dziewczyna z muszlą przy uchu.

Przy bocznej ścianie aktorka obok aparatu do kreśleń technicznych wykonuje ciągle ten sam jednostajny, powolny ruch. Wszystkie trzy opisane tu aktorki ubrane są w wyzywające, kolorowe i „podkasane” sukienki; sugeruje to, że mamy do czynienia z prostytutkami. Odmienny natomiast jest wygląd starszej, pomarszczonej i siwej kobiety, która po lewej stronie Małej Sceny siedzi nad szachownicą i co jakiś czas, tępo i regularnie przesuwając kamienie warcabów. Ubrana jest w zniszczoną, porwaną suknię, i sama wygląda jak obraz zniszczenia.

Przez długi czas Walczewski siedzi z pochyloną głową, w głębi sali — w ostatnim rzędzie krzeseł na widowni Sceny 61. Za nim zaś, w szarych, długich, gumowych płaszczach i szerokich kapeluszach, stoi grupa mężczyzn.

Hall pomiędzy Małą Sceną a szatnią — wypełniony widzami — zamyka od strony wejścia do teatru czarna kula (odpowiednik takiej samej znajdującej się na scenie na górze), obok zaś aktor rysuje na szybie labirynt. Z drugiej strony — u podnóża schodów — widać romb pantografu tramwajowego. Białe kolumny na środku hallu owinięto czarną gumową płachtą.

Tak skomponowaną scenę odbiera się jako całość. W części pierwszej wpro-

wadzenie nowego rekwizytu czy wejście nowej postaci było pewną zmianą; tutaj sytuacja przestrzenna jest dana od początku — i niemal do końca (bez sceny ostatniej) stała. Obraz ten kojarzy się z „wesołą” dzielnicą zabawy i upodlenia, z dzielnicą melin i nocnych barów, z pianolową muzyką i tanimi prostytutkami dla pijanych i niewybrednych gości — z Nocnym Miastem.

Taką sytuację zastaje publiczność, gdy schodzi na dół, podążając za orszakem koronacyjnym. Widzowie zachowują się jak na wernisażu: przechodzą od jednego miejsca akcji do drugiego — od obrazu do obrazu, od obrazu do rzeźby. Rytm, tempo, kolejność, czas oglądania poszczególnych scen i ich wybór są dowolne. Słychać rozmowy, błyskają zapalane zapalniczki, coraz gęściej jest od dymu tytoniowego. Widzowie biorą udział w spektaklu — jako statyści, uczestnicy. Jako statyści — nie mają oglądu całości, lecz jedynie wybranych fragmentów. Nie są — jak w części pierwszej — obserwatorami, mogącymi dojrzeć i ocenić wszystko. Oni również muszą pokonywać przestrzeń, zmieniać miejsce pobytu. Oni również znajdują się w przestrzeni — więc w sytuacji zbliżonej do sytuacji aktorów. I też działają — bo sytuacja zmusza ich do działania: do dokonywania wyboru. Stają się również gośćmi w Nocnym Mieście.

A przy tym widzowie stwarzają grającym dodatkową przeszkodę — przeszkodę fizyczną, którą aktor musi pokonać, przeciskając się przez tłum w drodze ku innemu miejscu akcji. Aktorzy, rozdzieleni przez publiczność, często nie widzą się i nie słyszą. Zdarza się, że aktor nie wie, kiedy wejść: czy już nadeszła jego pora, czy to już teraz ma paść jego kwestia — bo nie słyszy partnerów, nie dosłyszał „końcówki”, nie widzi sytuacji w innym końcu sali. Wtedy zapada cisza, pozostaje tylko monotony ruch wykonywanych bez przerwy czynności: tam ktoś obraca korbą magla, ktoś przesuwając kamienie na szachownicy, inny rysuje. I nic. Zgrzyt — i obrót, zgrzyt — i obrót... i nic.

Trwa to tak czasem dwie, trzy minuty. Aż wreszcie któryś z aktorów się zdecyduje, poderwie, zacznie mówić, pokona tę ciszę. Publiczność stanowi zatem czynnik zwiększający odległość, którą muszą pokonać aktorzy, by przebić się poprzez hałas czy rozproszoną uwagę widzów.

Kostium Walczewskiego stanowi ten

element scenografii, z którym najbliższe i stale aktor współpracuje. Czarna, rozpięta marynarka i spodnie — wygniecione, zdeformowane; pod marynarką brudna, nieprasowana, podarta koszula frakowa, bez gorsu i kołnierzyka. Zniszczone czarne sztyblety, niezasnuwane. Naturalna łysina Walczewskiego jest jedynym elementem, który sprawia wrażenie charakterystycznym.

Kostium podkreśla inność Blooma, jego obcość w świecie, w którym się znalazł. Czerni jego stroju kontrastuje z barwnością i wyzywającym charakterem wszystkich pozostałych; niechlujstwo zaś podkreśla niezwykłość sytuacji, w jakiej znalazł się staranny zazwyczaj akwizytor.

Jeszcze przed pojawieniem się Walczewskiego jest już na scenie światło. Bładniebieskie, zimne, jarzeniowe. W tym oświetleniu aktor nabiera widmowego wyglądu. Walczewski musi dostrzec stworzoną przez sposób oświetlenia sytuację i musi na nią odpowiedzieć; stara się więc jeszcze przerysować własne „stworzenie”: stoi nieco zgarbiony, na sztywnych nogach, z bezwładnie zwisającymi rękoma. Patrzy wprost przed siebie, potem powoli nadyma policzki i przymyka oczy, a następnie, również bardzo wolno, wysuwa język — długi, nieprawdopodobnie długi — i zbliża go do czubka nosa, dotyka i po chwili chowa go powoli.

Inną rolę gra światło w scenie ostatniej. Bloom wyprowadza Stefana w sнопie światła, padającego poprzez otwarte drzwi z reflektora ustawionego przed teatrem samochodu. Wrażenie, jakie ten sposób oświetlenia wywołuje w widzach, przebywających uprzednio w kompletnej ciemności, da się przyrównać do wrażenia, jakie się odbiera wychodząc z ciemnego baru, pełnego ludzi, dymu i oparów alkoholu — na otwartą przestrzeń szerokich ulic centrum, pustych nocą, tchnących letnim, świeżym powietrzem. Ale efekt ten ma także znaczenie dla aktorów: oni również wyrwani zostali nagle z ciemności i znaleźli się w smudze oślepiającego światła, „długich” światłach samochodu. Walczewski i Seweryn, wspierając się nawzajem muszą posuwać się w szpalerze ludzi wprost na reflektor. Są doskonale oświetleni — ale sami nie widzą: wystarczy przyjrzeć się skurczonym żrenicom obu aktorów, by nie mieć co do tego wątpliwości. Scena ta może być przykładem wspólnego oddziaływania na aktora szeregu składni-

ków zewnętrznej rzeczywistości scenicznej: publiczności, partnera, oświetlenia oraz zmiany sytuacji, wynikłej wskutek zmiany charakteru bodźców — w stosunku do poprzedniej sceny.

3. ELEMENTY MUZYCZNE

Odmienność, może wyjątkowość Blooma zaznaczona jest również głosem: lekko obcym akcentem i jakby odmienną intonacją zdaniową (ten rodzaj podawania tekstu znacznie łatwiej daje się zauważyć w mowie ojca oraz w sposobie reagowania na muzykę). Jedynie Bloom nie daje się „wciągać” słyszczanym melodiom, nie ulega ich nastrojom. Poza tym jednak w przedstawieniu istnieje prawidłowość: wszystkie momenty tekstu, które mogły zabrznieć wyrażając się muzyką — otrzymały swoją oprawę. Słyszymy więc różne melodie, utrzymane w różnych tonacjach, a co za tym idzie — i w różnych nastrojach. Czasami, aby podkreślić różnorodność nastrojów, rytmy nakładają się na siebie.

Pierwsza scena muzyczna, to scena z melodią podwórkową. Słychać tęskne tony, jakby marzeń czy niespełnionych nadziei. Płynna sennosc, tylko z pozoru monotonna, wyakcentowana jest kontrpunktowym podgwiszdywaniem strażników. I ich rytm staje się rytmem organizującym całą scenę. Pantografy podnoszone miarowo, dwójkowym rytmem, opadają z taką samą, pozorną jedynie sennością. Leniwość melodii, punktowana już nie tylko gwizdem, ale i urywanym staccato kontrabas, nabiera cech zmysłowości, jakiegoś rozedrgania, jakby zadygotały nagle poruszone struny harfy. Wszyscy aktorzy (poza Bloomem) poddają się temu rytmowi, widać to po ich lekkich i zmysłowych ruchach. Tak również wchodzi Stefan. I oto: „Przejdźcie dla proboszcza” — zaintonowany na scenie chorał gregoriański — jak echo zaczyna być przenoszony na boki sceny, do tyłu i gdzieś z wysokości balkonu rozbrzmiewa pełnym, chóralnym „Alleluja”.

Te dwa motywy muzyczne nie zbiegają się ze sobą w żadnym momencie. Są jak dwie orkiestry, które jednocześnie wykonują odmienne w rytmie i nastroju utwory. Tempa i tonacje są całkowicie różne; jedne jakby z drugimi walczą. Donośny, majestatyczny chorał, narzucający Stefanowi ton oratorski i kaznodziejski — milknie, a niedługo po nim wycisza się tamta, pierwsza melodia.

„Mojżesz, Mojżesz, żydowski generał” — taka wyklepana przez przedrzeźniającą grupkę uczniaków rymowanka — zostaje jakby spointowana wyśpiewanym na wyższym dźwięku jednym słowem Blooma. To słowo: „Przesada”, zabrzmiało jak akord całkiem innej tonacji, akord uświadamiający całkowitą odmienność sytuacji Blooma. Jakby się nim chciał zasłonić przed natarczywością wierszyka, obronić przed jego rytmiczną siłą.

Kiedy Bloom powraca do swojej młodości i wypowiada kwestię: „Niech żyją młodzieńcze przyjaźnie”, zawodzi go głos, jak przechodzącego mutację chłopaka. Jest to jednak jakby zaśpiew, jakby gwałtowne poszukiwanie brzmienia jakiejś melodii. Istotnie: ten dziwny ton, narzucony przez Blooma, rozpoczyna melodię piosenki Zdziry. Identyczność tonów, to jedynie muzyczny wyznacznik samego tematu — powrotu do okresu dzieciństwa i wspomnień z nim związanych:

Och, Leopold zgubił od majtek szpilkę
I nie wie, co zrobić ma,
By trzymało się,
By trzymało się.

Muzyka organizuje sytuację i działania aktorów także w scenie, w której Bloom wsparty o kolumnę przypatruje się Stefanowi poruszającemu się po balustradzie w szatni. Stefana na balustradę wprowadza powolny rytm muzyki, stopniowo coraz szybszej. Walc z pianoli, wszystkie pary tańczą. „Changez des dames” — ktoś woła, a gdzieś tam z tyłu pozostali śpiewają:

Dwóch młodych chłopców mówiło
O dziewczynach, dziewczynach, dziewczynach.

A Stefan, jakby goniąc rytm walca, stara się swoje słowa zmieścić właśnie w rytmie „na trzy”. Więc szybko, szybko — mówi jeszcze jedno słowo, przypadające na słabą część taktu. Szybko, szybko — dziwna składnia zdań, dziwny akcent stają się prawie niesłyszalne w tej pogoni za utrzymaniem rytmu. Już nie tylko słowa tak płyną. Stopniowo w ruch walcowania wprawia się całe ciało, a laska wędruje do góry i na dół, do góry i na dół, raz, dwa trzy, raz dwa trzy.

W opozycji do tego rozwirowanego i roztańczonego towarzysztwa pozostaje Bloom. Stoi bez ruchu pod kolumną i obserwuje Stefana. Orszak koronacyjny prowadzi Blooma. Wszyscy utrzymują to

samo tempo ostrego staccato. Przypomina ono długotrwałe, ujednolicone brawa, w rytm których porusza się cały tłum. Utrzymaniu tego samego sposobu schodzenia ze sceny pomaga skandowany sylabami na jednej wysokości temat:

W dniu — Ste-fa-na — świę-te-go...

Akcent padający na koniec wersu pozostawia tylko na oddech; ruch ciała pozostaje ten sam. I jak przedtem tekst nadawał rytm krokowi, tak teraz kroki podają rytm tekstowi. Bloom początkowo daje się ponieść temu rytmowi, ale w miarę oddalania się orszaku jego ruchy stają się wolniejsze, ciało przestaje podrygiwać. Jest nieczyły na słyszalne wciąż jeszcze skandowanie.

4. PRZYKŁADY DZIAŁAŃ AKTORSKICH

Plastyczne ukształtowanie sceny i muzyka, to czynniki, które bezpośrednio wpływają na działania aktora i wyznaczają mu sposób zachowania się. Po szczególne, składające się na scenografię konstrukcje, stają się dla aktora bądź oparciem, bądź przeszkodą, którą trzeba pokonać.

Jako przykład można tu rozważyć scenę z wbiegającym Bloomem w części pierwszej. Pierwsze słowa wypowiedziane są zdyszczym głosem: „Kolka w boku. Dlaczego biegiem?”. Bloom postępuje z trudem kilka kroków. W chwilę później rozlega się jego niesamowicie brzmiący, nagły okrzyk, w którym pobrzmięwa zaskoczenie i radość, okrzyk wydany głosem zachrypniętym, powtórzony dwukrotnie tym samym tonem, jakby w usiłowaniu wyśpiewania niezwyklej wieści: „Londyn płonie, Londyn płonie”. Następnie Bloom wykonuje kilka szybszych, niezdarnych ruchów ku przodowi sceny i, potknąwszy się, pada na ziemię. Cały ciężar ciała przerzuciwszy na ugięte ręce, pozostaje przez chwilę w tej dziwacznej pozycji, stwierdziwszy, że ból w boku przeminał.

Zazwyczaj w teatrze aktor musiałby (zgodnie z tekstem) wyobrazić sobie tramwaj, pod który — potknąwszy się — nieomal wpada. Postawiwszy się w sytuacji człowieka, na którego najeżdża ów wymaginowany tramwaj — aktor odwołałby się do swoich osobistych, życiowych doświadczeń i obserwacji. „Potknąłby się” więc i upadł na płaskiej powierzchni sceny, to jest „zagrałby”

potknięcie, wykonując szereg ruchów i gestów, zwykłych w takiej sytuacji. Ale nie byłaby to prawda, lecz naśladowanie prawdy.

Tymczasem Walczewski wbiegając — naprawdę zahacza nogą o usytuowany poziomo, tuż nad podłogą sceny, pręt pantografu (jest prawdziwy tramwaj!). Umożliwia to autentyczne (choć i naturalnie zaplanowane) potknięcie. Dalsze działania aktora są koniecznym — bo autentycznym — następstwem tego faktu: chwytanie równowagi, wreszcie upadek, ból, chaos myślowy. I działania te tylko częściowo są przeniesieniem i odtworzeniem w teatrze zachowań zaobserwowanych poza teatrem.

Inny przykład. Jedynym rekwizytem wykorzystanym (w części drugiej) przez Walczewskiego jest pudełko zapalek. Pojawia się ono pod koniec sceny, w której Bloom wpatruje się w znajdującego się na balustradzie Stefana. Bloom rzuca Stefanowi upuszczone przez niego pudełko. Rekwizyt zawiązuje nową sytuację: oznacza przejście od pełnego fascynacji kontaktu wzrokowego — do cielesnego kontaktu, który między obu partnerami nastąpi już wkrótce, w scenie ostatniej. Tak więc rekwizyt posłużył do zmiany sytuacji. Rekwizyty bowiem spełniają podobną rolę, jak scenografia i jak partner: organizują i stymulują działania aktorów.

Tak jest na przykład w scenie przesłuchania służącej, Mary Driscoll w części pierwszej. Grupę — po rzeźbiarsku skomponowaną całość — stanowią tu: Bloom, Mary Driscoll, dwaj Policjanci, wiadro i ogromna, gumowa szmata. Działania czworga ludzi ogniskują się wokół owych przedmiotów. Służąca wyżyma szmatę do wiadra z dużym, widocznym wysiłkiem (guma!) i zarazem z zaciękością. Widać to w gwałtownych, pełnych pasji skrętach jej ciała, które pragnie nabrać siły do zaatakowania odpornej płachty. I z taką samą namiętną pasją i zaciękością Mary Driscoll atakuje również Blooma. Ten zaś podtrzymuje wiadro, stara się pomóc służącej, składającej przeciw niemu zeznania. Wyrażona w usługnym i gorliwym przytrzymywaniu wiadra gotowość do uległości cechuje w tej scenie całą postawę Blooma.

Przypatrzmy się jeszcze innej ruchomej rzeźbie, którą w scenie oskarżenia Blooma o niemoralność stanowi grupa aktorów, zorganizowana także wokół jednego rekwizytu. Rekwizytem tym jest duża,

staroświecka tuba gramofonowa, zwrócona wylotem ku publiczności. Przytrzymują ją w opuszczonych rękach dwaj Policjanci w obszernych, szarych, gumowych płaszczach z kapturami. Stoją na rozstawionych nogach, po obu stronach tuby, twarzami do widowni. Z prawej strony pochyla się nad tą tubą złota, pełna loków głowa obfitokształtnej kobiety w eleganckiej sukni. Na lewym skraju grupy stoi w pozycji szermierza, tylko ze szpicrutą w ręku zamiast floretu, półdama, pół-sportsmenka: na jednej nodze but do konnej jazdy, na drugiej elegancka „szpilka”; spodnie — i wytworna pelerynka na ramionach. Na podłodze, z głową pod tubą, leży Bloom. Z prawej zaś strony, o pół kroku przed grupą znajduje się wyzywająco umalowana kobieta w czarnym futrze. Weszła na scenę (w przeciwieństwie do pozostałych) z prawej kulisy i dołączyła do grupy, sunąc powoli. Teraz posuwa się już w tym samym kierunku, co cała ruchoma rzeźba: bardzo wolno „płynie” ku prawej kulisie. Venus w futra spowita wycofuje się tyłem, rozchylając kokieterijnym i wyuzdanym ruchem futro: odsłaniając i zasłaniając nagie piersi. Sportsmenka, cały czas en face, przesuwa się bokiem, drobnym kroczkiem szermierza. Pochyleni Policjanci niosą tubę, nad którą przegina się obfita blondynka. Wreszcie Bloom posuwa się leżąc, przewracając się z boku na bok, i na brzuch, z głową wciąż pod tubą. Związa się pod ciężarem oskarżeń, próbując się wykreść. Tak skomponowana grupa przesuwa się przez całą scenę od lewej do prawej kulisy, gdzie znika.

W przedstawieniu są jednak sceny, w których współpraca Walczewskiego z partnerem nie układa się na zasadzie współudziału w budowaniu kompozycji plastycznej, w których partner Blooma jest traktowany nie tylko jako element scenografii. Oto scena przesłuchania Blooma. Aktor, pochwycony przez dwóch zakapturzonych Policjantów, w pierwszej chwili stawia opór. Zaskoczony, usiłuje się uwolnić i znaleźć słowa usprawiedliwienia („Wyrzadam dobro innym”). Sytuacja niezwykle powstaje w momencie, gdy Policjanci chwytają Blooma za policzki. Jego postać nieruchomieje, przebiega nad kablem, który aktor cały czas trzyma przed sobą. Gest Policjantów wpływa oczywiście na sposób podawania tekstu. Aktor wyrzuca słowa spomiędzy zniekształconych, rozciągniętych warg, łapiąc oddech. Policjanci prowadzą przesłuchanie: „Dowody. — Pułk. — Zawód

albo zajęcie". Bloom ma odpowiedzieć, Policjanci jednoczesnym szarpnięciem za policzki sprawiają, że jego głowa pochyła się nad kubłem. Towarzyszy temu chrzęst jakichś przedmiotów padających na dno kubła. Scena staje się więc sugestywnym obrazem wymiotów, co rzutuje na charakter prowadzonego przesłuchania. Policjanci zanurzają dłonie w kubły i odczytują zeznania, ale treść wypowiedzianych przez nich zdań, znaczenie słów — nie są istotne. Liczą się tylko jako element tej niemal symbolicznej sceny zeznań-wymiotów.

I jeszcze inna scena. Leopold Bloom, wymęczony dotkliwym bólem w boku i upadkiem, stoi oparty o ścianę. W tym momencie pojawiają się jego rodzice. Ręce ojca oplatają od tyłu szyję Blooma. Bloom stara się wyzwolić z uścisku, odrywa się od ściany. Ojciec zwisa na jego plecach. Bloom rusza przed siebie. Obarczony niezwykle ciężarem, stąpa powoli, zgięty w pół, zdyszany, podczas gdy niesiony przez niego ojciec czyni mu wymówki, napomina go, ostrzega: „Czyż nie jesteś moim drogim synem Leopoldem, który porzucił dom ojca swego i porzucił Boga ojców swoich, Abrahama i Jakuba?” Zasapany Leopold stara się odpowiadać, wyjaśniać. Wreszcie, już u kresu sił, zsunąwszy ciężar z ramion, ślaniając się, wykrzykuje dziecinne „Mama”, zwracając skrzywioną płaczącą twarz ku sunącej wolno Ellen Bloom. Tym oto sposobem przez zaskakujący, skrótowy, jasno tłumaczący się obraz, wskazane zostały przeżycia bohatera; wołanie skierowane do matki jest jednocześnie wyrazem fizycznego cierpienia i psychicznej udręki.

Interesujący przykład aktorskiego rozwiązania sceny, w której istotna jest motywacja psychologiczna, stanowi dialog Blooma z adwokatem. J. J. O'Molloy występuje w „procesie” Blooma z długą mową obrończą. Zjawia się, aby dać świadectwo swojej wirtuozerii. Pragnie podkreślić niezwykłość sytuacji („W rodzinie mego klienta zdarzały się wypadki rozbicia okrętów i somnambulizm”). Z wypiekami na twarzy, z powtarzaną po raz setny gestykulacją i mimiką, staje naprzeciwko oskarżonego. I oskarżony włącza się w ten fragment „procesu” na jedyny możliwy sposób: podejmuje „grę w formę”. Gdy twarz adwokata układa się w coraz to nowe grymasy, gdy jego usta na najrozmaitsze sposoby otwierają się do mówienia, Bloom naśladuje jego mimikę, przejmuje „mimy” adwokata i

poddaje mu nowe. Scena przemienia się w grę mimiczną, dla której słowa są właściwie zbędnym dodatkiem. I tak, na przykład, gdy J.J. O'Molloy, wytrzeszczając oczy i wykrzywiając opuszczoną dolną szczękę, mówi o oskarżonym: „W rzeczywistości brak mu piątej klepki” — Bloom, formując swoją twarz w koszmarny grymas idioty, bełkocze: „On zlobił bardzo ładna noc”.

W części drugiej *Bloomusalem* na szczególną uwagę zasługują te momenty, w których Bloom pojawia się w dość niezwykłych warunkach teatralnego foyer, co niewątpliwie wpływa na sposób gry. Bloom szuka kontaktu ze Stefanem, jakby spodziewając się, że młody człowiek może potrzebować pomocy. Wpatruje się w niego uważnie, śledzi jego czynności; stoi z boku, jak gdyby nie chciał narzucać swej obecności, ale każdym drgnięciem twarzy, każdym skinięciem głowy i mrugnięciem powiek serdecznie potakuje Dedalusowi, podkreślając tym swoją życzliwość dla niego. O swoim istnieniu Bloom zawiadamia Stefana drobnymi, nieistotnymi na pozór czynnościami, jak na przykład rzuceniem mu pudełka zapalek, a także dobrotliwymi, krótkimi uwagami, wypowiedzianymi tonem spokojnym, doradczym, w którym pobrzmiewa przyjacielska zachęta: „Niech pan już nie pali. Powinien pan coś zjeść.”

Nic wówczas nie istnieje dla Walczewskiego poza partnerem. Odnosi się wrażenie, że nic więcej nie widzi: tylko Stefana, w którego wpatruje się przez bardzo długi czas wzrokiem człowieka zahipnotyzowanego.

Wzajemny stosunek Stefana i Blooma znakomicie charakteryzuje scena, w której Stefan, przerażony ukazaniem się matki, przejęty nagłym powrotem w krąg najboleśniejszych spraw, otumaniony własnym krzykiem — przechyla się gwałtownie w kierunku mijającej go kobiecej postaci i prawie zawisa w powietrzu. Bloom, czuwający i ostrożny, wyciąga wówczas ramiona ku górze, jakby tym gestem pragnął zabezpieczyć Stefana przed upadkiem.

Gdy w ciemnościach, które zapadły po rozbiciu lampy, wśród historycznych krzyków spowodowanych bijatyką, w której brał udział Stefan, zjawiają się przywoływani gwałtownie Policjanci, wszelkie wysiłki Blooma skupiają się wokół zabezpieczenia młodego Dedalusa przed konsekwencjami pijackiej awantury. Bloom stara się sprawę załagodzić;

zagaduje przyjacielsko do Policjantów, pragnąc przekonać ich, że rzecz jest błaha, niewarta uwagi. Tonem porozumienia rzuca szybko: „Dziękuję wam bardzo, panowie, bardzo dziękuję”. A potem dodaje poufnie, znacząco przeciągając samogłoski: „To tylko mło-dość, która się musi wyszu-mieć, rozumie-cie”. Na pożegnanie, wpatrzony z uwagą w oddalających się Policjantów, Bloom stoi, niepewny jeszcze, z grzecznościowym, lekkim, asekuracyjnym uśmiechem na twarzy; mówi podkreślając słowa łagodnymi pochyleńcami głowy, mającymi nadać całemu zdarzeniu z policją charakter przypadkowego, nic nie znaczącego spotkania: „Dobra-noc. — Bra-noc. — Branoc.”

Scena z Marion. Pojawienie się żony zaskakuje Blooma. Przyzywa ją. Ale Molly już pierwszym zdaniem niszczy ułudę radosnej niespodzianki: „Pani Marion, od tej chwili, mój dobry człowieku, gdy zwracasz się do mnie”. Zaznaczając się w jej głosie pogarda sprawia, że niepokój Blooma powraca z jeszcze większą siłą. Widoczne jest to w jego ruchach, gdy zwrócony ku Molly postępuje krok w jej kierunku; zatrzymuje się niepewny, zaczyna się jąkać. Stara się jakimikolwiek działaniami zniszczyć w sobie obawę, zagłuszyć pełną gorzkości refleksję. Prawie zniechęcony, poczynając mówić z gwałtownym przyspieszeniem, wdając się w bezsensowne tłumaczenie, wyrzuca na jednym tonie cały potok słów, aby zabić paraliżującą go myśl, aby zagadać, zagadać: „Właśnie zwracałem, żeby kupić płyn odżywczy z kwiatu pomarańczowego i wosku, do kąpieli. Sklep zamykają wcześniej we czwartki. Ale jutro rano, od razu. Ta latająca nerka. Ach!”

Rzecz ciekawą wydaje się również zestawienie dwóch scen, w których Bloom spotyka Zoe, uliczną dziewczynę. O przebiegu obydwu decyduje sposób zachowania się dziewczyny. W scenie pierwszej Bloom, podrażniony ostrą, zaczepną uwagą Zoe, pyta ordynarnym tonem: „Czy pochodzisz z Dublina, dziewczynko?”. Następne kwestie ulicznej sprzeczki mają taki sam charakter. Bloom, w postawie wyzywającej, z lekko uniesionymi ramionami, z pochyloną głową, rusza ku Zoe. „Rzadko palę, kochanie!” — wykrzykuje jej w twarz. Spokojne, ironiczne stwierdzenie dziewczyny: „Odwal się. Paliń o tym mówkę na wiecu” — zmienia całkowicie sytuację na scenie. Bloom ogłasza swój

program, swoją mowę przedwyborczą, dzieloną — bez względu na znaczenie wypowiedzianych słów — na jednostajne zdania-okrzyki: „Wszystkie nasze narowy. A spójrzcie na nasze życie publiczne!”

Drugie spotkanie z Zoe ma nieco inny rytm. Zmęczony triumfalnym pochodem Bloom poddaje się działaniu łagodnych słów dziewczyny. Odpowiadając na jej ciche wezwanie, podąża wolno za nią, dotykając plecami jej pleców, dotykając dłońmi jej dłoni; głosem swoim usiłuje odnaleźć barwę jej głosu. Mówi coraz łagodniej i wolniej, szukając podniety we własnych słowach: „Roześmiana czarodziejko! Ręko, która poruszasz kołyskę”. Obdarzony przez Zoe pieścizłowymi słowami — sepleni w zapamiętaniu jak dziecko, całkowicie już oddany miłosnej grze: „Las, dwa, tsy; tsy, dwa, las”.

W drugiej części przedstawienia Bloom prosi dziewczynę o zwrot ziemniaka-talizmanu. Wśród nawoływań otaczających go prostytutek Bloom zbliża się do Zoe i wypowiada słowa prośby tonem niebdałym, którego sztuczność demaskują jego nieśmiałe ruchy i gesty. Przekomarzającej się z nim dziewczynie Bloom próbuje tłumaczyć, dlaczego tak zależy mu na odzyskaniu nędznego drobiazgu. Zoe odpowiada tonem małej dziewczynki, deklamując naiwny wierszyk:

Kto odbiera to, co dał,
Kłopot z tego będzie miał,
Bo kto daje i odbiera,
Ten się w piekle poniewiera.

Bloom, upokorzony koniecznością ponownego wyjaśnienia, kuli ramiona, pochyła głowę i mówi cichym głosem, w którym zawstydzenie łagodzi natarczywość prośby: „Jest z nim związane pewne wspomnienie. Chciałbym go mieć”. Otrzymałszy w końcu upragniony ziemniak, Bloom wycofuje się, pozostawia Zoe. Idzie przed siebie, jakby w poszukiwaniu innej osoby, z którą mógłby nawiązać kontakt. Dostrzega Stefana.

Na uwagę zasługuje też scena ostatnia. Po nocnej awanturze Bloom podnosi pobitego Stefana. Jedną ręką podtrzymuje go, do drugiej bierze jego kapelusz i laskę. Z prawie bezwładnym Dedalusem w ramionach idzie prosto w przeraźliwy strumień światła, padający z otwartych nagle na ulicę drzwi teatru. Wyodrębnieni świetlną smugą, wśród tłumy widzów niewyraźnie rysującego się w zupełnie

ciemnym teraz foyer, przesuwają się: wykrzywiona boleśnie twarz Stefana obok uspokozonej twarzy zapatrzonego przed siebie Blooma. Niezwykła jest siła tego obrazu, mimo iż w przedstawieniu nie tłumaczy się on dostatecznie jasno. Przeprowadzenie bowiem — we frag-

mentach wcześniejszych — sprawy: Bloom-Stefan nie jest wyraziste; tak że prawie pozbawiony znaczenia staje się ostatni okrzyk Blooma: przywołanie syna, w chwili, gdy w trzasku zamykających się drzwi teatr znów pogrąża się w ciemnościach.

Marta Piwińska

ZACZYNA SIĘ NA SERJO

Bloomusalem jest poważnym eksperymentem teatralnym. Jego twórcy poważnie potraktowali własną awangardowość, aktorzy poważnie traktują swe trudne zadania i wykonują je z podziwu godną sprawnością, widzowie też traktują rzecz poważnie, zarówno w pierwszej jak w drugiej części, kiedy posłusznie wędrują po foyer, starając się awangardowo coś zobaczyć za swoje pieniądze. Nikt się nie śmieje.

Nie ma z czego? Jest, możemy nawet z wielu oznak się domyślać, że śmiech na widowni teoretycznie był przewidziany. Wprawdzie jeżeli idzie o poczynania pań lekkiego podobno prowadzenia, od-twarzające je aktorki odpowiedzialnie ukazały studium sadomasochizmu i od-tworzyły obsesję z precyzją godną nie śmiechu, lecz uznania. Ale nikt się nie śmieje, nie śmie nawet, gdy J. J. O'Molloy wykrzywia się do przekrzywiającego mu się Blooma, ani kiedy zewsząd do-latują różne swawolne i podejrzone od-głosy, cmokania, wabienia, wołania, ani kiedy iluzjonista pokazuje karciane sztuczki, ani nawet gdy przebiega żywy pies. Żeby pies i żeby policjanci nie wzbudziili śmiechu, widownia musi być naprawdę poważnie nastrojona. I jest. Różne zabawne, infantylne prześmiew-cze, nieprzyzwoite piosenki, które napi-sał niepoważny Joyce, publiczność stara

się puszczać mimo uszu, a komiczne zbe-rezeństwa i językowe sztuczki, znane z lektury, do nikogo nie docierają. Cza-sem nawet wątpimy, czy docierają w pełni swej sprostności do tych, którzy je mówią. Tak jest na tym *Bloomusalem* serio, eksperymentalnie i awangardowo. Absolutna powaga, z jaką twórcy tego przedstawienia potraktowali siebie i wła-sne dzieło, budzi szacunek. Szacunek nie jest najbardziej pożądaną reakcją widza w teatrze.

Bloomusalem otwiera w sposób czi-godnie nowatorski nową, nocną scenę Ateneum-Atelier. Oczekiwaliśmy skan-dalu, bo jesteśmy do skandalizowania przyzwyczajeni. Powaga Grzegorzew-skiego jest pomyłką artystyczną w *Bloomusalem*, ale jest też nowym, świe-żym tonem. Przedstawienie z imponują-cym uporem usiłuje wszystko, co w ostatnich latach było w teatrze rewolu-cyjne, co było buntem i protestem prze-ciw staremu społeczeństwu i staremu teatrowi — przemienić w konsekwentną propozycję teatru nowego. Patrząc po-wierzchniowo możemy tam zobaczyć pięknie zastosowany szereg najnowszych chwytów, które po części znamy skąd-inąd, lecz których dotąd nie widzieliśmy w takim zgęszczeniu. (Nie mówny o Szajnie.) Patrząc głębiej nieco — spo-strzegamy, że wszystko, co dotąd służyło

dla lub przeciw widowni, co odsyłało do rzeczywistości, do tekstu, do podświadomości etc., tutaj oznacza eksperyment głównie i służy przede wszystkim, wy-łącznie, przedstawieniu, które do nikąd, poza siebie, nie odsyła, bo o nikogo się nie troszczy. Przedstawienie nie jest dla nas, ani przeciw nam, ani dla przenie-sienia na scenę fragmentu *Ulisessa*. Jest samoistne, gra się obok. Obok Joyce'a i obok widowni. Jakoś się na nim czu-jemy dziwnie twardo potraktowani: nie widzicie, to nie; nie rozumiecie, to trud-no. Nikt wam niczego nie będzie ułat-wiał, tu chodzi o poważne sprawy, cho-dzi o nowy teatr. Dotąd teatrom, najbar-dziej awangardowym, chodziło głównie o widzów, starali się ich zdobyć, wstrzą-snąć, obrazić i przemienić; po to (a może pod tym pretekstem?) teatry stawały się wciąż inne i szukały nowych form. Tu teatr nie stwarza warunków dla widza, sam narzuca własne warunki, i to jest także ten nowy ton. *Bloomusalem* jako takie nie robi większego wrażenia, ale zaczynamy rozumieć powagę jego twór-ców.

Większe wrażenie robi załączona do programu ulotka. O przedstawieniu można myśleć rozmaicie. Można myśleć, że jako inscenizacja XV epizodu *Ulisessa* jest wybitnie zła, że w samym założe-niu, bo mnoży niekomunikatywność, a jako eksperyment teatralny jest za mało eksperymentalne, wtórne, chaotyczne, lub przynajmniej jego porządek gubi się w nowoczesnym baroku. Ulotka przeno-si wszystko — otwarcie sceny Ateneum-Atelier, widowisko i nasze reakcje — na inne piętro. Nadaje *Bloomusalem* ran-gę znaczącego sygnału, choć trudno ukryć, że nadaje mu ją raczej przez in-terpretację (autointerpretację), niż przez samą realizację. Wcale nie jestem pew-na, czy rzeczywiście „brzmienie wyzna-cza przestrzeń, a element plastyczny wy-znacza czas”, jak zapowiadają twórcy, czy też nie udało im się do końca, zwa-szcza elementem plastycznym, powyzna-czać, co chcieli. Ale faktem jest, że pró-ba jakiegokolwiek oceny ich dzieła przez przymierzanie go do dzieła Joyce'a nie przystaje do tego, co nam zapropono-wali. I zostawmy na boku kwestię, kto na tym zyskał, kto stracił. Na razie zo-stawmy.

W ulotce czytamy czarno na białym zdania niesłychane, niesłyszane od mniej więcej czterdziestu lat. Czytamy:

Eksperyment twórczy jest czynnikiem decy-dującym o rozwoju każdej sztuki, szczególnie

zaś sztuki teatralnej, której złożone tworzy-wo wymaga wszechstronnych poszukiwań ar-tystycznych.

I jeszcze:

Teatr Ateneum zdaje sobie sprawę z ryzyka związanego nieuchronnie z tego typu ekspery-mentem. Będzie ono towarzyszyć każdej pre-mierze sceny Atelier. Wierzmy jednak, że w imię Sztuki warto je podejmować.

Sztuka z dużej litery. Do tej pory w podobnych sytuacjach była mowa o auto-nomii sztuki teatralnej, o prawach re-żysera do własnej wizji. Tu mowa o autonomii Sztuki. Niby to samo, ale autorzy ulotki mniej lub bardziej świadomie przeszli pewną granicę. Nie je-steśmy już na terenie praktyki insceni-zacyjnej, lecz na terenie filozofii Sztuki. Mowa nie o stosunku teatru do litera-tury i do własnej teatralności, lecz o stosunku artysty do dzieła. Po dłuższym okresie, kiedy sztuka jako taka nazywa-ła się skromnie najwyższym widze-niem lub nowym wyrazem, kiedy do ry-zyka była skłonna raczej we wszelkim innym imieniu, podejmowała je w imię etyki, polityki, filozofii, rewolucji, pod-świadomości, kiedy walczyła, demasko-wała, odkrywała i służyła tak czy ina-czej ludzkości — sztuka przez duże S, o sobie głównie, własnych celach, pra-wach, środkach i żądaniach przemawia-jąca tonem pewności tak bezwzględnej, budzi nadzieję i coś jakby — czy ja-wiem — może respekt?

Czy brzmienie w tym przedstawieniu wyznacza przestrzeń? Chyba tak, ale kto to umie wymierzyć? Na terenie Sztuki równie czystej czujemy się trochę jak na niepewnym lodzie. Prawie dwa poko-lenia wychowały się w innej poetyce. W paru innych poetykach. Nic dziwnego, że działanie podjęte w imię Sztuki osza-lamia. Widzów nieprofesjonalnych, ale i profesjonalnych. Oszałamia chyba i twórców... Okazało się, że dla Sztuki można podjąć wielomiesięczne przygo-towania (inne spektakle tylko po części są sztuką?). Okazało się, że widzowie zgo-dzą się oglądać przedstawienia po kola-cji i na chodząco (a jeszcze stosunkowo niedawno projektowano na świecie różne „miejsca teatralne”, superakustyczne bu-dynki z superwidocznością, z ruchomą sceną i widownią plastycznie zmieniają-cą kształty otoczone ogrodami, z restau-racją, całodziennym utrzymaniem, przed-szkolem i łazienką, żeby widzom było

miło i wygodnie). Okazało się, że aktorzy będą grali do północy i to tym ciekawiej, im więcej będzie się od nich oczekiwało, że umięją robić teatr wszędzie, grać wśród widzów, i zagrają, jeśli trzeba, „całą nowoczesność”. Okazało się, że wszyscy są spragnieni Sztuki. Autonomicznej, trudnej, awangardowej, byleby wielką była, piękną była i żeby nareszcie przestała samą siebie (czy i świat?) buntowniczo, złośliwie rozkładać i burzyć.

Niestety, nie ma żadnej gwarancji, że taka sztuka jest możliwa, nie wiadomo, czy nie stanie się akademicka wraz ze zgodą na siebie, swój stan i rzeczywistość. Ale, oczywiście, próbować należy. Coś się zmieniło. Sztuka jest oczekiwana i to z pewnym, naiwnym nawet, nabożeństwem. Czy da się to wytłumaczyć samą socjologią, podniesieniem aspiracji kulturalnych, czy zaszyły jakieś przemiany także w samej sztuce — trudno odpowiedzieć. Ale jednak coś się zmieniło. Sztuka jest droższa i budzi szacunek. Może — coś się zmieniło od dawna, a otwarcie Ateneum-Atelier można uznać za społecznie zaakceptowany sygnał owej zmiany?

Scena Ateneum-Atelier jest więc szansą czegoś naprawdę nowego, nie wiadomo jeszcze czego. To wielka szansa. *Bloomusalem* ją wyraźnie ukazuje i zapowiada, co jest dużym osiągnięciem Radwana, Grzegorzewskiego i zespołu. Ale szansę tę *Bloomusalem* marnuje, co należy potraktować poważnie.

Bloomusalem jest pomyłką, i niejedną. Największą pomyłką był wybór tekstu. Dlatego, że — po pierwsze — nie otwiera się sceny eksperymentalnej czymś, co zostało już na scenie, z sukcesem, wypróbowane. Nawet jeżeli wybiera się coś trochę innego (epizod XV, nie adaptację) i wystawia inaczej — rzecz nie jest nowa, nie jest w pełni próbą. Scenę, gdzie spodziewamy się zobaczyć rzeczy nowe, ryzykowne, dotąd nie widziane, powinno stworzyć coś wybranego na własne ryzyko. Przy *Bloomusalem* trudno się oprzeć podejrzeniu, że jego twórcy nie kierowali się wyłącznie przywiązaniem do własnej wizji tego, wyłącznie tego, tylko tego utworu, koniecznością artystyczną. Smutno przypuszczamy, że kierowały nimi także inne względy, aura nowoczesności, magia nazwiska Joyce'a. Podpierał się jego autorytetem. Na autorytetu zwykła się powoływać sztuka akademicka. A jeżeli idzie o reklamę, także trzeba samemu ją zrobić, nie pożyczając.

Godzimy się bowiem być w teatrze *traktowani* twardo, jeżeli to już konieczne dla szukania nowych formuł Sztuki, ale nie godzimy się, by przy okazji *grano* na naszym snobizmie. Albo — albo. Joyce był niepotrzebny. To samo można było zrobić na innym (pre)tekście i byłoby dużo lepiej.

Twórcy nie zaufali do końca własnym siłom, tym sobie sami wyrządzili największą krzywdę. *Bloomusalem* jest bowiem pomyłką — po drugie — dlatego, że *Ulysses* nie nadaje się na przedmiot dalszych eksperymentów. Sam jest eksperymentem, Joyce próbował w nim wielu nowych rzeczy. Próbował napisać powieść bez fabuły, opisać kilkanaście godzin w życiu jednego człowieka i jednego miasta, wpisać codzienność w schemat mityczny, zapisać strumień świadomości, ukazać jego logikę i chaos, ukazać, jak myśl biegnie za przypadkami, za skojarzeniami i dźwiękami, a ma obywatelską zawartość, zamknąć to w języku, nadać temu „naturalistycznemu” zapisowi autonomię artystyczną, w której język prozy występuje na prawach do tej pory właściwych językowi poetyckiemu. Ale z faktu, że *Ulysses* jest wszechstronnie eksperymentalną powieścią, nie wynika, że nadaje się do eksperymentów teatralnych. Wręcz przeciwnie. Wynika, że się do nich szczególnie nie nadaje. Bo jest obciążony wszystkimi tamtymi próbami i znaczeniami, ma swój własny, awangardowy i niełatwy porządek. Porządek prozy. *Ulysses* nie jest magmą, z której można wszystko wytworzyć. Był i jest dalej inspiracją, punktem wyjścia, w pewnym sensie wzorem innych prób literackich, może i nie tylko literackich. Na *Ulyssesa* powołują się wprost lub pośrednio dzieła zupełnie do niego „niepodobne”. Ale nie jest sposobem posuwania naprzód prób w Sztuce — przerabianie na scenę (ani na rzeźbę, ani na muzykę) *Ulyssesa*, czy to w całości, czy to po kawałku.

Takie przeróbki nadają się dla teatrów umiarkowanie tradycyjnych. Jeżeli jest się tą trudną powieścią bardzo zafascynowanym, można ją — z zachwytem, z przywiązania, dla zbliżenia i unaocznienia innym — uprościć, skrócić, „uporządkować”, to znaczy nadać jej jakiś bardziej dostępny, bardziej, powiedzmy, konserwatywny porządek, przerobić na mniej więcej „normalny” (dla mniej więcej normalnego współczesnego widza) dramat — i wystawić. Będzie to niejako cofnięcie tej prozy do stanu przed jej

napisaniem; inscenizacja nie tyle *Ulyssesa*, co jego przedmiotu, rzeczywistości w nim przedstawionej. Taki *Ulysses* może być i był piękny przedstawieniem. Zostaje w nim to, co nieeksperymentalne: wybrany ciąg zdarzeń, sylwetki głównych bohaterów, koloryt lokalny. Charakterystyczny Bloom, charakterystyczny Dublin i, ile się da zachować, charakterystyczności językowej — to wszystko, czego w danym wypadku oczekujemy, i to zupełnie wystarczy. Reszta jest napisana do czytania i do teatru nie należy.

Przekładu tej reszty usiłowano dokonać w *Bloomusalem*. Rzecz się nie udała, bo nie mogła. Przedstawienie sprawia zawód zarówno miłośnikom *Ulyssesa*, którym nie przekazuje prawie nic, nawet atmosfery tej cudownej powieści, jak i sprawia zawód poszukiwaczom nowoczesnego teatru. Orientujemy się szybko, że nie chodzi o pokazanie wizji Joyce'a czy wizji Blooma. Chodzi o syntezę środków teatralnych, analogiczną do tej, jaka została dokonana ze środkami literackimi w *Ulyssesie*. Dlatego pewnie Grzegorzewski zrezygnował z surrealizmu, który niejako automatycznie bywa używany do pokazywania w teatrze tego, co wizyjne i podświadome. Sięgnął, bardziej ambitnie, do repertuaru sztuki abstrakcyjnej. Odtworzyć wizję przez maksimum doskonałości technicznej! Ukazać to, co w człowieku chaotyczne i nieświadome, w sposób pełen artystycznej samoświadomości i dyscypliny! Było w tym zamierzeniu, o ile je odczytujemy trafnie, coś z rozmachu wielkiej sztuki awangardowej pierwszej połowy wieku. Ale rezultat zawiódł. Trudno czytelna, wymagająca wysiłku i przyzwyczajenia proza została wtłoczona w mało jeszcze uchwytny i wymagający wysiłku teatr. Dla widzów wynika z tego abrakadabra. *Bloomusalem*, to interesujące przedstawienie, z którego mało co dociera. Czujemy się na nim tak, jakby było grane w innym języku.

Wielu rzeczy nie rozumiemy po prostu, przy innych nie rozumiemy intencji inscenizatorów. Nie rozumiemy, dlaczego na samym początku zostajemy zamknięci w czymś ściśle czarnym i oglądamy pierwszą część siedząc jakby w ciemni fotograficznej. Prawdopodobnie nie ma co rozumieć, bo to nic nie znaczy, prawdopodobnie chodziło o to, żeby za tym czymś umieścić cały muzyczny teatr i otoczyć nas nie czarną płachtą, lecz muzyką, dźwiękami, chórami. To się udało. Ale takie zamknięcie, dość spektakular-

nie odclebowane, jest psychologicznie niefortunnym wstępem do scen, odbywających się na ulicy i w ruchu. Ponadto zrozumiane (a właściwie mówiąc: niezrozumiane) jako część inscenizacji — od pierwszej chwili jakoś źle wpływa na kontakt między sceną a widownią.

Nie rozumiemy dalej, czemu Bloom pojawia się z twarzą bolesną, podświetloną upiornym, zielonym światłem, i czemu zachowuje tragiczną maskę cały czas. Przy takim Bloomie mamy wrażenie, że oglądamy raczej *Proces* niż XV epizod, albo zgola jakąś drogę krzyżową zmęczonego życia, starego, cierpiącego Żyda (co bardzo podkreślono — dlaczego?), napastowanego i dręczonego przez osoby różnej płci i widma. Wtajemniczeni wiedzą, że pan Bloom idzie do burdelu, komiecznie się szamocąc pomiędzy „słodyczkami grzechu” a sumieniem, ale kto nie wie, ogląda jakąś ponurą martyrologię. Bardzo pięknie zresztą, czysto i płynnie, z nieoczekiwaną delikatnością ta martyrologia została pokazana. Było to miasto-pułapka, czyhające na Blooma, ścigające go, wplątujące i dręczące. Bloom był ofiarą tego miasta, nie własnej wyobraźni.

W drugiej części rozumiemy jeszcze mniej. Przerwy nie ma, schodzimy do foyer, po obu stronach schodów na dole stoją kołem — kto? — prawdopodobnie klerycy i śpiewają pięknym chórem po łacinie. Jedni z nich otaczają jakiś gar. Dlaczego? Nie widzimy na co dzień kleryków w Warszawie i nie znamy ich obyczajów. Czytelnicy *Ulyssesa* wiedzą, że w Dublinie i w powieści była to najzwyczajniejsza codzienność. W teatrze jest to chór. Ale kiedy go oglądamy, robi wrażenie tajemnicze, egzotyczne... Tak rodzi się nieprzewidziana, niepotrzebna i blokująca odbiór „dziwność”.

Idziemy dalej, dalej się także toczy przedstawienie, w szatni, która została zamieniona w jakiś osobiście teatralny teatr, nie tracąc swojej szatniowości. Na kamiennym parapecie, wywijając laseczką, Stefan Dedalus buntuje się, protestuje, bredzi, wygłasza wielkie, nieprzytomne monologi w narastającym pijaństwie. Bella Cohen u góry, w apoteozie, terroryzuje płciowo. Kilka par w głębi tańczy, jest także orkiestra. Dalej zupełnie nie wiadomo, o czym rzecz, ale patrzymy zafascynowani, jak wszyscy grają w szatnioteatrze, tak, jakby całe życie tam grali. Wygląda to jak demonstracyjny pokaz możliwości teatralizowania każdego miejsca, całej przestrze-

ni; jest tu naturalność i nierealność snu, z którego nie wszystko musimy rozumieć, żeby go jakoś rozumieć. Ta dziwność chwyta, wciąga. Jak dom Belli Cohen, którym — w jakimś stopniu — jest.

Tymczasem w niszy naprzeciwko, która bywa Sceną 61, Bloom, kilka pań i kilka fantomów, wplątani w zagadkową budowlę, zajmują się swoimi sprawami, często porozumiewając się skutecznie i sprawnie, acz niezrozumiale, z szatnio-teatrem (mamy przykre wrażenie, że przeszkadzamy w tym porozumieniu, kręcąc się beładnie pośrodku; w programie czytamy później, że chodziło o napięcia dramatyczne). Na niektórych przedstawieniach część widzów siada na krzesłach otaczających to, co poza tym bywa Sceną 61. Reszta patrzy z zawieszoną i myślną, że wyżej stoi duża, pusta scena i pusta widownia, a my, nie wiadomo dlaczego, tłoczmy się na dole. Gdyby było wiadomo dlaczego — inna sprawa. Ale jeżeli ta zagadkowa rzecz, tam, w niszy, i towarzyszące jej działania, są graniem w scenografii — a są — to nie ma żadnego powodu, by się to odbywało tu. Scenografia powinna być na scenie. Szatnia, to inna sprawa, szatni nie można było przenieść, rozumieliśmy, że była sobą i nie-sobą jednocześnie, i na tym polegała cała rzecz. Ale to?

Sztuka nowoczesna, tak w ogóle, nie lubi mnożyć osobnych przedmiotów sztuki, jest raczej antymonumentalna, przeznaczona na chwilę, nie na wieczność. Lubi wykorzystywać rzeczy i byty już istniejące, przenosząc je właściwym sobie sposobem z rzeczywistości i „praktycznego zastosowania” w inny, poetycki wymiar. Awangarda nie-sztukę zamienia w sztukę od chwili swych narodzin, i to jej zostało do dziś. Im bardziej „z niczego”, im lżej to robi, tym bardziej jest sobą. (Dlatego w tylu dziełach awangardy jest coś w rodzaju humoru — chodzi o to „dowcipne” porwanie i wykorzystanie przedmiotu, o jakąś przewrotną chytrą Sztuki.) Dlatego bywa czymś awangardowym granie we foyer, jeżeli się je uda przemienić w „miejsce osobliwe”, jedyne, do jednorazowego użytku, w jednym przedstawieniu, jak to było u Swinarskiego w *Dziadach*. Jest także rzeczą samą w sobie pomysłową ogranie szatni — lekko tylko podcharakteryzowanej — zamiast budowania osobnej scenografii. W ogóle granie w różnych miejscach do tego nieprzeznaczonych, zamiast budowania nowych gmachów teatralnych. Ale rzeźbomagieli usta-

wiony na dole był tradycyjną, niefunkcjonalną scenografią i odwoływał się ciężko do naszej erudycji; nie syntetyzował niczego, przeciwnie, się wyosabniał. Mimo (czy raczej dzięki) swej wymyślności, i choć był może autentycznym, przeniesionym z rzeczywistości do niszy teatralnego foyer, przedmiotem. *Bloomusalem* może dzieć się w teatrze, albo w Dublinie, albo w imaginacji Blooma. Ten „element plastyczny” umieszczał *Bloomusalem* w muzeum sztuki nowoczesnej. Było to niedobre miejsce.

Bloomusalem wielokrotnie odwołuje się do plastyki abstrakcyjnej. W pierwszej części różne części tramwajowe, szyny, druty, poruszane na nich kółka sugerują dość lirycznie i odlegle zajezdnię i układają się w ładne kompozycje, zbliżone do tych, w których „wokół koła” futuro-abstrakcyjniści studiowali odprymiotowaną, czystą sztukę, ruch, dwudziesty wiek, miasto. Możemy zrozumieć myśl Grzegorzewskiego, który nocny Dublin Joyce’a zobaczył w tamtej sztuce. Pierwsza część jest właściwie bardzo stylowym przedstawieniem w duchu lat dwudziestych. Styl, to oczywiście nie znaczy rekonstrukcja.

Część druga należy bardziej do naszych czasów, obficie czerpie z doświadczeń happeningów i różnych innych doświadczeń. *Bloomusalem* otacza widza teatralnością. Totalną i pięknie zrobioną, cóż, kiedy zupełnie obojętną. Nie dociera. Brak kontaktu. Gdybyśmy znali *Ulisessa* na pamięć, może by docierało. Ale nie znamy. Gdyby nam pokazano coś o prostszej, dużo prostszej zawartości „rzeczywistej”, też może byśmy chwytały, w czym rzecz. Ale już same postacie Blooma, i jego ojca, i sędziego, i adwokata, i związek ze Stefanem są niejasne, a na to się jeszcze nakłada burdel, kościół, Dublin, Irlandia, wszystko razem pomieszane. Nie dociera. Jeżeli miało nie docierać, niepotrzebny przecież był tekst. Prawdę mówiąc, to, co zachowano z warstwy słownej *Ulisessa*, rozprasza tylko naszą uwagę. Doskwiera nam brak kontaktu, usiłujemy z wysiłkiem zrozumieć, co się mówi. Zupełnie, jak się zdaje, niepotrzebnie. Nie o to chodzi.

Jedyny kontakt, zrozumienie, pojawia się pod koniec, gdy gaśnie światło, ciemność we foyer przemienia się w ciemność miasta. Niepostrzeżenie znaleźliśmy się w tłumie, na ulicy, nocą, wplątani w jakąś awanturę. Pijackie piosenki. Okrzyki po-

lityczne i nieprzyzwoite. Gwizdki policjantów. Jakiś irlandzki meeting? Kogoś złapano. Rozwidnia się, aha: upił się ten młody, sympatyczny człowiek, dobrze, że ten drugi o smutnej twarzy go z tego wyciągnął. Stoimy szeregiem gapiów, środkiem przejście, starszy prowadzi tamtego, nieprzytomnego zupełnie. Wyprowadza. Przedstawienie się skończyło. Nie było wprawdzie Dublina, Irlandii, Bloo-

ma, Dedalusa, mogło to być każde na świecie miasto. Ale sami byliśmy na chwilę w tym mieście, byliśmy dekoracją, aktorami, gapiami na ulicy i widzami, zostaliśmy niepostrzeżenie przeniesieni w inny wymiar samym tylko dźwiękiem, samymi działaniami i okrzykami zmieszanych z nami aktorów. Tego także nie można było zagrać na gorze. Ale czy do tego był potrzebny *Uliszes*?