

665

Zbiór

# W LABIRYNC

Trzy inscenizacje inspirowane przez *Ulissesa*\* to już nie precedens, ale jeszcze (na szczęście) nie epidemia. Joyce w polskim teatrze, dzięki niewątpliwym zasługom Macieja Słomczyńskiego, zadomowił się na dobre. Nie sposób na razie orzec,



Prasowe  
Wydawnictwo  
Dokumentacyjne  
RSW „P-K-R”

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

---

---

## DIALOG

Warszawa, ul. Pułowska Nr 61

wydanie .....

N5.....z dn. -05-1977

RSW „PKR” ZG C-nów z. 307-75 (10 000 000)

665

Zbigniew Majchrowski

## KRYTYCY W LABIRYNCIE „ULISSESA”

Trzy inscenizacje inspirowane przez *Ulissea*\* to już nie precedens, ale jeszcze (na szczęście) nie epidemia. Joyce w polskim teatrze, dzięki niewątpliwym zasługom Macieja Ślōmczyńskiego, zadamował się na dobre. Nie sposób na razie orzec, czy pozostanie na stałe w repertuarze, ale można mniemać, że kolejna realizacja nikogo nie zgorzyszy, ani nie podnieci, jak to miało miejsce podczas gdańskiej prapremiery, po której do Teatru „Wybrzeże” napływały złowróżbne anonimy. Dziś gdański *Ulisses* należy nie tylko do historii teatru — pośród najwybitniejszych inscenizacji, ale również do teatralnej legendy — pośród najgłośniejszych premier. W recenzjach *Bloomusalem* Grzegorzewskiego i *Anny Livii* Brauna niemal zawsze przywołuje się *Ulissea* Hübnera, nierzadko z odcieniem pewnej nostalgii (najczęściej: kreację Haliny Winiarskiej w „multi-rolif” Molly i Stanisława Igara jako Blooma). Kto wie, czy legendarne nie stało się to przedstawienie, nim jeszcze doszło do premiery? Bo też teatralną legendę poprzedziła obiegowa plotka.

### 1. Plotka o „Ulissiesie”

10 marca 1970 roku na pierwszej stronie *Głosu Wybrzeża* ukazała się notatka: „Przy aplauzie publiczności wypełniającej salę teatralną KSW »Żak« odbył się wczoraj niesamowity spektakl pt. *Licytacja Ulissea* (...) Cena wywoławcza 101 zł. Zebrani głośno dopingują licytujących. Suma przerażająco rośnie: 500 zł, 700, 1000, 1500 zł. Już tylko trzy osoby zostały na placu boju. Na sali szalony aplauz. Za sumę 1700 zł posiadaczem *Ulissea* został Artur Bertoldi (ekonomista z Sopotu)”.

Petitem dodano: „Licytację wzbogacił występ aktorki Teatru »Wybrzeże« Haliny Winiarskiej, która przedstawiła fragment z inscenizacji *Ulissea*”.

Dziennikarska notatka z pierwszej strony najpoważniejszej gazety Polski północnej w symptomatyczny sposób oddaje atmosferę społecznego podniecenia *Ulissesem* Joyce’a na Wybrzeżu. W aurze egzaltacji/14 lutego 1970 roku doszło na scenie Teatru „Wybrzeże” do prapremiery *Ulissea*, sztuki napisanej według Jamesa Joyce’a przez Macieja Ślōmczyńskiego.

Gremialne zainteresowanie sztuką było naturalnym przeniesieniem nie zaspokojonego w pełni głodu czytelniczego tuż po wydaniu książki. Nieprzypadkowy zbieg wydarzeń — wydawniczego i teatralnego (czyżby „reżyseria” samego Ślōmczyńskiego?) — podkreśliła większość recenzentów. „Teatr skorzystał z tej koniunktury. Dobry teatr, który wyczuwa głód publiczności” — napisał Roman Szydłowski w *Trybunie Ludu*. Istotnie, powodzenie wśród widzów sprowokował sam teatr —

\* *Ulisses* Macieja Ślōmczyńskiego według Jamesa Joyce’a, reż. Zygmunt Hübner, premiera 1970 w Teatrze „Wybrzeże” w Gdańsku; *Bloomusalem* (Epizod XV z *Ulissea*), reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, premiera 1974 w Teatrze Ateneum w Warszawie (Scena Ateller); *Anna Livia* Macieja Ślōmczyńskiego na podstawie dzieł Jamesa Joyce’a, insc. i reż. Kazimierz Braun, premiera 1976 w Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego we Wrocławiu.

✓ do 119

umiejętnie, acz dyskretnie potęgując „pornograficzną” famę książki. To, co w książce miało być szokujące, na scenie musiało stać się skandaliczne — tak zapewne rozumowali gdańszczanie czytając afisz Teatru „Wybrzeże” z nadrukiem: „Dozwolone od lat 18”. Już Boy-Zeleński wpadł na pomysł, by *Rozprawę o metodzie* sprzedawać pod opaską „tylko dla dorosłych”.

Przed kasą teatru panowała atmosfera skandalu obyczajowego w artystycznej otocze. Ciekawość skutecznie podsyciała lokalna prasa. Popularna popołudniówka *Wieczór Wybrzeża* w kilka dni po premierze pisała:

„Słomczyński nagromadził w sztuce fragmenty utworu Joyce’a, które jemu wydały się niezbędne. Mamy więc akty kopulacji i akt samogwałtu z pełnymi wyrazami komentarzami. Ale wszystkie te cechy inscenizacyjne, wszystkie te formalne gierki miałyby jakiś sens, gdyby służyły celom poważniejszym — wydobywaniu głębszego sensu utworu. Sądzę jednak, że ani masturbacje Blooma i Bloomowej, ani akty kopulacyjne, zademonstrowane na scenie, temu celowi nie służą”\*.

Trudno o lepszą, choć może nie zamierzoną reklamę. Skomentował ją miesięcznik społeczno-kulturalny *Litery*: „Czytelnik *Wieczoru Wybrzeża* szturmuje dziś kasy teatru i oferuje po 80—100 zł za bilet”\*\*. Tego pokroju publikacje ugruntowały obiegową plotkę. Fama skandalu miała niewątpliwie istotny wpływ na frekwencję i skład socjalny widowni (najpewniej poszerzony), a zarazem deformowała „horyzont oczekiwań” potencjalnych widzów („odbiór pornograficzny”). W roku premiery dano blisko 50 spektakli, co przy bogatym, różnorodnym i zmiennym repertuarze Teatru „Wybrzeże” jest wysokim wskaźnikiem, tym bardziej, że dystrybucję przedstawienia ograniczono. Sztuka utrzymywała się na afiszu przez cztery kolejne sezony. W sumie spektakl grano prawie 90 razy dla ponad 50 tysięcy widzów. Liczba sprzedanych biletów przekroczyła więc nie małą, bo 40-tysięczny nakład książki.

Przedstawienie miało obfitą i dobrą prasę; w kraju ukazało się około trzydziestu recenzji i omówień, wielokrotnie odnotowywano kolejne sukcesy krajowe i zagraniczne. Pierwszą recenzję wydrukowano w trzy dni po premierze, ostatnią — w trzy lata po niej. Zaproszenie Teatru

„Wybrzeże” ze spektaklem *Ulisesa* na Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Wenecji jesienią 1971 roku było bodaj największym uhonorowaniem inscenizacji. Przedstawienie zdjęte w Gdańsku z afisza po trzy i półletniej eksploatacji, przy kompletach na widowni.

## 2. Sukces „osobny”

Sukces niewątpliwy — repertuarowy, frekwencyjny, prasowy, a przede wszystkim artystyczny. Ale czy sukces Teatru „Wybrzeże” był w równej mierze sukcesem *Ulisesa*? Ilu spośród widzów kierowało się autentyczną potrzebą poznania „mitycznego” dzieła, ilu natomiast uległo towarzyskiej modzie bądź presji krytyków? Jaki charakter miał potoczny odbiór przedstawienia? W jakim stopniu był to odbiór rozumiejący — w uznaniu wybitnego faktu artystycznego, a w jakim — sterowany zasłyszana plotką, upatrująca jedynie skandalu?

Chciałoby się dziś dociec, jakie były rzeczywiste motywy oszałamiającego powodzenia tej inscenizacji. Tym bardziej, że fenomen sukcesu gdańskiego *Ulisesa* jest swoiście odosobniony. Nie przystają do niego „klucze powodzenia”, jakie ustaliły się w powojennej historii teatru polskiego. W obcym repertuarze scen polskich dają się zaobserwować przynajmniej dwa zjawiska repertuarowe, których sukcesy mają pozazabawowe motywacje. Inszenizacje szekspirowskie zwykle dorównują rangą i rezonansem wielkiemu romantycznemu repertuarowi narodowemu, a sam Shakespeare pozostaje nadal najbardziej współczesnym i politycznym autorem w Polsce. Nie mniej znaczące są premiery protagonistów dwudziestowiecznych awangard teatralnych. Charakterystyczne jednak, że skupiły się one w latach 1954—1959 (periodyzacja Puzyny). Jest to okres powrotu zapomnianych z konieczności autorów z pobliskich kręgów kulturalnych (Majakowski, Brecht) oraz spóźniona, więc nadzwyczaj chłonna recepcja współczesnego dramatu zachodniego. Wtedy to dokonano „odkrycia” i oswojenia większości awangard, dawnych i nowszych. Mają swe premiery Giraudoux, Anouilh, Miller, Sartre, Camus, Frisch, Dürrenmatt, Beckett, Ionesco, Genet.

Lata sześćdziesiąte to już okres wyczerpania awangardyzmu i stabilizacji entuzjazmu dla nowoczesnego dramatu. Inszenizatorzy poszukują teraz nie tyle nowej dramaturgii, co raczej nieznanych możliwości inscenizacyjnych w wypróbowanym

\* Nr 47/1970.

\*\* Nr 4/1970.

repertuarze (Swinarskiego *Nie-Boska Komedia*, *Kłątwa*, *Sędziowie*; inscenizacje Hanuszkiewicza).

W tej sytuacji, w roku 1970, obrazoburczo niegdyś nowatorski Joyce musiał się wydać dziwnie znajomym, choć zaskakującym, bo spóźnionym gościem (oczywiście jako twórca *Ulissea*, a nie jako autor realizowanych już wcześniej *Wygnańców*). Po Beckettie i Albee'em, po przyswojeniu teatru absurdu i rodzimych poszukiwań Różewicza rewolucyjne nowatorstwo Joyce'a było obecnie pozorne i już tylko historyczne. Fakt ten, nie zawsze w pełni uświadamiany, pozwolił twórcom scenicznego *Ulissea* skoncentrować uwagę „nie na tym, jak Joyce przemawia, ale na tym, co mówi” (Słomczyński, podkr. Z.M.).

Dziś, gdy emocje, jakie narastały wokół przedstawienia, dawno opadły, a Joyce na scenie nie jest już ewenementem, może warto ustalić, co nam zostało z pierwszego, gdańskiego *Ulissea* — poza legendą?

Przedstawienie zdjęte z afisza zanika bezpowrotnie, ale wylania się zarazem jego społeczny ekwiwalent — zawarty w świadectwach odbioru „tekst teatru”. Badanie faktu teatralnego polega między innymi na ustaleniu tych świadectw i rozpoznaniu zaszyfrowanych w nich stylów recepcji. Krótka perspektywa historyczna nie pozwala w przypadku gdańskiego *Ulissea* na odwołanie się do takich świadectw odbioru, jak korespondencja czy pamiętnik. Przedmiotem analizy czynię jedynie opublikowane wypowiedzi krytyczne. Takie ograniczenie pola penetracji jest jednak tyleż (przejściową) koniecznością, co świadomym wyborem. Właśnie w recenzjach (szczególnie prasowych) powinny ujawnić się sposoby odbioru dostępne szerokiej publiczności. Czy na pewno?

Spróbujmy zatem odczytać „tekst teatru” zawarty w recenzjach — przy czym nie interesuje nas tutaj przekaz tak zwanego kształtu scenicznego, lecz sposób problematyzowania inscenizacji: dominaty interpretacyjne, „style odbioru”. Tym samym spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czym zdaniem krytyki był *Ulisses* dla Polaków w roku premiery?

### 3. Krytycy w poszukiwaniu autora

Odbiór przedstawienia, w tym kształt recenzji, został zaprojektowany już przez twórców, nie tylko teatralnie — w samej inscenizacji, ale również dyskursyw-

nie — w przedpremierowych wypowiedziach.

Stanisław Hebanowski (ówcześnie: kierownik literacki) swym tradycyjnym felietonem w *Głosie Wybrzeża* znakomicie wtajemniczał czytelnika-widza w wielowątkową i opalizującą problematykę *Ulissea* oraz złożoną, powikłaną stylistycznie inscenizację. Jednak ten subtelny artykuł został wkrótce zagłuszony przez skandalizującego felietonistę *Wieczoru Wybrzeża*. Funkcję inicjacji widzów przejęła odtąd podniecająca plotka.

Słomczyński swą deklaracją w programie teatralnym dał przyczynek do konfrontacji zamierzeń z ich sceniczną realizacją. Odczytanie innowacji inscenizacyjnych podczas spektaklu nie nastęczało więc krytyce większych trudności, gdyż wyłożył je *expressis verbis* sam autor. Wypowiedź Słomczyńskiego przywoływali in extenso niemal wszyscy recenzenci, poświęcając pierwsze akapity problemowi adaptacji.

Sceniczny *Ulisses* stanowi rzeczywiście szczególnie powikłany przypadek wielokrotnego przekładu dzieła, co znaczy: wielokrotnej interpretacji lub — jak kto woli — wielokrotnej z drady (traduttore, traditore!). Mimo to Słomczyński za bardzo chyba „zmitologizował” swój zabieg. Większość recenzji entuzjastycznie potwierdziła tezy autora teatralnego scenariusza, ale kilku krytyków podważyło je jako złudne, w założeniach niewykonalne, w realizacji — połowiczne bądź chybotliwe. Przychyliłbym się tu do stanowiska Zbigniewa Osieńskiego wobec przekładu tekstu literackiego na język teatru. Słomczyński daje się usytuować w kreatywnym modelu teatru — dokonał adaptacji strukturalnej, znalazł teatralny ekwiwalent literackiego oryginału, a metoda zawierała się poniekąd już w samym dziele Joyce'a, przekraczającym linearną konstrukcję powieści (a więc uniemożliwiającą linearny przekład).

Obficie czerpano też z pomieszczonego również w programie artykułu Ego Naganowskiego, rzadziej jednak ujawniając źródło. Naganowski dał kwintesencję swej książki *Telemach w labiryncie świata* oraz skomentował zabieg adaptacyjny Słomczyńskiego. Niewielu krytykom udało się wyjść poza sugestie interpretacyjne zawarte w tym szkicu. Program teatralny wycytowano więc doszczętnie, niejednokrotnie pomijając cudzośłów.

Uderzająca natomiast jest skromna ilość propozycji interpretacyjnych, sformułowanych przez samą krytykę. Uderzająca

tym bardziej, że *Ulisses* — uznany przez Umberto Eco za najdoskonalszy przykład dzieła „otwartego” — dopuszcza nieskończoną wielość interpretacji, wymyka się wszelkim kanonom. Tylko że tą „otwartością” poniekąd szantażuje i obezwładnia krytyków.

Przyjrzyjmy się warstwie metakrytycznej niektórych recenzji. Ujawnia się w niej świadomość interpretacyjnej bezradności. Recenzja nie może sprostać zadaniom, jakie stawia przed krytykiem inscenizacja *Ulisses*, prowokująca „do rozległych i zasadniczych rozważań” — tłumaczy się Barbara Lasocka na łamach *Teatru* w jednym z najlepszych zresztą omówień.

„Arcypowieść Joyce’a wydała już krytyce całą swoją istotę” — zauważa recenzentka *Kamery*, Maria Bechczyc-Rudnicka. „Ten, co wrywa się obecnie do omówienia przesławnego *Ulisses*, skazuje siebie na powtarzanie swoimi słowami — rzeczy dawno powiedzianych”.

Oto paradoks dzieł nowatorskich i przełomowych: nowatorstwo staje się krytycznym komunałem, którego powtórzenie wyczerpuje problematykę utworu! Wydawałoby się jednak, że inscenizacja teatralna, sama w sobie będąca pewną interpretacją, a zarazem propozycją innego czytania literackiego oryginału, odkryje nieoczekiwane sensory i możliwości, sprowokuje nowe, świeże spojrzenie na dzieło Joyce’a. Niestety!

Krytyka uchyliła się na ogół od odpowiedzi na pytanie, czy „próba teatru” wzbogaciła naszą wiedzę o tej książce. Pytano raczej, ile jest w sztuce i jej inscenizacji z Joyce’a (namiastka czy ekwiwalent), niż co nam teatr mówi o nim nowego. W końcu — mało ważne, kto jest autorem scenicznego *Ulisses*a, znacznie ważniejsze — o czym więcej mówi nam scena ponad to, co sami możemy z książki wyczytać.

Symultanim samodzielnych epizodów powieści, czytelny w pełni dopiero w porządku diachronicznym, na scenie odbierany jest synchronicznie — ad hoc, na kilku przenikających się planach. Jest to oczywiście efekt bardzo dwuznaczny — unacznia strukturę oryginału, ale zarazem ją unicestwia. To, co w książce stanowi misterną konstrukcję paralelnych układów, na scenie uzyskiwane jest dzięki stosunkowo łatwemu technicznie zabiegowi. Jednakże przynajmniej dwie sceny — pogrzeb Patricka Dignama i sekwencje dyskusji w bibliotece/awantury w barze

— trzeba uznać za autonomiczny sukces teatralny, na co zgodnie wskazywali niemal wszyscy recenzenci.

#### 4. „Style odbioru”

Podczas lektury kompletu recenzji\* z gdańskiego przedstawienia *Ulisses*a odnosi się początkowo wrażenie, że czyta się wciąż jeden i ten sam tekst. Dopiero bliższa konfrontacja ujawnia pewne różnicowanie głosów, co pozwala wyodrębnić „style odbioru” właściwe tej inscenizacji.

Pojęcie „stylu odbioru” jako kodu, w którego obrębie realizuje się odbiór, wprowadził ostatnio do teorii literatury Michał Głowiński\*\*. Tu używam tego pojęcia w znaczeniu dużo węższym, niemal przenośnym. Wyróżnione niżej style mają charakter partykularny, tworzą jednorodną konfigurację, właściwą zbiorowi recenzji z jednego przedstawienia. Dla zachowania należytego dystansu każdy z nich opatruję cudzym słowem.

Prześledźmy zatem repertuar narzucających się stylów odbioru — później powiemy o prawidłowościach i niekonsekwencjach.

Styl „moralitetowy” czyli *Ulisses* jako „przypowieść o człowieku”. Bloom jest tu Everymanem naszych czasów, każdym z nas i nikim poszczególnym. Odbywa swą wędrówkę jak ze średniowiecznego moralitetu, ale nie w mansjonowej zabudowie, tylko na planie miasta. Dublin to miasto wszystkich miast. Przestrzeń sceniczna, wyznaczona przez łóżko i grób, przedstawia totus mundus: po-

\* W artykule niniejszym odwołuję się do następujących publikacji z roku 1970: Maria Bechczyc-Rudnicka, *Kamera* nr 8; Marek Dułęba, *Dziennik Baltycki* nr 40; Zygmunt Greń, *Zycie Literackie* nr 10; Barbara Kazmierczak, *Kierunki* nr 12; Józef Kelera *Odra* nr 10; Jan Klossowicz, *Dialog* nr 6; Juliusz Kydryński (1), Barbara Lasocka (2), *Elżbieta Wysińska* (3), *Teatr* nr 7; Ewa Moskałówna, *Litery* nr 4; Jerzy Niesiołędzki, *Fakty i Myśli* nr 6; Zbigniew Osiński, *Nurt* nr 11; Stefan Polanica, *Słowo Powszechne* nr 68; Tadeusz Rafałowski, *Głos Wybrzeża* nr 40; Sławomir Sierecki, *Więź* nr 40 i 47; Roman Szydłowski, *Trybuna Ludu* nr 72; Andrzej Wróblewski, *Panorama Północy* nr 14; Elżbieta Żmudzka, *Zwierciadło* nr 13.

\*\* Por. *Odbiór, konotacje, styl* w tomie zbiorowym *Problemy metodologiczne polskiego literaturoznawstwa*, Kraków 1976; por. także *Świadectwa i style odbioru*, *Teksty* nr 3/1975.

grzeb i poród, narodziny i śmierć, a tymczasem miłość — rozkosz i ból. Wieczyste koło bytu. Codziennosc staje się wiecznością, konkrety przenikają w symbole. (*Kierunki, Litery, Odra, Panorama Północy, Teatr 1, 2*)

Styl „archetypiczny”. Bloom jest tu wcieleniem Żyda wiecznego tułacza, a zarazem „mitycznego” Ojca: wygnaniec zewsząd — „Żyd wśród Irlandczyków, Irlandczyk wśród Anglików”. Nawiedzony obsesją wygnania z człowieczej „ojczyzny” poszukuje przybranego syna. Staje się dla Stefana „duchowym” Ojcem. (*Fakty, Kamena, Teatr 1, Życie Literackie*)

Z motywem wygnania czy alienacji wiąże się też styl „egzystencjalny”, będący modernizacją poprzedniego. Dramat ludzkiej samotności jest teraz udziałem wyobcowanego mieszkańca metropolii, ustawicznie blakającego się pośród innych ludzi, bez możliwości porozumienia czy choćby nawiązania kontaktu. (*Fakty, Kamena, Teatr 1*)

Styl „symboliczno-mityczny” jest wyrazem odbioru sztuki z perspektywy osoby Molly. „Molly przemienia się tu wprost i bez żadnych osłonek w wyjęty z psychologii głębi symbol” — jak to sformułował Jan Kłossowicz (*Dialog*). „Dokonanie (Winiarskiej — przyp. Z.M.) sąsiaduje z czymś nieomalże genialnym” — pisze Zbigniew Osiński, cytując na tę okazję Sartre’a: „wielka technika w sposób naturalny przechodzi w metafizykę” (*Nurt*). Wielopostaciowa „multi-rola” pozwoliła krytykom zobaczyć w Molly apoteozę kobiety, personifikację kobiecości, wszechmatkę, alegorię Matki-natury, kobiety odpowiednik Jedermann’a, symbol ziemi i życia, Kalipso i Penelopę. W niektórych recenzjach wyczuwa się pogłosy wkraczającego wówczas w modę Eliadego. Styl ten przeniknięty jest nostalgią za miem wiecznego powrotu bądź powrotu do pełni — zakorzenienia w naturze, ewokuje afirmację życia po mimo o wszystko i chęć pojednania ze światem. (*Dialog, Kierunki, Odra, Teatr 1 i 2, Zwierciadło*)

Styl „teatralizujący”. Przedstawienie jest tu odbierane jako autonomiczna „manifestacja teatralności w oparciu o autentyczną literaturę” (Elżbieta Wysińska). Krytycy poszukują strukturalnych ekwiwalentów dzieła Joyce’a w samej materii teatru. Usiłują sfunkcjonalizować wymiennosci przywoływanych w inscenizacji konwencji teatralnych i zróż-

nicowanie użytych technik gry aktorskiej. Tradycyjny teatr psychologiczny wymienia się tu z teatrem okrucieństwa, aktorstwo „przeżywania” z aktorstwem „dystansu”. Recenzenci odkrywają metodę kontrpunktu — zderzenie poetyckiego uogólnienia z naturalistyczną dosłownością, zasadę filmowego montażu, efekty parodystyczne i pastiszowe, synkretyzm (pantomima, teatr masek i cieni, puppet show).

Tak oglądane przedstawienie ujawnia współzależność dzieła Joyce’a i współczesnej dramaturgii. Współistnieją w tej inscenizacji: „filozoficzny cyrk” Becketta, groteska Dürrenmatta, groza i okrucieństwo Kafki, odbicia osobowości Geneta, teatr Ionesco, formy monologu wewnętrznego Różewicza, technika dramaturgiczna Gombrowicza, marionety Bread and Puppet Theatre. (*Dialog, Fakty, Głos Wybrzeża, Nurt, Teatr 3, Zwierciadło*)

Styl „trywializujący” — mianem tym określam umownie odbiór redukujący inscenizację do jednego wymiaru scenicznego. Poprzednio wyróżnione style zakładały dwu- bądź wielowymiarowość rzeczywistości scenicznej. Styl „trywializujący” wyraża postawę nielicznych zresztą krytyków-oponentów. Dla recenzenta *Słowa Powszechnego*, Stefana Polanicy, sceniczny Bloom „ma odpychającą twarz” — nie jest już więc Everymanem. Oglądamy teraz „jakieś strzępy nieudanego życia jakiegoś nieciekawego człowieka” (tamże), „przeciętnego mieszczucha”. „W obecnym kształcie jest to przeciętna sztuka mieszczańska, o drobniomieszczańskich horyzontach — pisze Sławomir Sierecki — a w tym kształcie komedia ludzka budzi współczucie, ale nie poza współczuciem” (*Wieczór Wybrzeża*). Przedstawienie zatem „intelektualnie puste, filozoficznie nijakie” (*Słowo Powszechne*).

Nieliczni, zresztą nieśmiały oponenty nie zdołali sprowokować komplementujących przedstawienie apologetów do jawnej dyskusji. Mimo kilku głosów atakujących inscenizację można mówić o względnie jednogłośnym, niekontrowersyjnym uznaniu.

## 5. Test uniwersalizmu

Polska krytyka teatralna na ogół zgodnie odrzuciła irlandzką lokalizację *Ulisessa* oraz homeryckie aluzje mitologiczne jako mało znaczące. Plan Dublina i plan *Odysei* poddano daleko idącej uniwersalizacji (Everyman-Bloom, Molly-symbol

życia i natury...), rzadziej — trywializacji („przeciętna sztuka mieszczańska”); nie usuwano aktualizować ani polonizować.

Swoistym testem na uniwersalizm gdańskiego *Ulissea* — dostrzeżony przez polskich recenzentów — stała się konfrontacja z włoską publicznością i zagraniczną krytyką podczas gościnnych występów w Wenecji w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego.

„Niewątpliwie ten *Ulisses* nie jest zbyt irlandzki. Myśli się natychmiast o jakimś Leopoldzie Bloomie polskim, chodzącym po ulicach Warszawy — choćby dlatego, że częste tu są, choć może nie zawsze świadome, reminiscencje teatru i twórczości Witkiewicza, a także Gombrowicza, gdzie — tak jak i tu — skłonność do parodii kroczy w parze ze skłonnością do groteskowej deformacji świata” — pisze Alberto Blandi w *Stampa Sera*.

W recenzjach przywiezionych z Włoch\* zaznacza się duży rozrzut opinii w ocenie samego przedstawienia, a w sposobie interpretacji zarysowują się co najmniej trzy style.

Styl „psychoanalityczny”, skupiający uwagę wokół obsesji seksualnych — jego ślady można odnaleźć w prawie każdej ze znanych recenzji. „Spośród motywów powieści Słomczyński wyizolował temat psychoanalizy, który jest strukturą nośną utworu. Ustawił kobietę (postać Molly) jako korzeń istnienia, z którym mężczyzna jest połączony pod ziemią poprzez instynkt seksualny”. (*Corriere Delticino*)

Styl „oniryczny”, blisko spokrewniony z poprzednim, wydobywa z przedstawienia atmosferę snu — somnambulicznych rojeń i majaków; introspekcję poprzez senne wizje uznano za metodę inscenizacji. „Atmosfera snu panuje nad całym przedstawieniem, atmosfera zaakcentowana wielkimi maskami, wyobrażającymi erotyczne majaki Blooma i Molly, a także pewnymi sekwencjami i ry-

tuałami, które nasuwają skojarzenia nie tyle z arcydziełem Joyce’a, co z najbardziej ekspresjonistycznie symbolicznymi filmami Bergmana. Ale — ponieważ wszystko to pochodzi z Polski — chciałoby się powiązać te rezultaty dramatyczne, traktując powieść jedynie jako punkt wyjścia — z teatrem groteskowym i surrealistycznym Witkiewicza i Gombrowicza” — sugeruje Roberto de Monticelli w *Il Giorno*.

Styl „teatralizujący”, analogiczny do wyróżnionego na polskim gruncie, ujawnia zróżnicowanie konwencji i technik scenicznych (music-hall, cyrk, melodramat), groteskową deformację i efekty parodystyczne, co sfunkejonalizowano jako współistnienie rzeczywistości i fantastyki. „Spektakl bardzo często wydaje się przybliżyć do cierpkiego smaku surrealistemu Witkiewicza, zapomniao natomiast o powiązaniach introspektywnych z innym pisarzem polskim tego samego okresu — mam tu na myśli Bruno Schulza, znacznie bliższego, a przynajmniej mniej oddalonego od twórczości Joyce’a” — czytamy w *Umanita*.

Nie zabrakło też stylu „trywializującego”: inscenizacja została w tym odbiorze zredukowana do pastiszu freudyzmu (*Corriere d'Informazione*).

Zaroiło się więc od „izmów”. Zauważmy jednak, że wszystkie — zarówno polskie jak i włoskie — wyróżnione dotąd style są mało precyzyjne, rzadko wchodzą w pozycje, częściej korespondują ze sobą. Z reguły linie demarkacyjne między stylami przebiegają przez jedną recenzję, a same style odbioru przenikają się, opalają, współtworzą synkretyczne konfiguracje.

Ujawnione style recepcji związane są nie tyle z osobą krytyka, ile raczej z postaciami protagonistów sztuki. Molly prawie zawsze jest interpretowana symbolicznie, Bloom natomiast bywa sytuowany bądź w porządku moralitetowym (wtedy staje się Everymanem), bądź też archetypicznym (jako Żyd wieczny tułacz, ale też jako mityczny Ojciec).

Współistnienie kilku stylów odbioru w jednym tekście krytycznym można też uznać za wyraz trafnego odczytania zróżnicowanych konwencji teatralnych przywołanych w inscenizacji. Każdy z epizodów sztuki ewokuje niejako inną postawę widowni, inny sposób patrzenia na rzeczywistość sceniczną.

Przyczynkiem do badań nad mentalnością krytyki może być fakt, że jeśli polscy recenzenci poszukiwali zwykle skoja-

\* W tekście uwzględniłem recenzje z następujących gazet (wszystkie z roku 1971): *Avvenire* z 5 października, *Corriere Delticino* (Lugano) z 23 października, *Corriere d'Informazione* (Milano) z 4-5 października, *Il Giorno* (Milano) z 4 października, *Il Messaggero* z 4 października, *La Gazzetta del Mezzogiorno* (Bari) z 4 października, *L'Unita* (Milano) z 4 października, *Stampa Sera* (Torino) z 4 października, *Umanita* z 5-6 października. Polskie tłumaczenia dostępne w Archiwum Teatru „Wybrzeże” (jest to zapewne serwis dość przypadkowy).

rzeń z awangardową dramaturgią Zachodu, to recenzenci włoscy — odwrotnie — najczęściej przywołują Witkacego, Gombrowicza i Schulza.

#### 6. „Prawda” krytyki i „prawda” widowni

Podczas gdy my sięgamy po zagraniczne recenzje, by sprawdzić uniwersalizm przedstawienia w zagranicznym odbiorze, jeden z włoskich krytyków, Alberto Blandi ze *Stampa Sera*, stawia przed nami zwierciadło:

„Ciekawe byłoby wiedzieć — pyta włoski recenzent — co o tym myśli sześćset tysięcy mieszkańców Gdańska, a właściwie trójmiasta polskiego, którego Gdańsk jest częścią. Co myślą tam ludzie o takim spektaklu jak *Ulisses*, który wymaga znajomości, i to nie pobieżnej, jednej z najwybitniejszych, ale również i najbardziej odważnych powieści współczesnych?”

Na takie pytanie nie potrafimy już dzisiaj odpowiedzieć. „Prawdę” widowni gdańskiego *Ulissea* można dziś określić jedynie ilościowo (frekwencyjnie). Jakość tego odbioru umknęła nam bezpowrotnie, choć pozostał, być może, nikły ślad w niedostępnych na razie prywatnych listach czy pamiętnikach. „Wypełniona po brzegi sala nie może skądinąd świadczyć wyłącznie — to brednia — o sensacyjnym pogłosie spektaklu i snobizmie publiczności” — pisał Józef Kelera w *Odrze*.

Przypadek *Ulissea* na scenie Teatru „Wybrzeże” jest więc przykładem, że tajemniczy fenomen sukcesu teatralnego u publiczności pozostanie na zawsze w sferze... „udokumentowanych” domysłów. Nam dostępna jest już tylko „prawda” krytyki.

Najciekawsze jest jednak to, że pytanie, co znaczy *Ulisses* dla Polaków „tu i teraz” — w roku siedemdziesiątym w Gdańsku — postawił dopiero włoski recenzent. Takiego pytania nie postawiła, a tym bardziej nie usiłowała na nie odpowiedzieć polska krytyka (zarzut ten dotyczy co prawda apologetów).

Z braku świadectw postawmy hipotezę. Być może z końcem lat sześćdziesiątych — lat „naszej małej stabilizacji” i mrzonek „niech no tylko zakwitną jabłonie”, a zarazem rozbitości i narastającego śmietnika (*Stara kobieta wysiaduje*) — sceniczny *Ulisses* spełniał ludzką potrzebę „wielkiej syntezy”: scalenia rozbitego świata i afirmacji życia pomimo wszystko, momentami — ucieczki od trywialnej rzeczywistości. Tułaczka została tu wpisana w męt wiecznego powrotu. Leopold Bloom, który pojawiał się na scenie jako jeden „z przypadkowo potrąconych przechodniów”, mógł być każdym z widzów. Znaczące było w tym przedstawieniu współistnienie symbolu z konkretem: symbolizowanie rzeczywistości i ukonkretnienie mitów.

*Ulisses* Słomczyńskiego według Joyce’a w reżyserii Hübnera był bodaj ostatnim wielkim przedstawieniem teatru lat sześćdziesiątych. Nowy sezon wyznaczyły już takie premiery jak *Termopile polskie* Tadeusza Micińskiego (prapremiera w grudniu 1970 w Teatrze „Wybrzeże”), *Thermidor* Stanisławy Przybyszewskiej (w Teatrze Polskim we Wrocławiu), *Biesy* Dostojewskiego w inscenizacji Wajdy (Teatr Stary). Jeśli mimo to gdański *Ulisses* utrzymywał się na afiszu jeszcze przez trzy kolejne sezony, to zapewne jednak nie za sprawą plotki z *Wieczoru Wybrzeża*.