

Labirynty i ogrody obłąkanych. Miasto w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego (na podstawie *Bloomsalem*)

Zapytany o to, jak powstaje przestrzeń w jego teatrze, Jerzy Grzegorzewski powiedział, że

„(...) to jest troszkę tak, jak się urządza mieszkanie, przestawia szafę, tu pusto, tu gęsto. Albo lepszy przykład, tak jak powstaje miasto. Ma swoje dzielnice, rejony, gęste, inne...”¹

To porównanie zainspirowało mnie do refleksji nad rolą miasta w teatrze reżysera – pobieżna lektura tytułów jego teatralnych realizacji pozwala stwierdzić, że duża część przedstawień za tło bądź miejsce akcji obiera sobie miasto, co pociąga za sobą konieczność zamieszczenia odpowiednich informacji o świecie przedstawionym (zaznaczyć trzeba, że w przypadku tego artysty są one zazwyczaj bardzo skąpe).

Znajdziemy więc u Grzegorzewskiego makiety zabudowań, bazyliki, domy publiczne, zakłady fryzjerskie, salony meblowe, place, katedry, wnętrza mieszczańskich mieszkań i hotelowych pokoi. Wśród nich snują się typowo miejskie postaci policjantów, prostytutek, mieszcuchów, drobnych przedsiębiorców i gangsterów. Zazwyczaj pojawiają się odsyłacze do rzeczywistych miast – jak przywołany dźwiękiem bijących dzwonów Bazyliki Świętego Piotra Rzym czy symbolizowany przez makietę Tower Bridge, Londyn. Często jednak brakuje informacji odnoszących się do danego miejsca bezpośrednio. Za przykład niech posłuży opowiadająca o życiu Franza Kafki *Pułapka* na podstawie sztuki Tadeusza Różewicza: w żaden sposób nie zapowiada miasta ani go nie określa; znajomość życiorysu pisarza pozwala na dostrzeżenie mającej w tle wydarzeń Pragi.

¹ Do kosza. Z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Małgorzata Dziewulska, [w:] „Teatr” nr 4–5 1992, s. 10.

Miasto u Grzegorzewskiego funkcjonuje rozmaicie: niekiedy odbija się tylko cichym echem, innym razem prezentowany jest jego fragment lub kilka elementów. Natomiast w wielu przypadkach można powiedzieć, że mamy do czynienia z prawdziwą metropolią, zaprojektowaną we wnętrzu teatru, z jej mieszkańcami i ulicami. Wówczas możliwe stają się rozważania nad figurą miasta w twórczości scenicznej reżysera, w kontekście teorii opisujących rzeczywistość, istniejących obecnie bądź w przeszłości, aglomeracji.

Bloomusalem, którego premiera odbyła się 27 marca 1974 roku w Teatrze Ateneum w Warszawie, już samym tytułem zapowiada miasto. We wstępie do *Miasta i mitu* Władimira Toporowa czytamy, że nazwa miasta to „jak gdyby »zwinięta« fabuła”, dotycząca jego początków oraz przyszłych losów². Z tego punktu widzenia umieszczenie nazwiska Leopolda Blooma w tytule wskazuje na założyciela oraz bohatera miasta. Miasto zaprojektowane przez Grzegorzewskiego na scenie Teatru Ateneum w pewnym stopniu tożsame jest z samą postacią Blooma³, tak jak nazwa Petersburga nieodłącznie wiąże się z imieniem Piotra I, a zmienny w czasie stosunek do miasta powodowany jest zmieniającym się podejściem do osoby samego jego założyciela. Równocześnie drugi człon nazwy *-salem* odsyła nas do Jeruzalem – mitycznego miasta, Ziemi Świętej. W Księdze Rodzaju Salem to nazwa funkcjonująca w czasach Abrahama, kiedy rządy sprawował Melchizedek – „król prawości”⁴. Toporow wskazuje na ambiwalentne skojarzenia związane z Jerozolimą. Jest to według niego przede wszystkim „miasto-dziewica” – ostoja porządku i moralności, piękny i okryty sławą, nowy gród, zesłany z nieba na ziemię⁵ – w Biblii wielokrotnie przeciwstawiany Babilonowi – „miastu-nierządnicy”, skazanemu na zagładę. Z drugiej jednak strony wskazuje wiele miejsc, które opisują

² B. Żyłko *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 13.

³ W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski*, Idem, *Miasto i mit*, op. cit., s. 51.

⁴ Wikipedia – Wolna Encyklopedia, (http://pl.wikipedia.org/wiki/Nazwy_Jerozolimy#Salem).

⁵ W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta nierządnicy*, [w:] Idem, *Miasto i mit*, op. cit., s. 34.

zepsucie Jeruzalem: „Jakżeż to miasto wierne stało się nierządnicą?”⁶. Tę ambiwalencję świętego miasta odnajdujemy także w Bloomusalem, które przewrotnie, pomimo nazwy nawiązującej do świętej moralności, jest przecież Nocnym Miastem, dzielnicą nieobyczajnych rozrywek i upodlenia. Dochodzimy tutaj do miejsca, w którym tytuł odsyła nas do realnego, fizycznie istniejącego miasta, w jego ściśle określonej teraźniejszości, poprzez zawarcie w jego nazwie nazwiska. Chodzi o Dublin w nocy z 16 na 17 czerwca 1904 roku – przedstawienie powstało na podstawie XV epizodu *Ulissesa* Joyce’a. Mamy więc do czynienia z dużym miastem przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, po którym Bloom⁷ – główny bohater powieści i przedstawienia – oprowadza czytelnika niczym Wergiliusz po piekle.

W *Bloomusalem* miasto obecne jest na scenie od samego początku. Jeden z niewielu elementów scenografii stanowią dwa trolejbusowe pantografy z pałkami, których druty poruszane są rękami aktorek. Sama scena to ulica, po której niespiesznie przechadzają się postacie, będące wyłącznie „miejskimi produktami”: gangsterzy, pijacy, żebracy, grupy skandujących, policjanci dający o sobie znać donośnym gwizdaniem, menele i prostytutki podśpiewujące podwórkowe piosenki. Ewa Bułhak zwraca uwagę na płynny charakter przejść pomiędzy scenami i ich nakładanie się na siebie oraz podstawę kompozycji ruchowej, którą zdaniem badaczki jest:

„(...) zwolniony, płynny ruch liniowy postaci od jednej kulisy do drugiej (...), zakłócany od czasu do czasu silniejszymi akcentami. (...) Nie ma »scenicznych wejść i wyjść«, ruch trwa symultanicznie”⁸.

Na scenie nieustannie przepływa uliczny tłum Nocnego Miasta, ubrany dosyć osobliwie. Na kostiumy składają się elementy garderoby właściwe modzie z początku dwudziestego wieku, jednak zestawienia i połączenia poszczególnych elementów odbiegają od tradycyjnego pojmowania ubioru. W

⁶ Iz 1, 21, cyt. za: W. Toporow, *Tekst miasta dziewicy i miasta-nierządnicy*, op. cit., s. 39.

⁷ Warto choć na marginesie zaznaczyć konotację z osobą i myślą Leopolda Blooma, autora *Lęku przed wpływem*.

wielu przypadkach jest to styl, który określiłabym jako „na cebulę” – wielowarstwowy, nieco łachmaniarski: dwie lub trzy pary spodni, jedna wystająca spod drugiej, kilka warstw swetrów i płaszczy o rękawach zawiązanych na supeł. Kostiumy są częściowo pokryte lakiem czy szkliwem (dotyczy to przede wszystkim wyciągniętych na zewnątrz kieszeni). Ladacznicę noszą łopoczące spódnice z matowej gumy i gorsety z lanego, bardzo kolorowego szkła bądź plastiku. Te połyskliwe kostiumy, błyszczące w jarzeniowym świetle, doskonale pasują do burdelowo-melinowego krajobrazu. W opisie przedstawienia Ewa Bułhak zwraca uwagę na obecność tej właśnie półpłynnej, rozciągliwej materii, gęstej i błyszczącej, sztucznej, kojarzącej się z przemysłem i cywilizacją miejską⁹.

Dopełnieniem ulicznego tłumu jest przechadzający się Bloom – wcielenie Benjaminowskiego *flâneura*, który jest „prawdziwie miejską istotą kulturową”¹⁰. *Flâneur* to spacerowicz, który „szuka dla siebie azylu w tłumie”¹¹, ponieważ nie może odnaleźć się ani w dawnej rzeczywistości burżuazyjnej ani w nowym świecie metropolii. Benjamin określa jego położenie jako sytuację postaci stojącej na progu zarówno wielkiego miasta, jak i burżuazji¹². Bloom nie zalicza się ani do ludu, ani do bogatego mieszczaństwa; nie jest i nie czuje się u siebie, a otoczenie nieustannie mu o jego złożonej – o ile można tak się wyrazić – obcości przypomina. Pomimo wszelkich usiłowań pozostaje obcy ze względu na pochodzenie (jest synem węgierskiego imigranta i, ku większemu utrapieniu bohatera, Żyda), a jego praca w charakterze akwizytora ogłoszeń stanowi potwierdzenie poglądu Georga Simmla, że „cudzoziemiec zawsze ukazuje się jako handlarz, względnie handlarz jako cudzoziemiec”¹³. Z drugiej strony

⁸ E. Bułhak, *Teatr Ateneum – „Bloomusalem”*, [w:] „Dialog” nr 12/1974, s. 116.

⁹ Ibidem, s. 116

¹⁰ H. Paetzold, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko* [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura...*, pod red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 109.

¹¹ W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] Idem, *Anioł historii...*, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 1996, s. 328.

¹² Ibidem, s. 328.

¹³ G. Simmel, *Obcy*, [w:] Idem, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa 2006, s. 205.

miasto w samym swoim założeniu stanowi miejsce spotkania z obcym w jego zwielokrotnionej wersji, z powiększaniem się zaś aglomeracji idzie w parze postęp alienacji jednostek¹⁴. Blooma obserwacja miasta jest więc – tak samo jak spojrzenie *flâneura* – spojrzeniem obcego, czy też wyobcowanego. Spacerując, człowiek tłum doświadcza krajobrazu miejskiego, a zainteresowany jest przede wszystkim „społeczną przestrzenią metropolii”¹⁵. Dlatego bohater wędruje po ulicach wesołej dzielnicy, gdzie – szczególnie nocą – przestrzeń sprzyja różnego rodzaju społecznym interakcjom, a przede wszystkim obserwacji miasta i twórczości kulturowej, którą praktykuje spacerowicz¹⁶. Akcja części pierwszej *Bloomusalem* jest tak skonstruowana, że pomimo całej intensywności wyrazu, toczy się poza samym Bloomem; on zaś pozostaje obok wydarzeń. Jednak stosunek bohatera do otaczającego świata jest – pomimo braku bezpośredniego zaangażowania w akcję – kreatywny, co sugeruje już sama konstrukcja prologu (kiedy w świetle reflektora prezentuje się skupiony na własnych grymasach Bloom, podczas gdy na publiczność osuwa się rozpięty na metalowych żebrach ogromny czarny namiot).

Bloom obserwuje metropolię i spacerując, poznaje ją; dzięki temu może doświadczyć miasta jako labiryntu¹⁷. W swojej wędrówce bohater przemierza najciemniejsze zakamarki Dublina, wchodzi w różnego rodzaju interakcje z korowodem jego osobliwych mieszkańców. Porusza się w plątaninie ulic, ludzi, a nawet – zgodnie z myślą Benjamina – towarów, którymi są chociażby ciała i oferowane usługi ulicznych. Ale w tym labiryncie znajduje się również widz, który gubi się w niedookreślonej przestrzeni nienazwanych ulic, w tłumie nierozpoznawalnych postaci (wielu aktorów gra po kilka ról, a z wypowiedzi niektórych postaci, z oryginalnego tekstu zostały jedynie pojedyncze kwestie,

¹⁴ Zob. artykuł Zygmunta Baumana pt. *Wśród nas nieznanomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.

¹⁵ D. Frisby, *The Flâneur in Social Theory* [w:] *The Flâneur*, ed. by K. Tester, Londyn, Nowy Jork 1994, cyt za: H. Paetzold, *Miasto jako labirynt...*, op. cit., s. 112.

¹⁶ H. Paetzold, *Miasto jako labirynt...*, op. cit., s. 113.

należące już do postaci innych) i, wreszcie, w gmatwaniu niejasnych obrazów i odniesień.

Wynika to z podejścia Grzegorzewskiego do tekstu. Reżyser eliminuje te informacje dotyczące świata przedstawionego, które pozwoliłyby na osadzenie wydarzeń w jakichś rozpoznawalnych realiach¹⁸. Spektakl urasta tym samym do rangi mitu. Jak pisze Marta Piwińska: „nie było wprawdzie Dublina, Irlandii, Blooma, Dedalusa, mogło to być każde na świecie miasto”¹⁹. Niejasnością, wieloznacznością elementów i nakładaniem się scen na siebie spektakl odsyła do rzeczywistości snu, śnionego przez Leopolda Blooma. Na adekwatność tej interpretacji wskazywać mógłby również prolog, w którego końcowej części, jak już wspominałam, na widownię opada z hałasem rozpięty na metalowych żebrach namiot, zamykając zarówno widownię, jak i scenę we wnętrzu wielkiego aparatu fotograficznego²⁰. Metaforycznie można by więc rzec, iż widzowie zostają zamknięci w dodatkowym wnętrzu – w wyobraźni bohatera, jego podświadomości bądź w świecie jego snu.

Charakterystyczne dla stojącej w progu postaci *flâneura* jest jego podejście do przestrzeni, wyraźnie podzielonej na prywatną i publiczną, na „bezpieczną dla kobiet przestrzeń dzielnic podmiejskich oraz ekscytującą przestrzeń męskich interesów ulokowaną w centrum miasta”²¹. Leopold Bloom – co widać wyraźnie w *Ulissesie* – czuje się znacznie lepiej na ulicach Dublina niż we własnym mieszkaniu, będącym raczej miejscem dominacji Molly. Bohater ucieka w swój męski świat pełen przygód – w tym również erotycznych – i czyhających zagrożeń, zaludniony przez tłum podejrzanej proveniencji. Dla *flâneura* ulica stanowi wnętrze. Próg, w którym stoi, odsyła do metaforyki drzwi, znoszących, według Georga Simmla, rozdział między wnętrzem jako

¹⁷Ibidem, s. 120.

¹⁸M. Sugiera, *Między tradycją a awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków 1993, s. 21.

¹⁹M. Piwińska, *Zaczyna się na serio* [w:] „Dialog” nr 12/1974, s. 139.

²⁰M. Marzańska, A. Nebelski, D. O’Meara, C. Szewc, *Niektóre Elementy spektaklu*, [w:] „Dialog” nr 12/1974, s. 127.

przestrzenią przynależną człowiekowi a wszystkim tym, co znajduje się na zewnątrz²². Takie zabiegi odnajdziemy również u Grzegorzewskiego, usiłującego wewnątrz teatru zamienić w rzeczywistą ulicę, która z kolei zostaje zamknięta we wnętrzu miecha wielkiego aparatu fotograficznego. W szkicu do portretu Benjamina, Maria Gołębiowska zwraca uwagę na jego przekonanie, że człowiek dziewiętnastego wieku (co pozwolę sobie rozszerzyć także na pierwsze lata wieku dwudziestego):

„(...) usiłował heroicznie zhumanizować towar, dać towarom, podobnie jak i sobie, dom. Szukano tego w pokrowcach, futerałach i etui, w które chowano domowy sprzęt”²³.

Z relacją wnętrza i zewnątrz ściśle wiąże się struktura labiryntu. Labirynt tworzy rodzaj quasi-wnętrza – wzniesione mury są wyższe od człowieka (by uniemożliwić mu rozejrzenie się i orientację), ale nie pokrywa ich dach²⁴. Idea Benjamina (stworzenie ulicy we wnętrzu) powraca w zastępującej antrakt, drugiej części przedstawienia Grzegorzewskiego, w czasie której to publiczność występuje w charakterze tłumu ulicznego. Przechadzając się, widzowie mogą obejrzeć poszczególne sceny spektaklu, odgrywane równolegle w różnych miejscach: w szatni, *foyer*, na Małej Scenie i widowni Sceny 61. Widzowie – jak w labiryncie – mogą dokładnie przyjrzeć się poszczególnym fragmentom akcji, jednak nie mają oglądu całości. By zapoznać się z poszczególnymi częściami spektaklu, sami muszą się do nich dostać, przedzierając się niekiedy przez tłum widzów-gapiów (podobnie jak to dzieje się na wernisażu). Taka konstrukcja przedstawienia odpowiada przekonaniu Benjamina, że *flâneur* doświadcza współczesności w formie niepowiązanych wzajemnie epizodów²⁵.

²¹ E. Rewers, *Ekran miejski* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, op. cit., s. 48.

²² G. Simmel, *Most i drzwi*, [w:] *Idem, Most i drzwi*, op. cit., s. 251.

²³ M. Gołębiowska, *Człowiek w technologii – Benjamina szkic do portretu*, [w:] *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993, s. 87.

²⁴ H. Kern, *Grundsätzliches zum Labyrinth, Ergebnisse, Hypothesen, Deutungen* [w:] *Labyrinth Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Monachium 1999, s. 13.

²⁵ H. Paetzold, *Miasto jako labirynt...*, op. cit., s. 116.

Mechaniczność ruchów postaci, ich spowolnienie (także w pozostałych częściach spektaklu) również nawiązują do kategorii labiryntu. Heinz Paetzold zauważa, że „dzięki labiryntowej strukturze metropolii postępowanie i zachowanie mieszkańca miasta jest spowolnione”²⁶.

W *Bloomusalem* mamy do czynienia z próbą wyjścia poza „czarne pudełko sceny”. W ostatniej sekwencji części pierwszej Zoe prowadzi Blooma w kierunku przybytku rozkoszy i, tym samym, „wyprowadza” teatr z jego tradycyjnej formy. Nie jest to wyjście w plener, na prawdziwą ulicę, jednakże *foyer* połączone z innymi pomieszczeniami to nowa przestrzeń, dająca poczucie swobody i uwolnienia od opatrzonej już formy i obiegowych skojarzeń²⁷.

Po wstępnym zamknięciu w futerale, przedstawienie Grzegorzewskiego rozrasta się przestrzennie, by w końcu wyjść z budynku teatralnego. Przypomina w tym miasto, początkowo rozwijające się w obrębie murów. Ich pierwotną, pozytywną funkcję ochronną po jakimś czasie przesłania dyskomfort, wynikający z poczucia ograniczenia. Warunkiem dalszego rozwoju miasta jest jego wyjście poza mury, do otaczających je wiosek, wchłonięcie ich i zaanektowanie dalszych terenów, położonych poza obszarem przynależnym do miejskiego kosmosu.

Scena końcowa spektaklu znosi dystans pomiędzy aktorami i widzami – ci pierwsi stopniowo opuszczają swoje miejsca, mieszając się z tłumem. Ostateczne zjednanie tych grup nastąpi za sprawą ciemności. Prowadzący pijanego Stefana, Bloom, będzie przedzierał się przez tłum ku wyjściu z teatru i w końcu postaci wyjdą na zewnątrz, oświetlone oślepiającym światłem reflektora stojącego na prawdziwej ulicy samochodu. Publiczność przez chwilę poczuje się naprawdę obecna w Nocnym Mieście. Marta Piwińska tak opisuje tę scenę:

²⁶ Ibidem, s. 115.

²⁷ G. Niziołek, *Przestrzenie i hipotezy* [w:] *Labirynt zwany teatrem. O przestrzeni teatralnej*, pod red. A. Litak, G. Niziołek, Kraków 1994, s. 8.

„(...) gaśnie światło, ciemność we foyer przemienia się w ciemność miasta. Niepostrzeżenie znaleźliśmy się w tłumie, na ulicy, nocą, wplątani w jakąś awanturę. Pijackie piosenki. Okrzyki polityczne i nieprzyzwoite. Gwizdki policjantów. Jakiś irlandzki *meeting*? Kogoś złapano. Rozwidnia się, ach: upił się ten młody, sympatyczny człowiek, dobrze, że ten drugi o smutnej twarzy go z tego wyciągnął. Stoimy Szeregiem gapiów, środkiem przejście, starszy prowadzi tamtego, nieprzytomnego zupełnie”²⁸.

Ostatnia scena stanowi równocześnie szczęśliwe wyjście z labiryntu po stoczeniu symbolicznej walki z Minotaurem – w osobie Belli Cohen, właścicielki domu publicznego będącego, być może, metaforycznym centrum spektaklu, ale na pewno nie centrum Nocnego Miasta. Dla bywalca dzielnicy rozrywki burdel stanowi cel w sensie podobnym do tego, w jakim dla *flâneura* ostatnią przystanią jest dom handlowy. Jednakowoż centrum miasta tradycyjnie wiązało się z *sacrum*, było miejscem skrzyżowania boskiego ze świeckim. Dopiero w miarę opisywanej przez Tadeusza Sławka w artykule *Akro/nekro/polis* „trywializacji” miasta, rolę świętego zaczęła przejmować świecka i materialna władza nad przedmieściem²⁹, skupiona w centrum, w *city*. Świątynia niemoralnej rozrywki stanowiłaby zatem zsekularyzowane, rozdrobnione na wiele egzemplarzy (domów publicznych w miastach jest przecież wiele) centrum upadłego miasta-dziewicy. Interpretację tę powiązać można z przekonaniem Wojciecha Burszty, iż współczesne metropolie to miasta, w których „po ładzie moralnym nie pozostało już śladu”³⁰. Pełna domów uciech dzielnica rozrywki jest tylko częścią niejednorodnej aglomeracji, nad którą władzę sprawuje odległe centrum – ucieleśnienie idei prawa, mające jednak, na ulicy pełnej podejrzanych osobistości, zupełnie inny wymiar. Podlega ono

²⁸ M. Piwińska, *Zaczyna się na serio*, op. cit., s. 138-139.

²⁹ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 23–40.

³⁰ W. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, op. cit., s. 98.

„(...) wtórnym renegocjacom, (...) lokalnym konsensusom, które same łamiąc prawo stają się efektywnym prawem ulicy i codziennego funkcjonowania w mieście”³¹.

Tadeusz Sławek, we wspomnianym artykule, stwierdza jednoznacznie, że „miasto bez centrum jest skandalem, koszmarnym snem”³² (jak opisana przez Italo Calvino Pentezylea w IX księdze *Niewidzialnych miast*³³). Bez centrum nie ma również labiryntu. Język polski nie rozróżnia dwóch różnych struktur, odmiennych ze względu na obecność centrum lub jego brak i obie nazywa labiryntem. Wedle definicji zawartej w monumentalnym dziele Hermanna Kerna, droga w labiryncie wiedzie bez żadnych skrzyżowań i możliwości wyboru do centrum, którego znalezienie równoznaczne jest z wyjściem, szczęśliwym zakończeniem. Druga struktura zwana przez niego *Irrgarten*, na polski tłumaczona również jako labirynt, charakteryzuje się brakiem centrum oraz mnogością (często ślepych) korytarzy i wielością wejść-wyjść³⁴. W języku niemieckim słowo *Irre* oznacza obłąkanego, więc *Irrgarten* byłby ogrodem dla obłąkanych. Kern za prawdopodobne uważa budowanie w starożytności podobnych struktur, przeznaczonych do osadzania w ich murach szaleńców. Barwny korowód postaci Nocnego Miasta – ludzi z marginesu, społecznie wybrakowanych, bo niedopasowanych i nienormalnych w odczuciu mieszkańców pozostałych tak zwanych lepszych dzielnic – pasowałby idealnie do takiego miejsca, szczególnie że trudno w *Bloomusalem* wyodrębnić przestrzenne centrum. Wspomniany wcześniej dom uciech Belli Cohen, do której bohater został przywieziony przez ladacnicę Zoe, stanowi tę ostateczną przystań. Nie jest jednak centrum. Jako przestrzeń wydzielona z obszaru publicznego, zakazana, przeznaczona jedynie dla społecznych i obyczajowych dewiantów, burdel nie może stanowić uniwersalnej *axis mundi*. Jest on heterotopią iluzji – jego obecność uświadamia nam iluzoryczność norm

³¹ T. Sławek, *Akro/nekro/polis...*, op. cit., s. 39.

³² T. Sławek, *Akro/nekro/polis:...*, op. cit., s. 17.

³³ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Warszawa 1975, s. 121–123.

³⁴ H. Kern, *Labyrinthe...*, op. cit., s. 14.

obyczajowych i moralnych, całej codzienności³⁵. Opis przedstawienia zawiera uwagę, iż część pierwsza spektaklu powinna wywoływać skojarzenie z zajezdnią tramwajową, a na pewno z przedmieściami³⁶. W przestrzeni inscenizacji znajdujemy się więc z dala od centrum, które istnieje w domyśle gdzieś poza teatrem Ateneum. Mamy do czynienia z wycinkiem większej całości, z peryferią aglomeracji, *transurbia*, którą Sławek określał jako miasto bez centrum,

„(...) miasto, którego śródmieście nie może znaleźć się na żadnej mapie, czy planie, ponieważ zawsze znajduje się »gdzie indziej«, zawsze »po drugiej stronie«, zawsze »poza«»³⁷.

Bloomusalem nie istnieje w przestrzeni właściwej miastu, ponieważ nie ma tu architektury, murów, wyznaczających boczne krawędzie ulicy, nie licząc oczywiście zastanych ścian wnętrza teatru. Z powodu tego braku oraz niemożności znalezienia centrum, pojęcie labiryntu przenosi się do sfery semantycznej oraz iluzorycznej miasta, jego wyobrażonej przestrzeni. Plan miasta, z jakim mamy do czynienia, pozbawiony jest również ulic jako takich. Możemy oglądać ich fragmenty, ale – z powodu braku ścian budynków oraz charakterystycznych okien mieszkań czy wystaw, drzwi wiodących do poszczególnych wnętrz – tracą one swoją konkretność. *Bloomusalem* staje się miastem zbudowanym ze zdarzeń raczej niż z szeregow budynków i siatki ulic. Zgodnie z filozofią ponowoczesnego miasta to zdarzenie jest podstawową jednostką doświadczania jego samego oraz jego przestrzeni³⁸. Z tego punktu widzenia życie miasta to sieć nakładających się na siebie, rozgrywających się w czasie i przestrzeni zdarzeń: wizualnych, dźwiękowych. Pomimo braku koniecznych elementów materialnych, *Bloomusalem* odczuwane jest jako

³⁵ M. Foucault, *Other Spaces, (1967) Heterotopias* [w:] (<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>)

³⁶ M. Marzańska, A. Nebelski, D. O'Meara, C. Szewc, *Niektóre Elementy spektaklu*, op. cit., s. 127.

³⁷ T. Sławek, *Akro/nekro/polis...*, op. cit., s. 23.

³⁸ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 77.

miasto, ponieważ jego akcja skonstruowana została jako sekwencja nakładających się na siebie zdarzeń.

Odwołująca się do poetyki happeningu – sztuki, której niejako naturalnym miejscem jest miejska ulica – druga część przedstawienia najbardziej oddaje charakter zdarzeniowy *Bloomusalem*. Happening to świadomie skomponowana forma, której zróżnicowane, nielogiczne elementy oraz nieusystematyzowane wykonanie zorganizowane są w strukturę³⁹. Występujący w charakterze ulicznego tłumu widzowie przyglądają się niewiele znaczącym, niepowiązanym związkami przyczynowo-skutkowymi, mechanicznym ruchom i gestom bohaterów. Niemal każda z postaci ma osobne miejsce, nie jest w stanie dojrzeć wszystkich pozostałych, w związku z czym niemożliwe jest uzyskanie płynnej ciągłości pomiędzy poszczególnymi scenkami. Niewidzący i niesłyszący siebie nawzajem aktorzy odgrywają swoje role w izolacji, wypowiedane zdania pozostają bez odpowiedzi i łączą się ze sobą jedynie na zasadzie indywidualnych, absurdalnych skojarzeń⁴⁰. Równocześnie całość tworzy nową i nieustannie zmieniającą się jakość poprzez nakładanie się tych pojedynczych zdarzeń. Szczególnym przypadkiem są dźwięki składające się w rozmaite sekwencje, których odbiór będzie zróżnicowany za sprawą nierównego, zmiennego rozmieszczenia widzów w przestrzeni.

Brak architektury w *Bloomusalem* nie zakłada ani całkowitego braku granic ani jednorodności przestrzennej. Grzegorzewski zamyka większą część spektaklu w typowym dla dwudziestowiecznego teatru czarnym pudełku. Dzięki temu, za pomocą światła, wydobywa z mroku i ożywia odpowiednie elementy, inne ukrywając, dzięki czemu niejako buduje *Bloomusalem* i prowadzi narrację. W ujęciu Ewy Rewers „światło w coraz mniejszym stopniu służy do oświetlania

³⁹ Definicja Michaela Kirby’ego, cyt. za: M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, 2nd Ed., Routledge 2003, s. 115.

⁴⁰ Małgorzata Sugiera stwierdza jednak, że w ujęciu całościowym przedstawienia poetyka happeningu jest jedynie strukturalnym cytatem, konwencją [w:] Eadem, *Między tradycją a awangardą. Teatr Jerzego*

przestrzeni miejskiej, w coraz większym natomiast do jej wytwarzania”⁴¹. Światło, padając na różnego rodzaju powierzchnie, oświetla je w różny sposób i przez to tworzy zupełnie nowe przestrzenie. Stało się ono w architekturze dwudziestego wieku odrębnym budulcem, charakteryzującym się niezwykłą plastycznością. W tym kontekście, brak budynków rekompensują wspomniane już połyskliwe stroje, a szkliste gorsety ładacznicy stają się namiastką połyskujących szkłem wieżowców. Górne jarzeniowe światło to w nowoczesnym mieście zastępujący słońce reflektor⁴².

Przy okazji opisu kwestii labiryntu wspomniałam, że Jerzy Grzegorzewski zwykle odziera tekst z informacji, które osadzają go w konkretnych realiach, pozbawia postaci tła i kontekstu. Nie pozostawia jednak pustki, ponieważ to, co skreślone w oryginalnym tekście, zachowuje niemą obecność na scenie. Sam reżyser w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Dzięwulskiej powiedział o swoim sposobie pracy:

„(...) w moim przedstawieniu krakowskim Wernyhora wchodził i mówił jedno słowo: »jutro«. (...) Ale jeżeli pada tylko to »jutro«, to ono musi paść ze świadomością całego monologu. Trzeba próbować cały ten monolog, który jest jakąś treścią wewnętrzną, ale powiedzieć tylko »jutro«. Bo jeśli się wchodzi tylko po to, żeby powiedzieć »jutro«, to jest do niczego. To równie dobrze można powiedzieć »konie zajechały«”⁴³.

To, co Grzegorzewski pozostawia z oryginału, to ślady, po których widz zmuszony jest podążać, jeśli chce zrozumieć przedstawienie. Trudność jednak polega na ogromnej liczbie owych nici Ariadny, z których wszystkie prowadzą do rozwiązania zagadki, ale żadna osobno. Równocześnie wiele z „pustek” powstałych po ogołoceniu tekstu z jego realiów, zostaje wypełnionych nowymi znaczeniami i tym samym, splecionych w kłębie odsyłaczy, których prześledzenie wymaga zazwyczaj nie lada erudycji. Zastępczy i płynny

Grzegorzewskiego, Kraków 1993. s. 42). Moim zdaniem konwencja happeningu okazała się niezastąpiona w oddaniu charakteru zdarzeniowego miejskiej ulicy.

⁴¹ E. Rewers, *Post-polis*, op. cit., s. 107.

⁴² E. Rewers, *Post-polis*, op. cit., s. 113.

⁴³ *Do kosza...*, op. cit., s. 9.

charakter postaci, przedmiotów czy zdarzeń związany jest z typowym dla Grzegorzewskiego sposobem budowania znaków, odnoszącym się do kilku warstw rzeczywistości jednocześnie, które w tekście oryginalnym czy też w świecie rzeczywistym następują jedno po drugim, w następstwie przyczynowo-skutkowym. Wykorzystywane na scenie, odarte z tradycyjnych odniesień przedmioty, nasiąkają znaczeniami, urastają do rangi symbolu⁴⁴. W trakcie przedstawień pełnią różne funkcje – deska piekarska, wyłożona bułeczkami przygotowanymi do wypieku, w odpowiednim momencie staje się pulpitem sędziego, by później stać się ołtarzem, przy którym odbędą się modły nad zmarłym Paddy Dignamem.

Grzegorzewski wykorzystuje rozmaite elementy: samochodowy reflektor, gumowe spódnice, czarną kulę, malowany przez tajemniczą postać labirynt, czy wiszące kółka, nawiązujące do sztuki abstrakcyjnej, tak, by ich zestawienia tworzyły kolejne znaczenia. W architekturze lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, metodę wykorzystywania dowolnie wybranych fragmentów tradycji i zestawiania ich z innymi nazywano *détournement*. Ruch ten głosił, że „niewolniczy stosunek do cytatu cechuje dziś jedynie imbecyla, a swobodne tworzenie związków z wyjętych z innego kontekstu elementów należy do oczywistości”⁴⁵. W tym ujęciu tradycję traktuje się jako kolejny obszar poddany dryfowaniu, które jest nową formą *flânerie*, pozbawioną aspektu komercyjnego, jaki wynikał z myśli Benjamina i jego kontynuatorów. *Dérive* miało stanowić pożądaną, twórczy sposób spędzania wolnego czasu, opierający się na krytyczno-diagnostycznej działalności. Miało podlegać ograniczeniom czasowym, być niezależnym od klimatu (z wyjątkiem deszczu) i miejsca – odbywać się mogło zarówno w centrum, jak i na przedmieściach; przewidziana

⁴⁴ M. Sugiera, *Między tradycją a awangardą...*, op. cit., s. 54.

⁴⁵ G. Debord, *Teorie des Umherschweifens* [w:] *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*, Hamburg 1955; cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący Flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni* [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura*, pod red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 132.

została również forma dryfowania „statycznego”, praktykowana w przestrzeniach wydzielonych, takich jak dworce kolejowe czy hale targowe⁴⁶. Zdarzenia zalecano traktować jako efekt kreacji dryfującego, a nie przypadek. *Détournement* polegać miało na tworzonych w trakcie dryfowania myślowych i sytuacyjnych grach przestrzennych, które miały zostać zastąpione rzeczywistymi transformacjami miejskiego otoczenia w duchu „ustawicznie zmieniającego się labiryntu”⁴⁷. Przechadzający się w trakcie drugiej części przedstawienia Grzegorzewskiego jak na wernisazu widz usiłuje dojrzeć poszczególne sceny, powiązać je z sobą, zrozumieć. Równocześnie swoim zachowaniem, przedzieraniem się przez tłum, zaczepianiem aktorów (Ewa Bułhak wspomina, że część widzów brak podziału przestrzennego odczytała jako zachętę do dalszego znoszenia dystansu⁴⁸) prowokuje zdarzenia mające stanowić część życia Bloomusalem. W pierwszej części spektaklu natomiast motorem wydarzeń jest Bloom – którego majaki skłaniają do interakcji z postaciami ulicznego korowodu – a także pozostali przechodnie, w większości przypadków niezachowujący biernej postawy wobec otoczenia.

Z konfiguracji śladów wyłania się miasto-palimpsest, w którym tak ważna przy okazji miasta-labiryntu postać konstruktora, władcy, tego „kto wie” zostaje zakwestionowana. Uwaga zostaje odwrócona od idei centrum, a koncentruje się na rozproszeniu. Jest własnością wszystkich, którzy zostawili na centrum ślad. Nikt jednak nie jest w stanie ogarnąć całości, odczytać wszystkich pozostawionych dotychczas tropów i znaków, zapisywanych, warstwa po warstwie, przez przypadek raczej niż pod wpływem racjonalnych decyzji czy planów⁴⁹. W tym sensie nałożenie się na siebie wielu elementów i znaczeń w Bloomusalem nie jest dziełem twórczości kulturowej głównego bohatera. W tym świetle przestaje on być postacią najważniejszą – stanowi raczej naturalną

⁴⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący Flâneur...*, op. cit., s. 131.

⁴⁷ A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący Flâneur...*, op. cit., s. 132.

⁴⁸ E. Bułhak, *Teatr Ateneum...*, op. cit., s. 118.

konsekwencję działań pozostałych osób dramatu, pojawiających się na ulicach Nocnego Miasta. Widz może odczytywać historię każdej z postaci jako pierwszoplanowej, jednak równocześnie będącej dziełem wszystkich innych. Bloomusalem nie będzie zatem miało jedynej prawdziwej topografii – jako miasto jest wielością nakładających się na siebie planów, powstałych w pamięci indywidualnej i zbiorowej, a także zaprojektowanych, z góry narzuconych⁵⁰. W spektaklu na stworzoną przez reżysera topografię nałoży się zarówno mało plastyczny układ przestrzenny teatru, jak i powstałe w wyobraźni plany Bloomusalem i Dublina. Taka wielość zróżnicowanych topografii trywializuje, a w konsekwencji neguje uniwersalną *axis mundi*. Palimpsest nie odsyła już do snu ani podświadomości Blooma, ale raczej do snów indywidualnych poszczególnych uczestników spektaklu. Skoro nieważna staje się idea centrum, przestaje mieć znaczenie odczytanie wszystkich znaczeń – palimpsest pozwala bawić się na wiele sposobów tym kłębkem splątanych nici, jaki tworzą ślady i znaki u Grzegorzewskiego. Biorąc pod uwagę spory udział przypadku w budowaniu układu zdarzeń, trzeba zauważyć zróżnicowanie poszczególnych spektakli.

Bloomusalem jako miasto zbudowane zostało na fundamentach metropolii z początku dwudziestego wieku. Ugruntowało się jednak w epoce dużo późniejszej, kiedy miasta znacznie zmieniły swoje oblicze, porzucając powoli strukturę opartą na centrum i otaczających je przedmieściach. Przedstawienie Grzegorzewskiego zawiera w sobie bardzo silnie zakorzenione elementy dwóch nurtów myślenia o mieście: benjaminowskiej *flânerie*, z jej konsekwencją doświadczenia metropolii jako labiryntu, którego centrum stanowi dom towarowy, oraz wypełnionego śladami, znaczeniami różnych epok i kultur miasta-palimpsestu, dążącego do oderwania się od swojej materialności, ożywającego na skrzyżowaniach, a nie we wnętrzach czy na ulicach. Nie będąc

⁴⁹ E. Rewers, *Post-polis*, op. cit., s. 303.

metropolią pasaży i spacerowiczów, a pozostając miastem sprzed epoki elektronicznej, może Bloomusalem stać się jedynie załączkiem *post-polis*, ponieważ niemożliwe jest w jego przypadku przeniesienie agory w sferę wirtualną.

Teatr Grzegorzewskiego trudno jednoznacznie interpretować w kategoriach labiryntu. Recepcja spektakli reżysera *Bloomusalem* nie ogranicza się do znużonego poszukiwania centrum, istoty rzeczy. Obejmuje przede wszystkim rozeznanie się w ogromie niezliczonych znaków, śladów i pustek, których przybywa w miarę rozwoju przedstawienia. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że widz nie nadąży z ich odczytywaniem i łączeniem z pozostałymi. *Bloomusalem* bardziej przypominać więc będzie *post-polis*:

„(...) przegadane, przepelnione znakami, których nie odczytujemy nie dlatego, ponieważ utraciliśmy ich kod i kontekst, lecz dlatego, ponieważ nie potrafimy odpowiednio szybko ich uzgodnić”⁵¹.

⁵⁰ L. Sobkiewicz, *Waltera Benjamina filozofia ulicy* [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura*, op. cit., s. 149.

⁵¹ E. Rewers, *Post-polis*, op. cit., s. 30.