

1. To pozorny tylko paradoks, że Joyce poniósł klęskę jako dramaturg, a odnosi sukcesy w teatrze dzięki adaptacjom. Pisarstwo autora „Ulissesa” staje się po prostu coraz mniej ezoteryczne, niepostrzeżenie upowszechniają się techniki stosowane przez niego, a niemałą rolę w tym procesie odgrywa sztuka interpretacji, która warstwa po warstwie odsłania tajemnice labiryntu powieściowego świata Joyce’a. W Polsce np. ogromną rolę objaśniającą odegrała znakomita książka Egon Naganowskiego, trzykrotnie wydawana, ciesząca się zasłużoną popularnością wśród czytelników autora „Dublińczyków”.

Twórca „Finnegans Wake” dramaturgiem był kiepskim, ale dzięki ogromnej sile swojego kreacyjnego pisarstwa potrafił tworzyć i przetwarzać wielkie mity, które w dobie kulturowego wyjałowienia zaczynają fascynować pojemnością treściową, uniwersalizmem i ogromnym ładunkiem emocjonalnym, tak obcym wielu współczesnym dokonaniom powieściowym i dramatycznym.

Natomiast teatr, środek przekazu wciąż funkcjonujący wciąż nie — mimo reform, z Wielką włącznie, liczących odnowicieli i proroków — cierpi obecnie najbardziej na brak dobrej literatury. Joyce — pisarz, kreujący swój niesamowity, wizyjny świat przenikającej się rzeczywistości i snu („Ulisses”), świat, którym

był w zamierzeniu Grzegorzewskiego „zarówno teatrem, utworem muzycznym, jak i ekspozycją malarstwo-rzeźbiarską”. Działania aktorskie, muzyka, ruch, a nie warstwa słowna, stanowiły główny i dominujący język tej inscenizacji. Ambitnej w swym zamierzeniu inscenizacji, która zdawała się realizować meyerholdowską (1908) definicję „nowego teatru”: „Słowo w teatrze jest tylko upiększeniem układu ruchu”.

„Bloomusalem” to była chęć zdemontowania teatru, zrywającego z ilustracją i tradycyjnym graniem tekstu. Miał powstać teatr, który potrafiłby tworzyć i przekazywać ogromne obszary przeżyć i doznań bohaterów „Ulissesa”, gdzie wydarzenia realne przecinają się z wizjami, jakie rozgrywają się w świadomości Stefana Dedalusa i Leopolda Blooma. Bez uproszczeń, a na miarę kreacyjnej wyobraźni Joyce’a. Nie wszystkie z tych zamierzeń udało się w „Bloomusalem” urzeczywistnić. Ale był to konieczny etap do pokonania kolejnej przeszkody — nowego odczytania „Słubu” Gombrowicza. W tym przedstawieniu Grzegorzewski wypowiedział się najlepiej jako reżyser. Potrafił na scenie położyć się poetyką snu i sennej asocjacji. Stworzył przedstawienie — mimo pewnych słabości i potknięć — odkrywcze, kreacyjne, najwybitniejsze obok „Umarłej klasy” Tadeusza Kantora w ubiegłym sezonie.

Tymczasem Braun, apostoł i orędownik „nowego teatru”, autor dwóch

należę wszystkie jego bohaterki. Anna Livia, bogini, rzeka (Liffey), a zarazem kobieta, to postać z „Finnegans Wake”. Z tego utworu, z partii kończącej I księgę, są również praczki. Piora one nad brzegami rzeki Liffey brudną bieliznę oberżysty Earvickera i plotkują o Annie Livii. U Słomczyńskiego pełnią one rolę narratorów; otwierają i zamykają ramową kompozycję sztuki. Anna Livia, podobnie jak inne postacie, pojawia się w sztuce Słomczyńskiego w swoich wcieleniach i odmianach z różnych utworów Joyce’a. (Evionaga rzeka życia, Molly Bloom, Bella Cohen.) Leopold Bloom to Shaun (Paweł Nowisz), a Stefan Dedalus to Shem (Zbigniew Górski), czyli synowie oberżysty Earvickera i jego żony Anny Livii. Stefan będzie też Paddy Dignanem, a także Boylanem.

Bohaterowie sztuki Słomczyńskiego mówią tekstami wielu utworów Joyce’a, recytują również fragmenty jego poematów. Mechanizmem, który porusza i uruchamia działanie tak dobranych i skontaminowanych postaci, jest idea metempsychozy i ciągłego, niezmiennego cyklu biologicznego, jaki odbywa się w naturze: narodziny — śmierć — zmartwychwstanie. Siłą potężną, a zarazem niszczącą w tym procesie jest tłumiony erotyzm, który ujawnia dopiero podświadomość bohaterów w ich sennych marzeniach.

komponowaniu poszczególnych scenepizodów z zasady umowności, poetyki groteski, posługując się też bardzo efektywnie techniką kabaretową, zwłaszcza w tych momentach, kiedy chce sceny serio złamać tonem drwiny, szyderstwa, aby ukazać ich wymienność i wieloznaczność. Przykładem chociażby sekwencja ze Stefanem-Boylanem i Molly, kiedy ich zbliżenie przemienia się w „orgia-styczny” kabaretowy taniec, lub ceremonia pogrzebowa, podczas której dźwigający zamiast trumny cebrzyk zmieniają swój krok żałobny, uroczysty, w rytm kankana. Inną z kolei poetykę będzie miała scena w łóżku oglądającym z góry (pomysł Słomczyńskiego) z Bloomem i Molly, a zupełnie inną kantata poświęcona Annie Livii, w której cały zespół w biele, w stylu filharmoniczno-estradowym (z nutami w ręku) śpiewa pochwałę rzeki życia...

Ta mazałka stylistyki teatralnych zastosowana przez Brauna współzysła ze sobą w dużej zgodzie, tworząc przejrzyste obrazy, w których bez trudu odczytuje się intencje filozoficzne i literackie Joyce’a. Powstał spektakl, o jakim można i chyba trzeba napisać, że jest piękny w swojej konwencjonalnej teatralności i bardzo poetycki. Momentami sarkastyczny i cierpki, a szczerze zabawny w scenach rodzajowo-obejzajowych. I naprawdę głęboki w swojej poetyckiej metaforze. Anna Livia, bogini

MARIAN SIENKIEWICZ

Joyce w nowym i starym teatrze

rzadza rygor logiki marzenia sennego („Finnegans Wake”) — to partner, z jakim rzeczywiście warto budować spektakl, bo może w nim dominować myśl i metafora. I dlatego od 1958, kiedy to w 17 lat po śmierci pisarza nowojorski Rooftop Theatre wystawił dialogową część „Ulissesa” („Ulisses in Nighttown”), mówi się o trwałej obecności tego autora w teatrze. Dużą zasługę w tym ma niewątpliwie polski teatr i Maciej Słomczyński, który napisał awanturę sztuki w oparciu o dzieła wielkiego dublińczyka. Pierwszą, wykorzystującą materiał „Ulissesa”, wystawił z dużym sukcesem Zygmunt Hübner w Teatrze Wybrzeże w 1970. Obecnie we wrocławskim Teatrze Współczesnym Kazimierz Braun wy-

ksiażek o nim, w swojej praktyce scenicznej również starający się posługiwać formułą teatru uczestnictwa, zaprezentował Joyce’a w starych dekoracjach! Jego „Anna Livia” jest bowiem zgola ostentacyjnym zaprzeczeniem estetyki „nowego teatru”. Rozgrywa się nie wśród publiczności, lecz w pudle sceny, wypełnionej „starą”, bo opowiadającą, freudowską dekoracją Zofii de Inez-Lewczuk. Inscenizator zaś korzysta wcale hojnie z szacownej maszyny renesansowo-barokowego teatru z zapadnią w roli głównej. Gotowy tekst — bez śladów improwizacji — jest traktowany z wyjątkową atencją: reżyser z godnym pochwały pietyzmem zabiega, by jego wartość foniczna i semantyczna docierała w pełni do widza. Przekazują i grają go aktorzy zna-

Nie ma co ukrywać. Tekst sporządzony przez Słomczyńskiego to pięknie trudna i trochę nonszalancka w swoim wykonaniu partytura. Dla kogoś, kto przynajmniej zapoznał się z dziełem Joyce’a, w miarę czytelna, bo odwołująca się do znanych mu kontekstów dzieł, z których zostały wyjęte poszczególne wątki, motywy, postacie... A co z widzem, który w ogóle nie zna utworów Joyce’a lub kiepsko sobie z nimi radzi? I tu wypada zacząć od komplementu pod adresem reżysera. Zrobił tyle, ile mógł i potrafił, aby uprzystępnienie scenicznej wersji „Anny Livii” szerokiemu kręgowi widzów. Zapłacił za to jednak cenę dość wysoką jak na twórcę o ambicjach poszukujących. Posłużył się bowiem wypróbowanymi środkami „starego teatru”, który nie wstydził się — w takich wypadkach — nazywać się teatrem popularnym. I odniósł sukces. Zrobił przedstawienie wyjątkowo czyste stylistycznie, mimo że komponowane z różnych, obok siebie egzystujących poetyk. W dobrym znaczeniu estetyzujące, z licznymi odwołaniami do tego kręgu tradycji, która nie jest obca widzowi jako tako obecnemu ze środowiskiem kulturowym.

Braun zastosował bowiem do scenariusza Słomczyńskiego zasadę teatralnej obsługi poszczególnych elementów, nie starając się wypracować jednej stylistyki, jednorodnego języka scenicznego, obejmującego joyce’owskie widzenie świata, którym rządzi wielka szekspirowska złożoność i wieloznaczność. I tak np. praczki Brauna (Marlena Milwi i Barbara Sokolowska) nie mają, jak u Joyce’a, biologicznego charakteru — jedna przekształca się u niego z pnia, druga z kamienia — nie wyłaniają się z kosmosu snu i rewirów podświadomości. Są potraktowane realistycznie, jakby zostały wyjęte ze sceny praczek w „Yermie” Lorki. Ubrane na białą, piora nad zapadnią nagłośnioną bulgotaniem wody sterylne białe płachty bielizny i opowiadają o Annie Livii, ich narracja (i działania) w sposób symetryczny otwierają i zamykają akcję spektaklu. Są jednak nie tylko narratorkami. Ich wygląd i sposób bycia niedwuznacznie wskazuje na grecką proveniencję — to również służebnice śmierci, Parki, przecinające nie życia... Anna Livia (znakomita w tej roli Teresa Sawicka), wyłania się z zapadni naga niczym Botticellowska Venus, aby po kilku wcieleniach zejść z powrotem do podziemi w swojej czystej, boskiej nagości.

Ta symetryczność teatralna ma w sposób przejrzysty i bliski polskiemu widzowi (Kora, Demeter) uzmysłowić joyce’owski cykl śmierci i zmartwychwstania w przyrodzie, którego niejako powtórzeniem są dzieje ludzkości. A wszystko, co odgrywa się pomiędzy scenami praczek, może być snem Stefana-Shema. Sugeruje to pierwszą i ostatnią sceną, gdy praczki budzą go, a na końcu układają do snu. Spektaklem jednak nie rządzi prawa ani poetyka snu. Braun raczej korzysta przy

rzeki i miłości, to również symbol kobiecości, uosobienie przemijania, śmierci, namietnej miłości i wielkiej radości życia, ale także ludzkich słabości i rozpacz...

3. Dokończmy więc dysertację o paradoksie teatralnym, jakim jest na pewno inscenizacja „Anny Livii”, dokonana przez Brauna. Gdybym miał napisać raport o stanie „starego teatru”, tkwiącego zdrowo w pudle sceny, który działa na zasadzie luzu i gry, to wrocławską „Annę Livii” podałbym jako główny argument, że trzyma się on dzielnie i nie mu na razie nie grozi ze strony reformatorów. Więcej: przegląd możliwości „starego teatru”, jakie zdemontował w swojej inscenizacji Braun, potwierdza przekonanie, że nie przegrał on w ciągu ostatnich dwudziestu lat z „nowym teatrem”. Ten bowiem ruch, w niszczącym procesie negacji i wychodzenia poza istotę teatru, zaczął się po prostu unicestwiać. Zabrakło mu własnej, nowej dramaturgii, nie powtórzył się cud dell’artowskiej improwizacji, a twórczość zbiorowa i „opisanie na scenie” niewiele pomogły.

Wrocławską „Annę Livii” to bardzo znaczący przykład teatru literackiego, od którego chciał odejść „nowy teatr”, a także Grzegorzewski jako inscenizator Joyce’a. Braun, posługując się wypróbowanymi środkami konwencjonalnego teatru, ocalił i przekazał warstwę literackich znaczeń autora „Ulissesa”, bezradnie wymijając jego zabiegi eksperymentatorskie. Grzegorzewski natomiast w swojej inscenizacji zagubił właśnie literaturę. Potrafił jednak z dużą siłą wyobraźni i ekspresji uzyskać klimat i wymiar joyce’owskiego świata, stwarzanego przez pisarza szaleńczą magią słowa, z którego wydobywał tyle zaskakujących znaczeń, jak nikt przed nim.

Inscenizator „Bloomusalem”, inspirowany przez konstrukcjami literackimi Joyce’a, gdzie akcja nie odgrywa żadnej przeciwieństwa roli, tworzył w duchu poszukującej epoki kolejny paradoks. Budował widowisko, którym chciał udowodnić, że teatr to przede wszystkim akcja i działanie, że można stworzyć nowy język znaczeń, równie celny w opisywaniu i doznawaniu świata jak słowo. A w każdym razie nie mniej mocno i trafnie wyrażający nasze stany, uczucia, emocje.

„Anna Livia” Brauna i „Bloomusalem” Grzegorzewskiego to dwie zupełnie odmienne metody traktowania literatury w teatrze. Warto się o nie sprzeczać, nie przysądzać pochopnie zwycięstwa nikomu. Służą bowiem temu samemu: teatrowi, tradycyjnej sztuce wielkiego udawania, której czasami ulegamy bez większych oporów, podziwiając równocześnie reformatorów, lub współczując buntownikom, że chcą ją zniszczyć, zastąpić brutalną prawdą życia.



„Anna Livia” w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Na zdjęciu: Teresa Sawicka i Zbigniew Górski

reżyserował kolejną sztukę Słomczyńskiego, „Annę Livii”, potwierdzając swoją inscenizacją, że ten typ literatury w sposób znakomity żywi sztukę teatru.

Ale w międzyczasie był „Bloomusalem” Joyce’a w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego w warszawskim Teatrze Ateneum (1974). Wystarczy więc porównać pracę Brauna i Grzegorzewskiego, aby natrafić na rzeczywisty paradoks, tym razem teatralny. Grzegorzewski, należący do pokolenia reżyserów nazwanych enigmatycznie „młodzi, zdolni”, próbuje w swoich spektaklach wypracować nową estetykę, wyrastającą na pewno z inspiracji „nowego teatru”. „Bloomusalem” i „Słub” Gombrowicza to dwa przedstawienia, w których, jak dotąd, najpełniej wypowiedział swoje poglądy estetyczne.

„Bloomusalem”, czyli inscenizacja dialogowanego Epizodu XV „Ulissesa”,

komie, lecz tradycyjnie. Zasadą spektaklu jest tworzenie konwencjonalnego teatru udawania, gry, iluzji. Do inscenizacji „Anny Livii” nie przedostało się — co może zaskakiwać — dosłownie nie z tak lansowanego, przez autora „Nowego teatru na świecie” teatru obrzędu, rytuału, misterium.

A więc jaki spektakl zrobił Braun, brat i współwzynał awangardy lat sześćdziesiątych?

2. Pomysł „Anny Livii” tkwił od dawna w licznych egzegezach dzieł Joyce’a. Wyśledzono przecież i opisano dokładnie, że w jego utworach występują te same główne postacie, często jedynie inaczej nazywane, pojawiają się też osoby podobne lub bliskie sobie. Dopiero jednak dzięki inwencji Słomczyńskiego w scenicznej Annie Livii, symbolu kobiecości, tak często pojawiającym się u Joyce’a, możemy niejako od-