

18
ELŻBIETA MORAWIEC

Ulisses i Dante



„Dante” w Teatrze Studio. Od lewej: Aleksandra Karzyńska i Ewa Kozłowska

Kiedy w latach dwudziestych Tadeusz Zieliński opublikował studium „Homer - Wergiliusz - Dante”, nie znał jeszcze powieści, która świeżo ukazała się nakładem paryskiej księgarni Sylwii Beach. Któż bardziej niż wielki tropiciel śladów, jakie antyk odcisną wciąż na współczesności, byłby powołany do zamknięcia cyklu wielkich nazwiskiem Joyce'a?

Studium swoje poświęcił Zieliński motywowi zaziemskiej wędrówki, który — epizodyczny u Homera i Wergiliusza — stał się głównym tematem Dantego. Ale „Odysęja” cała jest wędrówką, metaforą ludzkiego losu, któremu kres wyznacza przeznaczenie, jest wędrówką ku śmierci. Widmowy Homerycki Hades naskicowany jest mglisto na tle wyrazistych barw świata ziemskiej żeglugi Odysa; Dante maluje swoje podziemne i nadsferyczne krainy z miniaturską pedanterią, a przepaściste wąwozy i skaliste urwiska często przypominają znajome tokańskie pejzaże. W piekle i czyścisku Dantajskim pełno też postaci bliskich i znajomych pocie; dla nas zrozumiałych dziś tylko z pomocą historycznego komentarza. Z Dantajskiego piekła ostała się siła poetyckiej ewokacji mitu wiecznego błądzenia ludzkiego w labiryncie dobra i zła, wielki temat śmierci i tajemnica ludzkiego odradzania się wciąż na nowo wśród przeciwności losu. Twarze Dantajskich grzeszników rozmyły czas, niepodobna im dziś rozpoznać, ale pozostała nie zmieniona wyższa sprawiedliwość, nie tylko chrześcijańska, ale poetycka i filozoficzna. Ta sama, która podyktowała Wyspiańskiemu w „Powrocie Odysa” surowe słowa:

„Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez Twoje czyny. / Spójrz w świat, we świata kształt a ujrzysz twoje winy”.

Goryczy wędrówki przez świat Dante doznał na sobie w stopniu rzadko równie mocno przeżywanym przez poetów, jako polityczny emigrant i banita. Może Empireum, które przeznaczył Bogu, było tym miejscem wymarzonego ziemskiego szczęścia, jakiego nigdy nie dane mu było zaznać?

Dla wychowanka dublińskiego Trinity College Empireum przestało być miejscem świętej tajemnicy i świętej odpowiedzi. Mógł je umieścić świętokradczo w wielkim łóżku Molly Bloom. Ale świat, jak u Dantego, był dla Joyce'a-emigranta nieustanną wędrówką ku Beatrycze - Irlandii, „którą kochał bez nadziei i możliwości powrotu”, jak się wyraził krytyk. To Dublin, miasto brzydkie i niewdzięczne, jest w „Ulissesie” piekłem, czyściskiem i rajem. Rajem, u którego progu wita słowo - stworzenie, słowo - afirmacja, krótkie i najprostsze: Tak. Jak u Dantego, wejście do magicznego środka, do sanktuarium sensu ludzkiego prowadzi u Joyce'a przez labirynt sytuacji i znaków zawikłanych, hermetycznych jak Kabała. Nie na darmo wzorem mu była średniowieczna irlandzka księga miniaturowa: „The Book of Kells”, o której pisze cytowany niżej Egon Nagawowski:

„Po krętych ścieżkach iluminacji pobożnej «Księgi z Kells» człowiek odbywa uciążliwą wędrówkę ku tajemnicy, ku zbawieniu, błąka się, natrafia na swoje własne ślady i nie wiadomo, czy zdola dotrzeć do celu, który wydaje się wciąż równie bliski i równie daleki”.

W swojej pedantycznej, iluminatorsko drobiazgowej idei portretowania świata, w alegoryzacji obrazu; dzieło Joyce'a bliższe jest Dante'mu niż Homerowi. I Dante, i Joyce zachowali ze swoich pierwowzorów tylko najogólniejszy ramowy zarys — to są linie labiryntu — wypełniając go własnym rysunkiem ludzi i zdarzeń ich czasów. Będąc rezultatem swobodnego potraktowania tematu, otwierając go na wielość możliwości interpretacyjnych, zarówno „Boska Komedia” jak i „Ulisses” z natury swojej dopuszczają podobne przestrukturowanie dokonywane na nich współcześnie, dopuszczają „wklejanie” w swoje ramy dowolnych figur. A czymże innym jest dzisiaj działalność artysty, jeśli nie wklejaniem się w labirynt stylów i motywów, collage'em form i tematów zużytych, kulturą powtórzeń, cytatów i transkrypcji? Tworząc w 1959 swoje plastyczne transpozycje Dantajskiego „Inferna” Robert Rauschenberg zapełnił je fotograficznie wiernym zapisem współczesności, tragedią i winą ludobójstwa, obózów zagłady i atomowych wybuchów, zaludnił postaciami sobie, nie Dante'mu, współczesnych polityków. Dla każdego z nas jest to z pewnością piekło dotkliwiej zrozumiałe niż najstraszniejsze męki Ugolina, piekło powszednie współczesności malowane z równą dantajską pasją i surowym dążeniem do prawdy. Do prawdy mitu najstarszego i ogarniającego zarazem wszystkie: potoczne i odświętne, powszechne i indywidualne kręgi zdarzeń teraźniejszości. Indywidualne i powszechne, bo temat labiryntu i wędrówki artysty poprzez style i motywy spleta się ze szczególnie ostro dzisiaj odczuwanym w świadomości powszechnej przeżyciem świata jako niepojętego dla jednostki labiryntu, świata, który mimo łatwości komunikacji w sensie fizycznym i informacji, tej wędrówki zastępczej, coraz bardziej oddziela człowieka od zrozumienia własnego losu.

Teatr, jako miejsce szczególnego spotkania artysty, człowieka wyróżnionego spośród nienazwanych losów zbiorowych, z anonimową publicznością, jest ze swej natury predestynowany do zespolenia tęsknot społecznych z indywidualnymi. Tęsknot za wielkim „Tak”, w których jak w monologu Molly i w meandrach wędrówek Ulisessa społeczność mogłaby odnaleźć zagubione samopotwierdzenie. Nie przypadek też zapewne zrzucił, że w dwu warszawskich teatrach podjęli w ubiegłym sezonie realizację tego tematu dwaj artyści poszukujący: Jerzy Grzegorzewski w oparciu o Epizod XV, „Noce miasto” z „Ulisessa” Joyce'a i Józef Szajna na kanwie „Boskiej Komedii”.

Nie zadajemy sobie dziś na ogół pytań, jak wygląda piekło, zapewne i dlatego, że słowo to jest do niemożliwości zużyte przez „publikatory” (ileż to razy dziennie słyszymy o piekle w różnych efektownych zestawieniach); ale też i dlatego, że nasza racjonalistyczna, powszechnie dyletancka wiedza odebrała nam umiejętność formowania pojęć indywidualnie. Grzegorzewskiemu udało się w „Bloomusalem” stworzyć obraz piekła — dla nas i z naszym udziałem. W pierwszej części spektaklu jesteśmy tylko widzami. Jak w gabinecie strachu zamyka się nad widownią czarna kopuła namiotogiganta, który łączy się ze sceną. Seans grozy według konwencji narysowanych reguł, które lunaparku, na

(Ciąg dalszy na str. 13)

„Życie Literackie” Nr. 1182 ?

Ulisses i Dante

(Dokończenie ze str. 7)

horror-filmie przyjmujemy bez mrugnienia okiem. Na scenie bohaterowie pogrążeni w nostalgicznym, bezsilnym chaosie: tu tyłem do widowni leży naga kobieta, tam przycupnęła stara prostytutka, Cissy Caffrey (Elżbieta Kępińska) zaczyna piosenkę o nodze kaczki, monotonnie i zmysłowo powtarza ją po wielokroć, jak gdyby w imię wyższej konieczności, której rytm wyznaczają poruszające się wolno w rękach aktorów długie metalowe pręty: czas płynnie donikąd w tym wielkim młynie. Jeszcze nie wiemy, że ten młyn miele i nas: jesteśmy tylko widzami, choć spektakl rozwija się wszędzie dokoła, na wielu planach sceny, na frywolną piosenkę Zoe nakłada się solenna muzyka chorału — to Stefan Dedal (Andrzej Seweryn) powtarza „Introit” wielkanocne, na tym tle toczy się wulgarny dialog prostytutek. Wpada Bloom (Marek Walczewski), zdyszany, skurczony w sobie, cudem uniknął wypadku, jak gdyby wypłuła go ze swoich trybów machina, której długie ramiona wolno poruszają się na scenie.

W II części Inferno nie jest już seansem cudzej wyobraźni. Jesteśmy w foyer, nie ma przeciwległej sceny, akcja otacza nas ze wszystkich stron: po lewej stronie jest miejsce Blooma i Belli Cohen, po prawej, w szatni, Stefan i prostytutki, na szybie zamykającej foyer ktoś cierpliwie maluje znak labiryntu. Widzowie, zagubieni w tym chaosie zdarzeń, płaczą się w półmroku, ich urwane dialogi, szepty niepewności, należą do akcji spektaklu. Świat podzielony na nieprzenikalne, przystające do siebie kręgi. A wreszcie: idą środkiem foyer, wśród szpaleru widzów. Stefan podtrzymywany przez Blooma, dwaj włóczędzy, rozbitki, tragiczne klauny, Didi i Gogo, idą w otwarte na ulicę drzwi teatru, złączeni synostwem z wyboru. Za nimi kształtuje się bezkształtny, falujący orszak widzów wychodzą-

cych wprost w smugące światło reflektorów samochodowych. „Samotny tłum” skazany na bezładną wędrówkę, w której każde „ja” oddzielone jest od każdego „ty”, i w którym każde „ja” może swoje „ty” odnaleźć. Spektakl Grzegorzewskiego i Radwana nie ma w sobie nic z pompacyjnej liturgii, jest głęboko ironiczna, cyrkową grą sytuacjami i widzami. A jednak czujemy, że uczestniczyliśmy (a nie tylko oglądaliśmy) w spotkaniu z najprawdziwszymi snami naszego świata, że postaci, które poruszały się wśród nas po foyer, to fantomy naszej wyobraźni, nasze wyraziste cienie i zwierciadło sytuacji.

Ostatnim spektaklem, który oglądaliśmy w teatrze Szajny, była „Replika”, prawdziwy labirynt, piekło i czyściec. Prawdziwe oczyszczenie ze snów i win przez słowa i rzeczy najprostsze. Podejmując temat z Dantego Szajna przebył już wszystkie infernalne kręgi, bo temat wędrówki i ludzkiego piekła to temat nr 1 jego twórczości. Dlatego „Dante”, zbudowany na kanwie „Boskiej Komedii”, zaskakuje swoim umiarem i klasycznym spokojem.

Tak! W „Dantem” Szajna stał się klasykiem. Czy dobrze jest być klasykiem awangardy? Zapewne, prawie wszystkie recenzje zachłystnęły się urodą i feerycznością (ach, te projekcje!) spektaklu.

Szajna powiedział kiedyś o sobie, że jest zbyt silnie związany ze społeczeństwem, aby musiał je kokietować. Nie usiłował udawać, że przemawia w pierwszej osobie, zawsze był autotematyczny. W „Dantem”, stając się klasykiem, jest też własnym epigonem. Spektakl jest labiryntem, z którego nie ma wyjścia, perpetuum mobile nakładających się na siebie sytuacji i ech. Jest krzykiem bezsilności człowieka i bezsilności sztuki. Nie do końca prawdziwym — bo samozachwyconym własnym pięknem.

Nie chcę, jak Andrzej Oseka, spierać się z Szajną na temat kolejności

piekielnych kręgów i nieba zarazem i piekłem. „Dawniej spadało się z góry na dół, dziś spada się we wszystkich kierunkach”, mówi Różewicz. Piekło jest wszędzie. Włączając chrześcijańską alegorię poematu Dantego na równych prawach między inne mitologie, Szajna nie zastąpił jej przecież żadnym „międzyludzkim kościołem”. „Zaświaty nam zabrali, światła nowego nam nie dali”, jak to niegdyś ujął Witkacy. Nie o zaświaty zresztą idzie. Wędrując przez kręgi piekła, stopnie czyszcąc i niebiańskie sfery, Herdegen-Dante zgłębia jedynie wizualne zagadki kosmosu kultury. Pytań Dantego mogłoby w tym spektaklu w ogóle nie być, nic by przez to nie stracił. Słowa są tylko bezsilnym pogłosem, prawie wszystkie kwestie aktorów słyszemy nadane z taśmy, martwe echo czegoś, co kiedyś miało żywą barwę, wolumen, znaczenie, a dziś brzmi jak efektywny refren obrazu, jak operowa aria, w której nie znaczenia, ale dźwięki są najważniejsze. Roztopione wśród scenowidowni stwarzają te głosy z zaświatów przestrzeń kosmicznych odległości między aktorem a widzem. „Chcę poznaną — ona się stała formą naszą szczęśliwości”, mówi Herdegen-Dante w scenicznej sekwencji raj. Ona się stała naszym piekłem — podpowiada inscenizator — w świecie bez początku i końca, w świecie bez drogi i miłości, umarłym, w którym żyjemy wśród pogruchotanych okruczeństw i wizji.

Wśród białych płócien, gdzie w przestrzeni słychać powtarzane przez aktorów jak litania słowa o ogromnych państwach zamienionych w pustynię, o ziemi tyranów pełnej. Gdzie się podziła pasja Szajny? Słowa są bezsilne i bezsilne działania. W „Dantem” widzowie dostąpili udziału w rytuale kultury, która unicestwia każdy gust, włączając go w szereg swoich lustrzanych ech. Przestrzeń jest tu widzowi obca, jest terenem gry — z teatralnego balkonu, po drabinie, przez teatralną platformę, ktoś olimpijski prowadził nas ku scenie, gdzie będzie przedstawiał swoje straszne i piękne, ale bardzo dalekie sny.

ELŻBIETA MORAWIEC