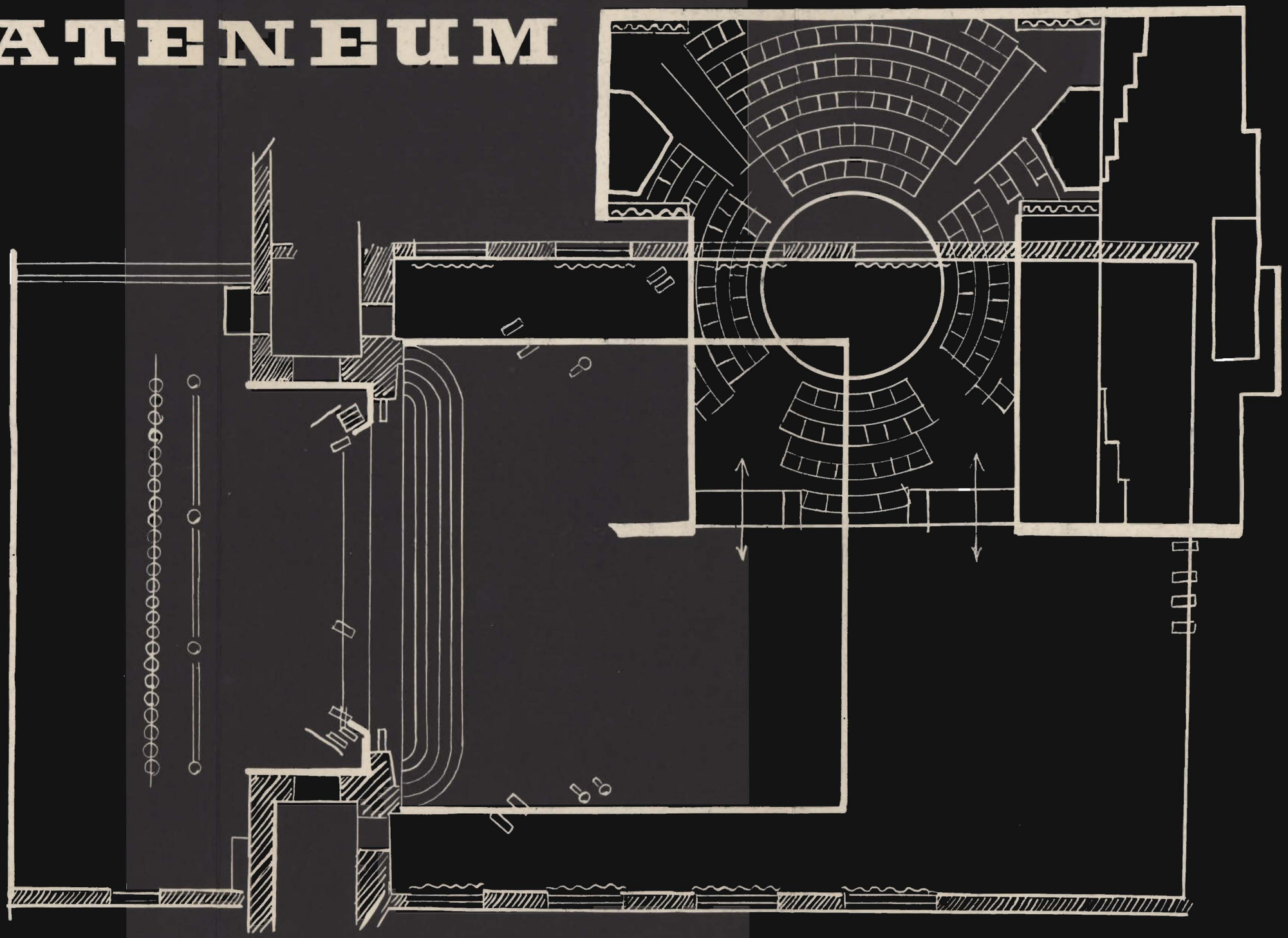
ATENEUM

ATELIER

VARSOVIE • WARSAW

ATENEUM



• ATENEUM – ATELIER •

JAMES JOYCE

BLOOMUSALEM

(Epizod XV powieści „Ulisses")

Przełożył

MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

Aktorzy

GRAŻYNA BARSZCZEWSKA, KRYSTYNA BOROWICZ, IGA CEMBRZYŃSKA, ANNA CIEPIELEWSKA, ALINA JUREWICZ (gościnnie), ANNA JARACZÓWNA, ELŻBIETA KĘPIŃSKA, HALINA KOSSOBUDZKA, EWA KOZŁOWSKA (gościnnie), EWA MILDE, BARBARA RACHWALSKA, HANNA SKARŻANKA, LUDMIŁA TERLECKA, BOGDAN BAER, BOGUSZ BILEWSKI, BOHDAN EJMONT, JERZY KALISZEWSKI, JAN KOCINIAK, MARIAN KOCINIAK, STANISŁAW LIBNER, HENRYK ŁAPIŃSKI, LECH ORDON, PIOTR PAWŁOWSKI, MARIAN RUŁKA, ANDRZEJ SEWERYN, ZDZISŁAW TOBIASZ, MAREK WALCZEWSKI, JAN ŻARDECKI

Orkiestra

ANDRZEJ BISKUPSKI, JERZY GOLKA, ANDRZEJ KUREK, BORYS NOSARZEWSKI, ZDZISŁAW PROCHOWNIK

Chór

GRAŻYNA FLORYSIAK, BOŻENA MONIUK, HANNA PABISIAK, ALINA RADZIWANOWSKA, ELŻBIETA SZALAST, RENATA WOJTALIK, MARIAN JASTRZĘBSKI, JANUSZ LESZCZYŃSKI, ANDRZEJ MALICKI, WOJCIECH OKOŁOWICZ, JÓZEF PRZESTRZELSKI, ZENON TRYBUŁA, ANDRZEJ WÓJCIŃSKI

Reżyseria i scenografia

JERZY GRZEGORZEWSKI

Muzyka

STANISŁAW RADWAN

Asystenci reżysera

KONRAD MIKICIŃSKI
STANISŁAW SYREWICZ (PWST)

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

•

Pierwsza premiera dnia 27 marca 1974
Warszawa

Przedstawienie prowadzi
Konrad Mikiciński

Kontrola tekstu
Wiesława Borkowska

Kierownik techniczny
p. o. *Ryszard Krejbich*

Główny elektryk
Krzysztof Kozłowski

Elektroakustyk
inż. *Józef Pindelski*

Kostiumy wykonano pod kierunkiem
Władysława Hrybka i *Henryki Krzewickiej*

Kierownik malarni
Antoni Poroś

Kierownik pracowni modelatorskiej
Antoni Wiśniewski

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej
Janina Chmielińska

Brygadier sceny
Roman Pokorski

UWAGA: Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

DIW CRZZ 248/74 2000 W-82

JULIUSZ KYDRYŃSKI

„ULISSES" — GLOSA WSTĘPNA

Dublin, 16 czerwca 1904. O tym mieście i o tym dniu pisze James Joyce, Irlandczyk, dobrowolny wygnaniec ze swej zacofanej, pogrążonej w ciemnocie i ucisku ojczyzny, wędrujący po Europie jak mityczny Odyseusz. I to miasto, opisane z najdokładniejszą wiernością szczegółów, staje się pod jego piórem zarazem Morzem Śródziemnym, miejscem akcji współczesnej *Odysei*, gdzie Odyseuszem-Ulissesem jest akwizytor ogłoszeniowy Leopold Bloom, Telemachem młody poeta Stefan Dedalus, Penelopą żona Blooma, śpiewaczka Marion (Molly). Są też Syreny, zmienione w barmanki: miss Douce i miss Kennedy, jest jaskinia Kirke (dom publiczny Belli Cohen), jest wielu innych bogów i herosów homeryckich, którzy noszą jednak nazwiska ludzi, znanych niegdyś Joyce'owi w Dublinie osobiście. A przecież i Bloom i Dedalus, niezależnie od tego, że są Odyseuszem i Telemachem, są także nim — Jamesem Joyce'em. Każdy z nich wreszcie — to człowiek w ogóle, ów *everyman* za średniowiecznego moralitetu.

Jest także Itaka. Dla wygnańca Joyce'a — to mimo wszystko Irlandia, za którą tęskni, choć nigdy do niej nie wróci. Dla jego powieściowego sobowtóra Blooma — to dom przy Eccles Street 7 w Dublinie, do którego aktywizor wraca o 2.30 w nocy po włóczędze, trwającej od 8 rano tego, a raczej poprzedniego dnia. Nie tylko miejsce współczesnej *Odysei* określone jest ściśle. Także czas akcji, obejmujący nieco ponad 18 godzin. A rocznica dnia 16 czerwca 1904 obchodzona jest dzisiaj regularnie przez joyce'ologów całego świata jako *Bloomsday* („Dzień Blooma").

W roku 1922 książka ukazuje się w Paryżu. Tytuł: *Ulisses*. I na pozór tylko ów tytuł łączy dzieło z *Odyseą*, choć przecież Joyce powie później, że w czasie tworzenia *duch Homera stale był przy nim*. Ale żeby przekonać się o prawdzie tych słów, trzeba zdobyć się na minimum analizy tekstu, bo nawet ułatwiające homeryckie skojarzenia tytuły poszczególnych rozdziałów — zwanych epizodami — autor usunął przed oddaniem książki do druku. Trzeba też umieć wyczuć i ocenić parodię. Na razie nikt tego nie robi. Na razie książka wywołuje szok, oburzenie, sprzeciwy. Oskarżenia o pornografię i o *szarganie świętości*. Tylko nieliczni stają w obronie pisarza i dzieła. A tymczasem dzieło przeżywa swoją własną odyseję, palone przez celników angielskich i amerykańskich, staje się przedmiotem procesów sądowych. Dopiero w roku 1933 dopuszcza się je do sprzedaży w USA, a w roku 1936 w Anglii.

Ulissesa przede wszystkim się nie rozumie. Utwór — zbudowany na szkielecie konstrukcyjnym starego poematu — jest tak odkrywczo nowatorski, że burzy wszelkie dotychczasowe pojęcia o budowie i funkcji powieści. A także o sprawach ludzkich. Jest pełen aluzji religijnych i filozoficznych, historycznych i literackich, pełen tropów, zahaczających o każdą niemal dziedzinę sztuki, wiedzy i nauki. Będąc Wielką Księgą, traktującą o ludzkiej duszy i ludzkim przeznaczeniu, jest także księgą o ludzkim ciele, i to rozłożonym na części anatomiczne (każdy z osiemnastu epizodów odpowiada działaniu jakiegoś organu naszego ciała). *Zbyt długo studiowano gwiazdy, zaniedbując wnętrzności człowieka* — powiedział Joyce.

Łączy się to ściśle z niezwykłą — a zatem szokującą — odkrywczością formalną. Dwa zabiegi pisarskie doprowadzają w *Ulissesie* do rezultatów, o jakich przed Joyce'em nikomu się nie śniło. Pierwszym z nich jest zastosowanie słynnej — właśnie od czasu ukazania się *Ulissesa* — techniki *monologu wewnętrznego*, czy też *strumienia świadomości*. Drugim — rozbicie wszelkich obowiązujących (przed Joyce'em) pojęć i kanonów, dotyczących czasu powieściowego. Technika *strumienia świadomości*, pozwalająca na odnotowanie najskrytszych myśli bohatera, często jeszcze niezupełnie ukształtowanych, staje się pod piórem Joyce'a instrumentem działania o potędze właściwie nieograniczonej. Rozbicie zaś kanonów czasu usuwa przed pisarzem ostatecznie wszelkie przeszkody w ukazaniu jednoczesności czy wszechczasowości trwania zjawisk, a także w zatrzymaniu ich trwania, w stworzeniu obrazu świata i życia, jakiego dotychczas literatura nie ukazywała. Podobnie wyzwala się Joyce w *Ulissesie* z konwencjonalnych kanonów przestrzeni.

Ale to jeszcze nie wszystko. Bo pozostaje — język. Język i styl. Obliczono, że jeśli idzie o bogactwo słownictwa, Joyce wielokrotnie przewyższa Shakespeare'a. Swobodnie porusza się też w wielu epokach językowych, czego dowodem choćby epizod XIV. To istna feeria stylu: od staroangielskich pieśni rycerskich po współczesny slang. *I can do anything with language — Z językiem potrafię zrobić wszystko* — chełpi się Joyce; i jakby nie wystarczał mu język już istniejący — ten współczesny i ten sprzed stuleci — już w *Ulissesie* zaczyna uprawiać słowotwórstwo; manierę tę — czy manię? — służącą jednak określonym celom artystycznym, doprowadzi później do szczytu w *Finnegans Wake*.

Wszystko to i wiele jeszcze innych względów sprawia, że osobliwy utwór — właściwie już nie powieść, lecz olbrzymi poemat — ukazuje literaturze nowe drogi, zamyka jej — literatury — epokę starą i otwiera nową. I wprawdzie po dziś dzień nie brak mu przeciwników, zyskał jednak na całym świecie wciąż rosnące grono już nie zwolenników, lecz — wyznawców. Jak Biblia.

* * *

Czy zatem można twierdzić, że *Ulisses* mimo upływu z górą półwiecza od chwili jego ukazania się (a ponad trzech lat od ogłoszenia polskiego przekładu) pozostaje wciąż książką, dostępną jedynie dla wąskiego kręgu wtajemniczonych? Czy słusznie pisze wybitny krytyk, że *przeczytać tę książkę raz, to znaczy tyle, co nie przeczytać jej wcale*? Czy uzasadnione są drobiazgowe badania nad tym utworem stosunkowo młodego pisarza (w chwili opublikowania *Ulissesa* Joyce miał lat czterdzieści, a pracował nad nim przez lat osiem) przeprowadzane obecnie na licznych uniwersytetach — zwłaszcza amerykańskich? Czy wobec tego *zwykły czytelnik* może zasiąść do lektury dzieła bez obawy, że okaże się ona dla niego rebusem nie do rozwiązania?

I tak, i nie. *Ulissesa* można czytać rozmaicie. W zetknięciu z nim — podobnie jak w zetknięciu z każdym wielkim dziełem sztuki — o postawie odbiorcy decyduje przede wszystkim jego wrażliwość. I dopiero jej zasięg może skłonić czytelnika do ewentualnych późniejszych studiów, umożliwiających osiągnięcie kolejnych stopni wtajemniczenia w dzieło.

JULIUSZ KYDRYŃSKI

DIW CRZZ 248/74 2000 W-82

Ulisses jest właściwie utworem kameralnym. Jego akcja ograniczona jest do osiemnastu godzin, które dwaj główni bohaterowie, Stefan Dedalus i Leopold Bloom, spędzają w sposób nie odbiegający od ich normalnego zachowania: chodzą po mieście, spotykają znajomych, załatwiają interesy; pod wieczór Stefan upija się w gronie kolegów i, podochocony, udaje się w towarzystwie jednego z nich do dzielnicy domów publicznych. Bloom, trzeźwy, daje upust swym niewyładowanym uczuciom ojcowskim i podąża za Stefanem, by uchronić go przed prawdopodobnymi w tej sytuacji wybrykami. W następującym teraz fragmencie dramatycznym, zwanym *Circe*, również nie dzieje się wiele: Stefan i Lynch, a wkrótce po nich Bloom, wchodzą do domu, nad którym nadzór sprawuje pani Bella Cohen, tam angażują się początkowo w pijacką dyskusję filozoficzną z prostytutkami, by następnie szukać z nimi porozumienia na innej płaszczyźnie. Panowie są mocno pijani, orgia kończy się przedwcześnie, towarzystwo rozpada się.

Streszczenie to jest oczywiście bardzo uproszczone, nie akcja jednak stanowi o wadze *Ulissesa*. Jak wiadomo, napisany jest on w dużej mierze różnymi technikami, charakterystycznymi dla prozy strumienia świadomości, przede wszystkim pośrednim i bezpośrednim monologiem wewnętrznym. Każda z jego osiemnastu części, zwanych tradycyjnie epizodami, stanowi przy tym odrębną i wyraźnie różną od pozostałych całość stylistyczną. Dramatyczny epizod piętnasty stanowi unikalny w literaturze przykład zastosowania techniki dramatycznej do ukazania nie wyartykułowanych w żaden sposób wizji, istniejących jedynie w świadomości bohaterów. Wydarzenia *realne* stanowią jedynie ramę dla właściwej materii epizodu, jaką są dwa nakładające się na siebie ciągi skojarzeń Stefana Dedalusa i Leopolda Blooma. Cały niemal epizod rozgrywa się w świadomości dwóch głównych bohaterów i tam jedynie ukazują się postacie, dokonują się wydarzenia, zmieniają się sytuacje. Trudno jest je ściśle nazwać czy określić. Mamy bowiem do czynienia tak z osobami poniekąd realnymi, występującymi — choć często w zmienionej formie — i w innych partiach książki lub pochodzącymi z wcześniejszych okresów życia głównych bohaterów, jak i z postaciami zapożyczonymi z wierzeń, mitów czy legend, czy wreszcie z fantomami, powstałymi i istniejącymi jedynie w świadomości Stefana lub Leopolda. Oni sami również występują w swoich wizjach, przybierając przy tym najdziwaczniejsze formy. Wiele pisano o związkach *Ulissesa* z teorią Freuda. Trudno oczywiście w tym miejscu o jakąkolwiek analizę tego złożonego i niejednoznacznego problemu; warto jedynie zauważyć, że jeżeli w ogóle chce się mówić o tego typu zależnościach, to epizod XV jest najważniejszym z tego punktu widzenia fragmentem książki.

Ulisses jest dziełem skonstruowanym w sposób niezwykle drobiazgowy — wszystkie jego fragmenty, nawet poszczególne zdania czy wyrażenia, mają bardzo istotne znaczenie dla odebrania sensu utworu. Czy w związku z tym wyjęcie jednego fragmentu, epizodu dramatycznego, i ukazanie go jako samoistnej całości nie sprzeciwia się zamysłowi Joyce'a? I tutaj trudno o jednoznaczną odpowiedź, a w pewnym tylko stopniu wyjaśniają sprawę dotychczasowe próby przeniesienia na scenę bądź całego *Ulissesa* (adaptacja Allana McCellanda z końca lat pięćdziesiątych i przygotowana przez Macieja Słomczyńskiego wersja sceniczna wystawiona przez Teatr Wybrzeże), bądź też właśnie Epizodu XV (przede wszystkim *Ulysses in the Nighttown*, opracowany przez Mariorie Barkentin, a wystawiony w Londynie, Toronto i Nowym Jorku). Wydaje się, że próby takie można uznać za uzasadnione, pod warunkiem jednak, że nie potraktuje się ich na równi z oryginałem Joyce'owskim, to znaczy nie uzna się, że obejrzenie przedstawienia zastąpić może lekturę utworu. Wersja sceniczna, choćby najlepiej zrealizowana, nie może bowiem w pełni oddać jednego z najbogatszych literacko utworów, jakim niewątpliwie jest *Ulisses*, którego opowiedzieć, streścić czy zilustrować nie można.

I jeszcze jedna kwestia. *Ulisses* przyjęty został w Polsce niezbyt fortunnie. Z jednej strony czterdzieści tysięcy nakładu, z drugiej — największe nieszczęście, jakie może spotkać dzieło literackie: namaszczenie, śmiertelna powaga, z jaką książka Joyce'a traktowana jest nie tylko przez *wtajemniczonych*. Określenia takie, jak *utwór, który pogrzebał wiek dziewiętnasty — katedra prozy dwudziestego wieku*, użyte przez ich twórców z wdzięcznym dystansem, przyjęte zostały zbyt dosłownie. Z pola widzenia umknęła jedna z najważniejszych cech utworu, a mianowicie jego humor, zarówno słowny, jak i sytuacyjny. Epizod XV nie jest tu wyjątkiem; można nawet powiedzieć, że jego *fantastyczność* rozśmiesza bardziej, niż inne fragmenty tekstu. Oczywiście, nie jest to śmiech tani, ale wydaje się, że takie właśnie podejście do dzieła może bardziej przybliżyć je odbiorcy, niż namaszczenie, nie zawsze idące w parze ze zrozumieniem.

ZBIGNIEW LEWICKI

DIW CRZZ 243/74 2000 W-82

• ATENEUM – ATELIER •

Teatr *Ateneum* otwiera nową scenę nazwaną *Ateneum — Atelier*. Będzie to scena „nocna". Ma ona umożliwić realizację przedstawień, które z powodu ryzyka artystycznego, a także z powodów technicznych, finansowych itp. nie znalazłyby miejsca w normalnych planach repertuarowych naszego teatru.

Eksperyment twórczy jest czynnikiem decydującym o rozwoju każdej dziedziny sztuki, szczególnie zaś sztuki teatralnej, której złożone tworzywo wymaga wszechstronnych poszukiwań artystycznych. Tym właśnie poszukiwaniom, rozumianym tak w sensie estetycznym, jak i społecznym, służyć ma nowa scena.

Zgodnie z wieloletnią tradycją teatr *Ateneum* także i w pracy na scenie *Atelier* zwracać będzie szczególną uwagę na współczesną dramaturgię, jak również na literaturę niedramatyczną, która zdradza ukrytą potencjalną siłę kreacji widowiskowej, możliwą do ujawnienia w teatrze.

Pierwszą premierą sceny *Atelier* jest *Bloomusalem*, widowisko oparte na Epizodzie XV *Ulissesa* Joyce'a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Realizacja tego spektaklu, wymagającego niekonwencjonalnych warunków przestrzennych, udziału orkiestry i chóru, długotrwałych przygotowań, byłaby naturalnie niemożliwa w ramach normalnej pracy teatru.

Istotą konstrukcji widowiska jest próba przezwyciężenia granic gatunków formujących współczesny teatr. *Bloomusalem*, w rozumieniu jego twórców, jest zarówno teatrem, utworem muzycznym, jak i ekspozycją malarsko-rzeźbiarską. W granicznej sytuacji zderzenia tych trzech gatunków chodzi o wymienność elementów trady-

cyjnie konstruujących czas i przestrzeń oraz odnalezienie napięć dramatycznych pomiędzy nimi. I tak w toku przedstawienia brzmienie wyznacza przestrzeń, a element plastyczny wyznacza czas. Znalazłszy się w polu działania tych sił, człowiek-aktor jest przez nie kształtowany, zaś przezwyciężając je odnajduje prawdę o wartości swego cierpienia i życia.

W spektaklu bierze udział Zespół Aktorski teatru *Ateneum*, chór i orkiestra. Twórcami przedstawienia są Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan.

Teatr *Ateneum* zdaje sobie sprawę z ryzyka związanego nieuchronnie z tego typu eksperymentem. Będzie ono towarzyszyć każdej premierze sceny *Atelier*. Wierzymy jednak, że w imię Sztuki warto je podejmować.

DIW CRZZ 248/74 2000 W-82

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni codziennie w godz. 9 – 15 (ul. Jaracza 2, tel. 26-73-30 i 26-24-21). Kasa Teatru czynna w dni powszednie w godz. 10 – 14 i 16 – 19 oraz w niedzielę i święta w godz. 12 – 19. Tel. kasy 26-73-30.

Cena zł 4.–

WARSZAWA • ВАРШАВА