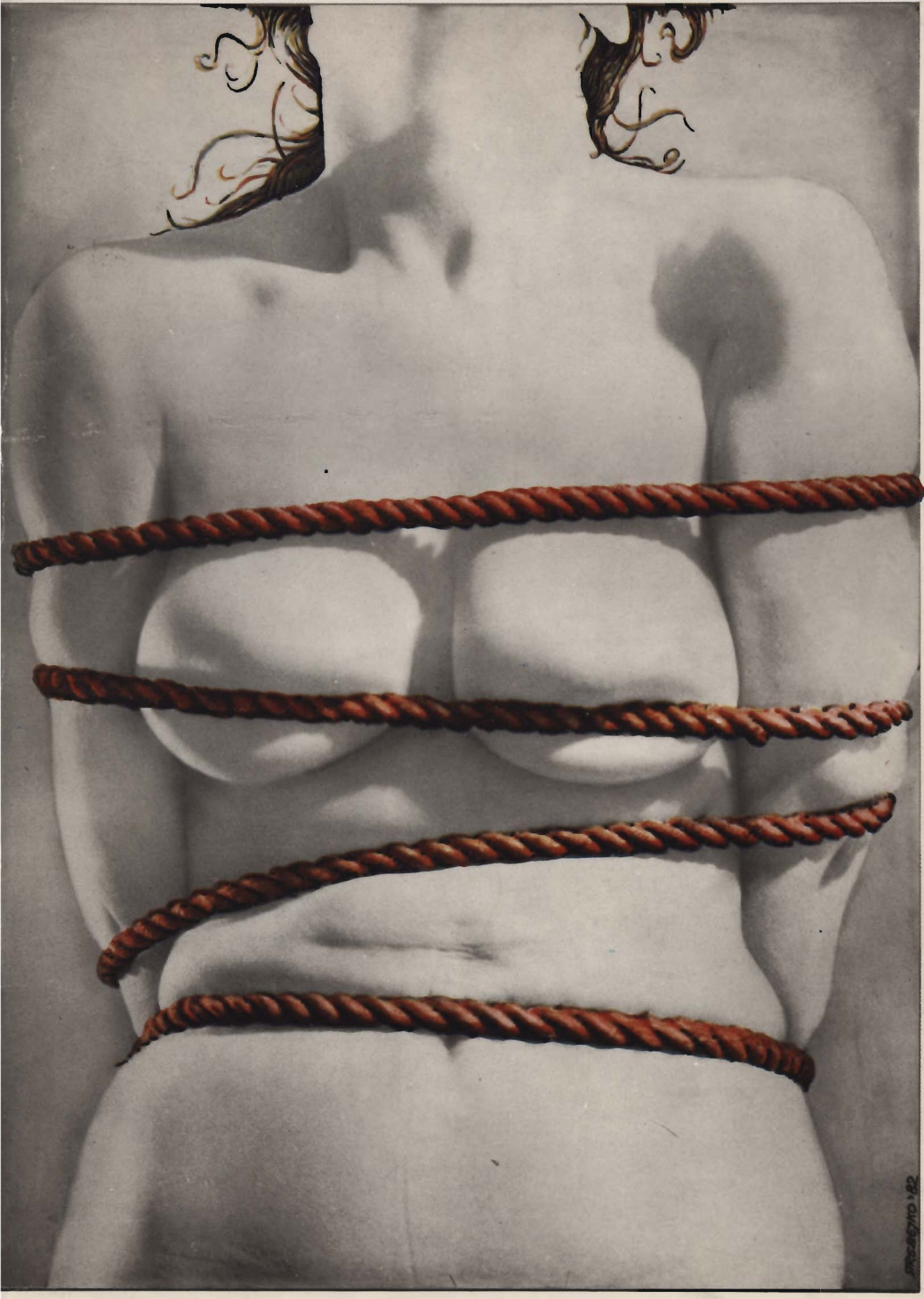


TEATR POLSKI · SZCZECIN
dyrektor artystyczny - Andrzej Rozhin
reżyseria: Wanda Laskowska

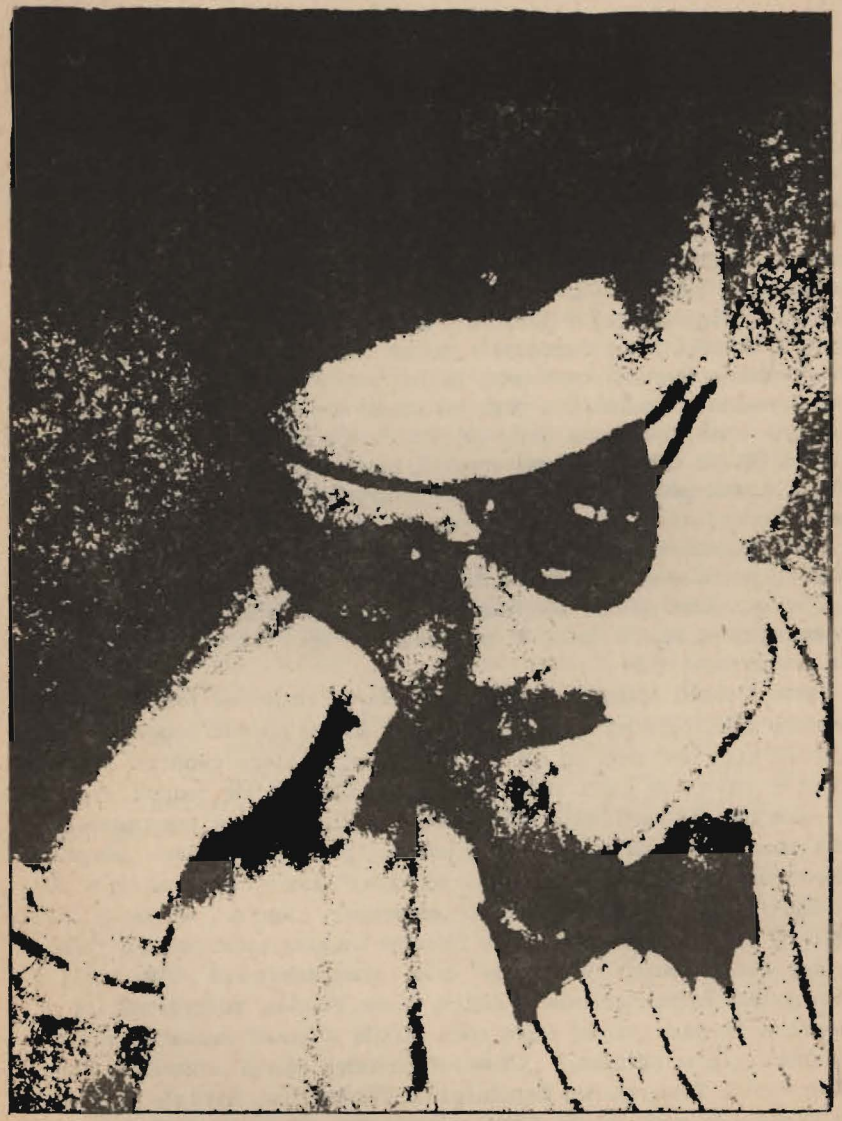
james joyce ULISSES

scenariusz: Maciej Słomczyński
scenografia: Barbara Jankowska
muzyka: Włodzimierz Kotoński

TEATR POLSKI W SZCZECINIE

odznaczony MEDALEM KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ

Dyrektor i kierownik artystyczny: Andrzej ROZHIN



Janusz Gajos

JAMES AUGUSTINE JOYCE urodził się w Dublinie w roku 1882 jako najstarszy z dziesięciorga dzieci Johna Stanislausa Joyce'a i jego żony Mary Jane („May"). Ojciec jego pracował w owym czasie i jeszcze przez kilka późniejszych lat w biurze poborcy podatkowego. Joyce uczył się w Clongowes Wood College, znakomitej katolickiej szkole z internatem, a potem, po krótkiej przerwie, w Belvedere College — katolickiej szkole dziennej w Dublinie, by w r. 1898 wstąpić na Uniwersytet Dubliński, który ukończył w cztery lata później, uzyskując dyplom w dziedzinie języków nowożytnych. Już wtedy zaczynał cieszyć się sławą literackiego polemisty; jego notatniki zapisane były dziesiątkami wierszy i szkiców prozą, czyli „epifanii". Następnie wyjechał z Dublina do Paryża celem podjęcia studiów medycznych, powrócił jednak do domu w rok później ze względu na śmiertelną chorobę matki. Nauczał przez krótki okres w prywatnej szkole, opublikował garść opowiadań i wierszy, zdobył brązowy medal w konkursie śpiewu na festiwalu muzyki narodowej. W czerwcu 1904 roku poznał i pokochał Norę Barnacle, dwudziestoletnią dziewczynę z Galway, która pracowała jako pokojówka w Finn's Hotel. W październiku tegoż roku wyjechali oboje na kontynent. (...)

Jeszcze przed opuszczeniem Irlandii, Joyce rozpoczął pracę nad powieścią autobiograficzną „Stephen Hero", której pisania ostatecznie zaniechał, oraz nad zbiorem nowel „Dublińczycy", który ukończył i przedłożył wydawcy w roku 1905. Książka ta ukazała się jednak dopiero w roku 1914 po serii zaciętych sporów. (...) Joyce wydał tymczasem tomik poezji „Muzyka kameralna" i dokonał przeróbki powieści „Stephen Hero" na „Portret artysty z czasów młodości", który ukazywał się w odcinkach w niewielkim czasopiśmie angielskim „Egoist", w latach 1914 1915. W roku 1914 napisał Joyce również większą część jedynej zachowanej swojej sztuki, „Wygnańcy" oraz zaczął szkicować „Ulissesa". (...) Latem 1920 roku, nakłaniany usilnie przez Pounda, zdecydował się osiedlić w Paryżu. Później tegoż roku „Little Review" musiał zaprzestać publikowania w odcinkach „Ulissesa" wskutek skargi wniesionej przez Nowojorskie Towarzystwo Zapobiegania Występkowi. Stawało się jasne, że książka, w owej chwili bliska ukończenia, nie miała żadnej szansy na znalezienie wydawcy w Anglii ani w Ameryce, toteż Joyce ochoczo przystał na propozycję wydania „Ulissesa" nakładem firmy księgarskiej „Shakespeare and Company", której właścicielką była Sylvia Beach, Amerykanka mieszkająca stale w Paryżu. Po szalonym wyścigu z czasem, wydrukowane egzemplarze książki znalazły się wreszcie w rękach autora 2 lutego 1922 roku, w dniu jego czterdziestych urodzin.

Sukces, jaki odniósł „Ulisses", uczynił Joyce'a jedną z najsławniejszych postaci literackich. W opinii ogółu był człowiekiem, który napisał sprośną książkę; sławetny rysunek satyryczny z owego okresu zamieszczony w czasopiśmie „New Yorker" ukazywał amerykańską matronę pytającą paryskiego sprzedawcę: Aves-vous „Ulysses"?; rozwijał się ożywiony przemyt książki, by nie wspomnieć o pirackim wydaniu amerykańskim. Dopiero orzeczenie sędziego Woolseya, że nie jest to utwór pornograficzny, umożliwiło wydawnictwu nowojorskiemu opublikowanie autoryzowanej edycji w roku 1934 (pierwsze angielskie wydanie ukazało się w dwa lata później). Dla awangardy natomiast Joyce był bohaterem, literackim świętym. Młodzi pisarze składali mu hołdy, a uczniowie chciwie łowili jego słowa. Ale nawet najgorętszych wielbicieli „Ulissesa" wprawiły w zakłopotanie pierwsze fragmenty nowej książki, „Finnegans Wake", którą zaczął pisać w 1923 roku. Joyce dotkliwie odczuwał ten brak poparcia, zwłaszcza, że nastąpił w momencie, gdy zaczynała mu zagrażać ślepota: długa seria operacji ocznych, którym się poddawał w latach dwudziestych spowodowała, że mawiał o sobie, iż jest „międzynarodową ślepą potworą". (...) „Finnegans Wake" została ukończona w 1938 roku i wydana w 1939. Zniechęcony wrogim na ogół i pozbawionym zrozumienia przyjęciem jego książki, Joyce wegetował w Paryżu po wybuchu wojny. (...) Umarł w Zurychu 13 stycznia 1941 roku, w następstwie perforacji wrzodu. Nora, która dalej mieszkała w Zurychu, zmarła w roku 1951.

J. Gross „Nawiedzony kałamarz"
(Literatura na świecie 5/1973)

KLUCZ

Akcja rozgrywa się w Dublinie, zaczyna się rankiem dnia 16 czerwca 1904 roku i trwa trochę ponad 18 godzin.

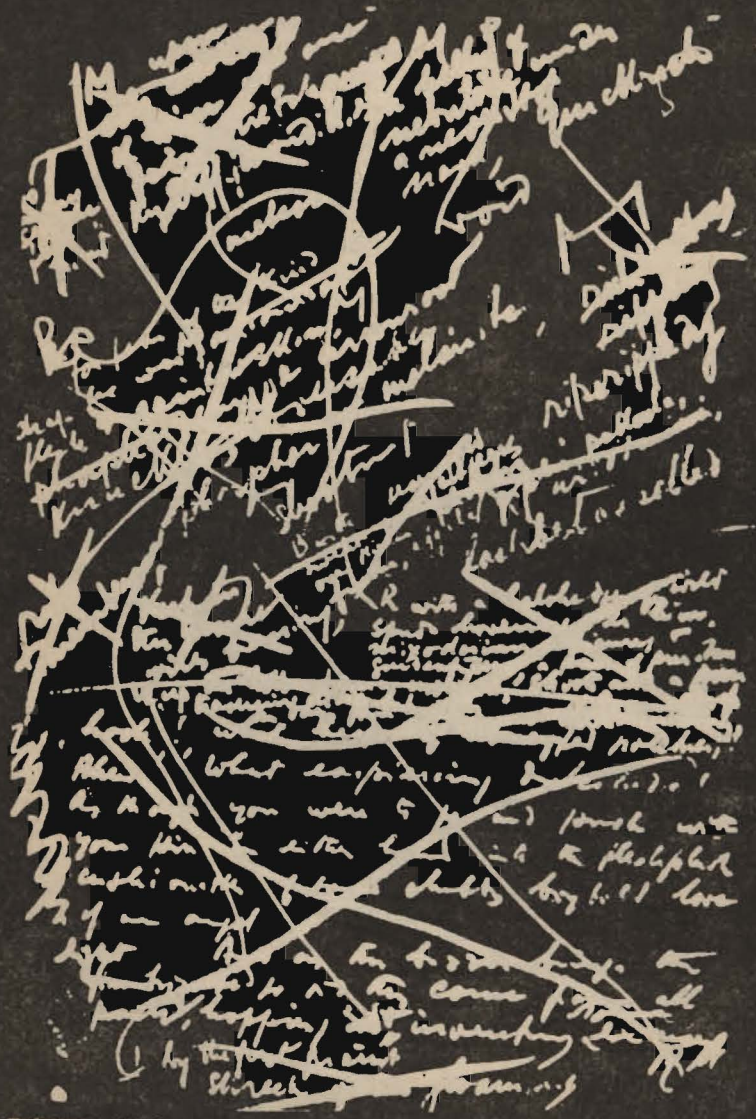
Akt I Scena 1: ranek w domu Bloomów. Zaczyna się dzień akwizytora ogłoszeniowego Leopolda Blooma, zwanego też Poldy, lat 38, irlandzkiego Żyda węgierskiego pochodzenia, zamieszkałego przy Eccles Street numer 7. Bloom przygotowuje kanapki dla leżącej w łóżku żony, śpiewaczki Marion — Molly, zanosi połowicy gotowe śniadanie i list od jej przyszłego kochanka, agenta koncertowego Blazesa Boylana, sam jedząc w kuchni czyta list od piętnastoletniej córki Milly, oddanej na naukę na prowincję. Potem, wytłumaczywszy żonie co oznacza słowo „metempsychoza" — opuszcza dom. Molly leżąc w łóżku rozmyśla o swojej młodości, o mężczyznach w swoim życiu i kobietach w życiu męża.

Scena 2: ranek na wieży Martello. Młody poeta Stefan wraz z współmieszkańcem Mulliganem jedzą śniadanie i rozmawiają. Po raz pierwszy występuje tu, wynikające z zasady „multiroli" przemieszanie kwestii wypowiadanych przez poszczególne postacie: gdy Stefan spogląda w lusterko, leżąca cały czas w łóżku Molly czyni to samo i ona wypowiada kwestię: „takim widzi mnie on i widzą inni. Kto wybrał dla mnie tę twarz". Stefan idzie brzegiem zatoki w stronę miasta, rozmyślając po drodze o różnych osobistych, literackich i filozoficzno-mistycznych problemach życia.

Scena 3: Mulligan opuścił scenę. Molly siada w łóżku i zaczyna rozmyślać o macierzyństwie. Zgodnie z regułą „multi-roli sama po chwili przedzierzga się w postać Matki Stefana, by prowadzić z nim dialog wynikający z jednej strony z wcześniejszych rozmyślań Stefana o śmierci matki, i z drugiej, zapowiadający dramatyczny incydent w scenach nocnego miasta. Zatarciu ulegają granice między zdarzeniami i osobami realnymi, a tymi, które funkcjonują w świadomości postaci.

Scena 4: Molly jest znów w łóżku. Jej myśli koncentrują się wokół Blooma, wspomina też o młodym, inteligentnym mężczyźnie z jakim chciałaby porozmawiać. Bloom przez ten czas chodzi wokół sceny, czyli wędruje ulicami Dublina, zapytywany przez mijających go przechodniów o powód żałoby. Do wtóru głośnych dzwonów Bloom skanduje, że idzie na pogrzeb przyjaciela Paddy Dignama.

Scena 5: cmentarz. Molly przedzierzgnęła się we wdowę po Diagna-



Rękopis notatek Jamesa Joyce'a

mie. Obecnie na pogrzebie rozmawiają, konwersacja ta przeplata się z rozmyśleniami Blooma o istocie śmierci, w końcu wszystko zmienia się w fantasmagoryczny dialog o przemijaniu. Sam Dignam unosi się z trumny i wtrąca swoje zdania.

Scena 6: Bloom i Stefan są na scenie, ale nie widzą się wzajemnie. Wypowiadają po kolei zdania monologu wewnętrznego o problemie ojca i syna: „Ukryty w łonie grzesznej ciemności byłem także ja, zrobiony, nie poczęty". Powstaje słynna Joyce'owska symultaniczność treści psychicznych i stanów ducha bohaterów, ciążących ku sobie, ale rozdzielonych. Wbiega na sceanę Mulligan, śpiewając balladę o „Drwiącym Jezusie", która pochodzi z wcześniejszej jego dyskusji ze Stefanem — też temat związków łączących ojca i syna. Jest to jeden z przewodnich motywów „Ulissesa", który wraz z takimi tematami, jak narodziny, śmierć, poczucie winy, wygnanie, pożądanie erotyczne i małżeńska zdrada (Szekspir jako „rogacz" w dyskusji bibliotecznej!) przewija się przez całe dzieło, począwszy od porannej rozmowy w wieży Martello. Przez ten cały czas Molly — pozostająca w domu — monologuje głównie o możliwości przywrócenia normalnych stosunków z mężem.

Scena 7: Połączenie dyskusji Stefana w bibliotece z awanturą Blooma w barze. Stefan w Bibliotece Narodowej, w towarzystwie ludzi pióra i bibliotekarzy wiedzie pełen aluzji i cytatów literackich dyskurs na temat szekspirologii. Bloom natomiast umówiony z Martinem Cunninghamem w sprawie ubezpieczenia dzieci zmarłego Dignama, wchodzi do knajpy Barneya Kernana i natyka się na agresywnego szowinistę i antysemitę, zwanego Obywatelem, który w obecności sekundujących mu kompanów coraz ostrzej naciera na akwizytora i w końcu rzuca weń blaszaną puszką po biszkoptach. Oba wydarzenia rozgrywają się na dwu różnych płaszczyznach — mamy tu do czynienia z symultanicznością przestrzeni. Celem tej techniki jest skontrastowanie dwóch postaw życiowych, dwóch kręgów społecznych, w których obracają się główni bohaterowie. Stefanowi nie udaje się przekonać swoich adwersarzy, ale nie pociąga to za sobą poważniejszych skutków. Gdy nie udaje się Bloomowi przekonać Obywatela o swym prawie do wyrażania odrębnego zdania, omal nie kończy się to tragicznie. Połączenie obu stron, kilkakrotne przechodzenie ich w siebie nawzajem, kontrastuje a równocześnie ukazuje równoległość losów Stefana i Blooma.

Scena 8. Obywatel nadal ściga Blooma. O tej samej porze Boylan wchodzi do łóżka Molly. Scena miłosna kończy Akt I.

Akt II Scena 1: Molly przemienia się w Gerty MacDowell. Bloom pragnąc uspokoić się po przejściach w barze odbywa długą drogę do Sandymount nad zatoką, gdzie rano medytował Stefan. Teraz spotyka tu grupę młodych dziewcząt i podpatruje najładniejszą z nich — Grety, która wpatrzona w sztuczne ognie, puszczane z okazji dobroczynnego kiermaszu, świadomie ukazuje Bloomowi swoje mocno odsłonięte wdzięki. Dignam znowu wychyla się z trumny, by pełnić rolę narratora i wypowiedzieć wprowadzenie do tego epizodu, który kończy się podwójną masturbacją, przy czym Gerty i Bloom „rozmawiają" kwestiami ze swych monologów.

Scena 2: klinika położnicza. Molly jest tym razem rodzącą Miną Purefoy. Bloom przyszedł dowiedzieć się o stan zdrowia rodzącej i uczestniczy w krzykliwej debacie podpitych studentów medycyny, wśród których są też Mulligan i Stefan, wyżywający się w kpiarsko bluźnierczych enuncjacjach na różne tematy. W końcu rzuciwszy hasło „na dziwki, jeśli taka wasza wola" dwaj młodzi ludzie za którymi podąża Bloom jadą do Nocnego Miasta.

Scena 3: Nocne Miasto. Dom publiczny Belli Cohen, gdzie dzieją się najdziwniejsze rzeczy, a większość postaci pojawia się w najbardziej fantastycznych sytuacjach, rolach i przebraniach. Bloom w szczytowym punkcie Nocy Walpurgii kompensuje swój kompleks niższości fantastycznymi rojeniami o władzy i znaczeniu, ogarnięty jakby nietzscheańską „wolą mocy", w błyskawicznych metamorfozach pnie się coraz wyżej, przemieniając w „największego reformatora świata" i wreszcie w umęczonego Mesjasza, do którego córy Irlandii odmawiają litanię. Całe to apogeum z groteskowego snu kończy się nagle i Bloom, odarty ze wszystkich złudzeń, „z węzełkiem emigranta w dłoni" powiada do prostytutki Zoe: „wszystko jest szaleństwem. Patriotyzm, opłakiwanie zmarłych, muzyka, przyszłość narodu. Być albo nie być! Sen życia przeminął". Ostatecznie poniżony przez Bellę Cohen zbliża się do Stefana. Jest strasznie samotny. Jako Żyd — wygnaniec w obcym społeczeństwie i jako człowiek w społeczności ludzkiej w ogóle, jako starzejący się mężczyzna, któremu umarł malutki Rudi, jedyny syn i następca, a żona przyprawia rogi. „Mężczyzna i kobieta, miłość — mówi z gorzkim cynizmem — cóż to jest? Korek i butelka".

Scena 4: Bloom wraca do domu i zasypia u boku żony. Molly rozpoczyna ostatnią część swego monologu.

27 III 1983

ULISSES

MACIEJA SŁOMCZYŃSKIEGO wg JAMESA JOYCE'A

JANINA BOCHEŃSKA — Molly
Matka
Gerty—Molly
Bella—Molly

JACEK POLACZEK — Bloom

MIECZYSŁAW FRANASZEK — Stefan Dedalus

ALEKSANDER GIERCZAK — Mulligan
Boylan

ANTONI SZUBARCZYK — Dignam

LIDIA JEZIORSKA — Cissy
Pielęgniarka
Zoe

KATARZYNA BIESCHKE — Edy
Pielęgniarka
Florry

KRYSTYNA NIEMCZYK — Kitty

MARIA BAKKA — Rajfura

IRENA OLECKA — Marry

BEATA KOLAK — Dziewczyna

JERZY WĄSOWICZ — Barman
Menton
Intelektualista
Policjant I

TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI — Power
Pijak
Intelektualista

MARIAN NOSEK — Simon Dedalus
Pijak
Intelektualista

ANDRZEJ ORYL — Martin
Obywatel
Intelektualista

BOHDAN A. JANISZEWSKI — Ksiądz
Starzec

WŁODZIMIERZ MATUSZAK — Dixon
Lynch

ANDRZEJ SZCZYTKO — Grabarz
Doktor
Żołnierz

SYLWESTER WORONIECKI — Grabarz
Student
Policjant II

ALEKSANDER PODOLAK — Grabarz
Student
Żołnierz

MACIEJ SZEMIEL — Ministrant
Student

ANDRZEJ ROZHIN — Sędzia

ROLAND GŁOWACKI — Grabarz
Człowiek z worem

JACEK GIERCZAK — Student
Signor Maginni

Reżyseria — WANDA LASKOWSKA

Scenografia — BARBARA JANKOWSKA

Muzyka —WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI

Asystent reżysera — ALEKSANDER GIERCZAK

Układ tańców — PIOTR HANL

Inspicjent — WOJCIECH CIĘŻAREK.

Sufler — ANNA GIELAROWSKA.

Nie będzie żadnym uchybieniem wobec Joyce'a stwierdzenie, że jako pisarz był on przede wszystkim konstruktorem. W całej jego twórczości widać fascynację pisarza wzajemnym stosunkiem do siebie poszczególnych elementów utworu, dopasowywaniem ich tak, by tworzyły nienaganną i spójną całość. Tę właśnie doskonałość konstrukcyjną Słomczyński uchwycił i przekazał na scenie.

Joyce stworzył w „Ulissesie" misternie symetryczną budowlę. Cała akcja książki rozgrywa się wokół jej dwóch głównych bohaterów — Stefana Dedalusa i Leopolda Blooma. Dokoła nich grupuje się ogromna większość wszystkich pozostałych osób, przy czym dzieje się to bardzo często na zasadzie odbicia: postać z „grupy Blooma" ma swego odpowiednika w „grupie Stefana" i odwrotnie. Dla oddania tego podstawowego założenia konstrukcyjnego „Ulissesa" stworzył Słomczyński „multi-role". Łączenie w jedną osobę odpowiadających sobie postaci okazało się zbiegiem nad wyraz skutecznym. Pozwoliło ono, pomimo wspmnianych uprzednio ograniczeń sylwetki Stefana, na wyraźne przetransponowanie na scenę paralelizmu wydarzeń zachodzących wokół niego i Blooma. Pozwoliło też na zdynamizowanie akcji sztuki poprzez ograniczenie liczby osób dramatu, bez rezygnowania przy tym z centralnych postaci.

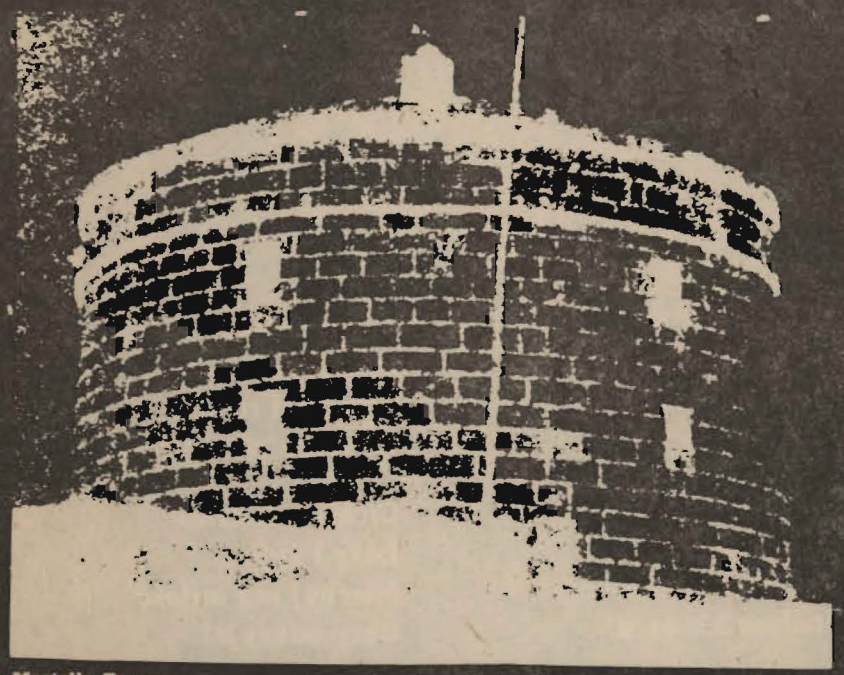
Najwyraźniej wszystkie zalety „multi-roli" przejawiły się w postaci Boylana-Mulligana. Mulligan zabiera Stefanowi klucz od wieży Martello, gdzie obaj zamieszkują, pozbawiając go tym samym praw głównego użytkownika. Boylan, będąc kochankiem Molly, pozbawia Blooma praw pana domu. Tego rodzaju szkicowy paralelizm mógłby w adaptacji scenicznej rozmazać się zupełnie, nie wsparty nieprzekazywalnymi aluzjami ze sfery słownej książki. Przez wprowadzenie „multi-roli" Boylana-Mulligana udało się Słomczyńskiemu zachować ów bardzo istotny wątek „Ulissesa". Dwuczłonowość tej postaci jest zresztą przez cały czas podkreślana. Na przykład w końcowej scenie pierwszego aktu Boylan, rozbierający się już w pokoju Molly, z chwilą pojawienia się na scenie Stefana staje się Mulliganem. Stefan schodzi ze sceny, na którą wchodzi, niezauważony oczywiście przez kochanków, Bloom. Mulligan z powrotem przeistacza się w Boylana. (...) Wreszcie „multi-rola" Molly. Jest to chyba najcenniejsza innowacja Słomczyńskiego. Molly miała być według Joyce'a Geą, matką-ziemią, a jednocześnie wszechkobietą. Wydawać by się mogło, że każda adaptacja, siłą rzeczy pozbawiająca utwór wielości jego podtekstów, zmuszona będzie do zrezygnowania z tej nie narzucającej się przecież interpretacji. Ale droga obrana w wersji scenicznej nie tylko nie zuboża tego znaczenia, lecz jeszcze je uwypukla. Molly, przemieniając się w niemal wszystkie, tak przecież zróżnicowane postaci kobiece, staje się nie tylko najpełniejszą osobą sztuki. Staje się ona (...) prawdziwym symbolem życia. Gdy spoczywa w łóżku, nie jest nikim więcej niż żoną Leopolda. Symbolem życia staje się dopiero, gdy przedzierzga się we wszystkie inne postaci.

Ale Molly jest wszechobecna także i w inny sposób. Jej monolog stanowi drugą, obok koncepcji „multi-roli", zasadę kompozycyjną sztuki. Przez cały dzień 16 czerwca 1904 r. Molly nie uczestniczy w wydarzeniach opisanych w „Ulissesie". Monolog jej stanowi jednak kodę tematyczną książki — zakres poruszanych tam zagadnień pokrywa się z przejściami, których bohaterami są Leopold oraz częściowo Stefan. I ten element misternej konstrukcji powieści uchwycił bardzo trafnie Słomczyński. Rozkawałkowany ostatni epizod „Ulissesa" wiąże w sztuce wszystkie wydarzenia tego dnia w logiczną całość. Poszczególne jego partie wywołują lub komentują niejako fragmenty akcji, wprowadzając przy tym często element humoru, tak charakterystyczny dla całego „Ulissesa" (a przy tym tak często nie dostrzegany przez krytyków). Jednocześnie zaś takie wkomponowanie monologu Molly w akcję sceniczną pozwoliło Słomczyńskiemu zachować w adaptacji ten najważniejszy z punktu widzenia techniki pisarskiej element książki. Nie można adaptować „Ulissesa" usunąwszy zeń monolog wewnętrzny, a jednocześnie nie można zamieniać sztuki w zbiór deklamacji. Droga, którą obrał Słomczyński, okazała się właściwa i w tym wypadku.

Zbigniew Lewicki

Sceniczny „Ulisses" Słomczyńskiego

Literatura na świecie nr 5/1973



Martello Tower

ecce puer

Of the dark past
A child is born;
With joy and grief
My heart is torn.

Calm is his cradle
The living lies.
May love and mercy
Unclose his eyes!

Young life is breathed
On the glass;
The world that was not
Comes to pass.

A child is sleeping.
An old man gone.
O, father forsaken,
Forgive your son!

J. Joyce

ecce puer

Z przeszłości ciemnej
Dziecko się rodzi,
Smutek i radość
W serce me wchodzi.

Ciche w kołysce
Leży i żyje.
Niechaj mu miłość
Oczy odkryje!

Życia młodego
Na szkiełku oddech;
Świat, który znikąd
Nadszedł, by odejść.

Dziecko usnęło:
Staruszek odszedł.
Przebacz synowi,
Wzgardzony ojcze!

J. Joyce

„Ulisses" na scenie powinien był przemówić przy pomocy innych technik, jeśli chciałem choćby w części przekazać to, co jest w nim zawarte. Ale choć środki techniczne zaproponowane przez autora nie mogłyby zdać egzaminu w teatrze, to jednak gigantyczne dzieło Joyce'a wspiera się w niemałym stopniu na cudach, których dokonał ze słowami napisanymi, na magicznej grze liter, zezwalającej mu na dotarcie do dna świadomości ludzkiej, a nawet do owych mrocznych czeluści leżących poza nią i być może nawet poza obrębem podświadomości.

Należało więc stworzyć odpowiednik. Krótko mówiąc, chciałem przemienić „Ulissesa" w teatr, który spełniałby choć w części, moje marzenie o zademonstrowaniu myśli Joyce'a przy pomocy żywych ludzi. Teatr ten musiał dysponować odpowiednimi środkami technicznymi umożliwiającymi podobną jak w powieści penetrację w pokłady świadomości bohaterów. Ale, jak już powiedziałem środki te musiały być inne, gdyż inne są prawa rządzące powieścią i sceną.

Chcąc oddać jak najwięcej i ukazać choćby fragment tego, co wydawało się na pierwszy rzut oka nie do przetransportowania, musiałem stworzyć „multi-role", wymianę osobowości pojedynczych osób i grup aktorskich, oraz wprowadzić szereg innych innowacji, nad którymi nie chcę się rozwodzić, ale które, być może będą widoczne w spektaklu. Należało także potraktować świadomość jednostki w sposób dotychczas w teatrze niepraktykowany.

(M. Słomczyński „Ulisses na scenie",
Program teatralny Teatru Wybrzeże w Gdańsku, 1970).

„Ulisses" mógłby z powodzeniem zastąpić słownik. Nie ma chyba na świecie książki o takiej rozpiętości słownictwa. Obliczono, że w „Ulissesie" Joyce użył 29.899 słów różnych (na 260.430 słów używanych w ogóle); jest to ilość niebywała, w przeciętnie dobrej powieści tej samej objętości autor używa zwykle od 5 do 7.000 słów. Słowa u Joyca spełniają wielorakie funkcje. Są znaczeniem, oczywiście, ale także aluzją, alegorią itd. Nie ma chyba tropu czy figury, której by Joyce chociaż raz nie użył. Dla oddania całego morza życia, które wlewał w ramy swej powieści, tworzył formy — amfibie, krzyżówki form. „Ulisses" jest poematem, dramatem, szkicem, traktatem, żebyż tym tylko .Jest dosłownie wszystkim.

Z. Bieńkowski
„Piekła i Orfeusze" Czytelnik 1960

Słomczyński wybrał z „Ulissesa" jeden z głównych wątków: stosunki między Leopoldem Bloomem a synem jego przyjaciela, Stefanem Dedalusem, poetą. Jest to kwestia historyczna: konfliktu irlandzko-angielskiego, ale także przecież bardziej ogólna. Mianowicie zarówno Bloom jak i Dedalus próbują w tym sporze, który ma oprawę wyznaniową lecz podłoże ekonomiczne i polityczne, znaleźć stanowisko trzecie. Ów spór, jak każdy oparty na podobnych podstawach, przejawia się niekiedy w formach nadzwyczaj prymitywnych. Katoliccy Irlandczycy, aby pognębić uciskający ich purytanizm angielski — sięgają po argumenty ni mniej ni więcej tylko antysemickie. (...) W tym świetle dopiero można zrozumieć postać Blooma, który jest również Irlandczykiem, lecz Żydem. Znajduje się często w sytuacjach, kiedy jego obecność wywołuje niechęć, którą w powieści tłumaczy wyłożony powyżej prymitywny atawizm antysemicki. Zarazem jednak Bloom nie jest postacią, któraby — przynajmniej w pierwszych godzinach „dnia" — mogła wywołać sympatię. Jak każdy z nas, nawet ludzi kiedy indziej najbardziej sympatycznych. Sympatię częściej zjednują myśli Blooma niż jego zachowanie. Na scenie, jakkolwiek by wzmocnić akcenty, sytuacje zawsze będą miały silniejszą ekspresję, niż tyrady monologu wewnętrznego (...) W jaki sposób ocalić Blooma przed przekleństwem nie tylko współmieszkańców Dublina lecz także polskiej publiczności? W jaki sposób ocalić jego racje wewnętrzne, a nawet — zgodnie przecież z oryginałem — zjednać dla niego sympatię i oczyszczającą litość, któraby nam samym pozwoliła się przejrzeć w nim jak w zwierciadle? Od pierwszego aktu Bloom (...) niczym, nawet temperamentem nie wyróżnia się spośród mieszkańców Dublina, jest jednym z nich (...). Część druga sztuki stawia go w sytuacjach drastycznych, krótko mówiąc, erotycznie. Te sytuacje (...) mają zyskać Bloomowi sympatię, zrozumienie jego losu, przejęcie się jego dążeniem do ocalenia nie tyle własnej osoby, co pewnego typu osobowości wolnej od powszednich atawizmów i uprzedzeń, a jednak w nie wplątanej, lecz nie rezygnującej do końca z beznadziejnego już, daremnego poszukiwania na ulicach miasta, we własnej przeszłości, w historii kultur, i cywilizacji — jakiegoś innego bodaj znaku przedustawowej harmonii. Pierwsza z tych scen to spotkanie z Gerty na wybrzeżu, stary mężczyzna i młodziutka dziewczyna. Obie postacie w przeciwległych krańcach sceny, nie zamieniając ani jednego słowa, lecz snując własne monologi, dochodzą do miłosnego spełnienia (...), W tej scenie reżyserowi i aktorowi dopomógł adaptator: młodziutką Gerty gra ta sama aktorka, co Molly. Idzie o to, by pokazać, że w tym zaczadzeniu miłosnym Blooma jest w gruncie rzeczy pewna stałość, szlachetność: kocha wciąż tę samą kobietę, ją jedną. (...) Dalsze punkty aktor zdobywa w domu schadzek pani Cohen: jego szaleństwo erotyczne podszyte jest autentycznym cierpieniem. Następne: jego wizje policji i sądu. Hübner wprowadza tu Blooma w świat kafkowskiego okrucieństwa. Aktor protestuje w sposób bezradny i tragicznie ludzki. Wreszcie Słomczyński wraz z reżyserem wydobyli z „Ulissesa", to, że wędrówka Blooma jest poszukiwaniem Stefana, lecz poszukiwaniem go jako Syna. Tęsknota Dedalusa zwraca się ku Ojcu. W obu przypadkach tak właśnie: dużą literą, do Syna jako spadkobiercy i do Ojca jako prawodawcy. Człowiek bowiem, pozbawiony tych dwóch, czy jednego z tych ogniw istnienia — zarówno fizycznie jak i symbolicznie, w kulturze, w cywilizacji — skazany jest na upadek i klęskę. Oczywiście, Bloom i Dedalus tę klęskę ponoszą.

Zygmunt Greń „Ulisses" dla sceny",
(Życie Literackie, 10/1970).

Scena przedstawia wielką ilość miejsc położonych na terenie Dublina w dniu 16 czerwca 1904 roku. Istota tych miejsce, jak również istota znajdujących się na scenie przedmiotów jest płynna, a służebność ich najrozmaitsza. (...) Niezmienny i nieruchomy jest tylko brzeg morza, po którym żegluje w niewielkim oddaleniu, zdążający wiekuiście do portu trójmasztowiec, przypominający z dala Golgotę. Istota osób działających jest również płynna i zmienna, jak istota sprzętów i dekoracji.

(z diadaskali i „Ulissesa"
Macieja Słomczyńskiego)

Dzień Blooma „Bloomsday" to w każdym szczególe wyważona i celowa konstrukcja, to czas syntetyczny, stworzony według autonomicznych, wewnętrznych praw uniwersalistycznego dzieła — mitu usiłującego ukonstytuować znów jedność świata z uprzednio rozbitych, przemieszanych i na nowo złożonych elementów. Na bliższą uwagę zasługuje przy tym w różnoraki sposób stosowana symultaniczność czasowo-przestrzenna, często zbieżna lub przecinająca się z symultanicznością treści psychologicznych i stanów ducha. (...) Oczywiście jest podobieństwo tej symultanicznej metody Joyce'a do montażowej techniki filmowej (...) Joyce'owska technika symultaniczna występuje w najprzeróżniejszych częściach. Stefan i Bloom patrzą w tej samej porannej godzinie na tę samą chmurę, — z dwóch odległych punktów miasta. W X epizodzie kilkadziesiąt osób krąży w tej samej godzinie po tych samych ulicach i placach Dublina. Ich drogi i myśli stykają się i rozchodzą lub biegną po równoległych, „wpisane" kolistymi, zawracającymi liniami w labirynt miasta, przy czym autorska kamera przerzuca się od sceny do sceny, od jednych osób do drugich. (...) W XIII epizodzie scena Bloom-Gerty Mac Dowell przeplata się ze sceną nabożeństwa w pobliskim kościele. Te dwie płaszczyzny „akcji" nachodzą na siebie wielokrotnie. (...) W epizodach XII, XIV, a zwłaszcza XV jednoczesność obejmuje coraz większe, coraz bardziej niewymierzalne obszary czasu i przestrzeni, tak, że w fantasmagoriach Blooma i Stefana sceneria Nocnego Miasta i domu publicznego staje się w końcu groteskowo-koszmarnym, wszechogarniającym theatrum mundi. Przestrzeń na równi z czasem wyzbywa się do reszty swojej fizykalnej jednorodności, na naszych oczach przemienia się, rozszerza, traci stałe kontury, podobnie jak to widzimy potem w utworach Brunona Schulza. Wszystko co się dzieje, dzieje się tutaj i teraz, zawsze i wszędzie (...). Bohaterów o drobiazgowo obrysowanych charakterach, wyrazistych sylwetkach psychicznych i fizycznych zastąpiły w naszych czasach — o stu twarzach, to jest bez własnej twarzy, postacie-lustra, postacie-sejsmografy ludzkiej świadomości i podświadomości, postacie-parabole ludzkiego bytu i losu. Ten zanik dawnych bohaterów, to obumieranie indywidualnej tożsamości postaci w dzisiejszej literaturze, będące między innymi skutkiem odkrycia przez pisarzy i psychoanalityków złożoności, wielowarstwowości ludzkiej psychiki, a zwłaszcza odkrycie jej archetypicznych (Jung) komponentów pozaindywidualnych zaczęło się już u Prousta i na dobre dokonało się w twórczości Joyce'a. W „Ulissesie", ostatecznie zaś w „Finnegans Wake" postacie „otwierają się", pękają sztywne ramy ich osobowości.

E. Naganowski

„Struktura czasu, przestrzeni i postaci w „Ulissesie" J. Joyce'a
Poezja 4/1973.

W REPERTUARZE:

SCENA DUŻA

J. Joyce ULISSES
Bertolt Brecht MATKA COURAGE
Lewis Carroll ALICJA W KRAINIE CZARÓW
Jan Drda IGRASZKI Z DIABŁEM
Lucjan Rydel BETLEEM POLSKIE

SCENA MAŁA

John Murrel WSPOMNIENIE
Akos Kertesz WDOWY, czyli JAK GO KOCHAŁY
Janusz Krasiński CZAPA
Sławomir Mrożek EMIGRANCI
Aleksander Fredro ZEMSTA
Sylwester Woroniecki UPADKI BUNGA
(wg 622 upadki Bunga S. I. Witkiewicza)

ZAMEK KSIĄŻĄT POMORSKICH SALA KS. BOGUSŁAWA

W. Shakespeare MIARKA ZA MIARKĘ

W PRZYGOTOWANIU:

Wł. Terlecki DWIE GŁOWY PTAKA
Pam Gems DUSIA, RYBA, WAL i LETA

Dział Literacki: **Danuta Kaczanowska**
Jerzy Jasiński
Organizator pracy artystycznej: **Brygida Szebel**
Kierownik Biura Obsługi Widzów: **Danuta Mandelt**
Kierownictwo pracowni:
malarskiej — **Michał Tuszyński**
krawieckiej damskiej — **Anita Kaczmarczyk**
krawieckiej męskiej — **Stanisław Kaczmarczyk**
perukarskiej — **Jadwiga Rożnjatowska**
ślusarskiej — **Andrzej Zołotucho**
stolarskiej — **Zygmunt Zdunek**
szewskiej — **Jan Szymański**
tapicerskiej — **Władysław Jałowski**
brygadier sceny — **Józef Ciemcia**
główny elektryk — **Tadeusz Czarny**
operator dźwięku — **Jan Adamowicz**
operator światła — **Tadeusz Czarny**

Redakcja programu — Danuta Kaczanowska
Projekt okładki — Wiesław Strobejko
Opracowanie graficzne — Jacek Fijałkowski
Redakcja techniczna — Wacław Kasner

Na str. 4 okładki: plan miasta Dublina

Cena programu 28 zł.

SZGraf. zam. 0356/11.20/83/I 3 000 egz. R-2/102

ROTUNDA GARDENS
MOUNTJOY SQUARE
SOUTH
O'CONNELL STREET
LIFFEY
RIVER
DAME STREET
TRINITY COLLEGE
NASSAU STREET
DAWSON STREET
KILDARE STREET
STEPHEN'S GREEN N
STEPHEN'S GREEN W
STEPHEN'S GREEN E
STEPHEN'S GREEN S
ALDGATE STREET
PATRICK STREET
DUBLIN