

Paweł Kozłowski
Instytut Filologii Polskiej
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: paw.koz27@wp.pl
ORCID: 0000-0002-1984-7127

Strategie dramatyzacji *Ulissesa* Jamesa Joyce'a

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, w jaki sposób – na poziomie struktury narracyjnej i prowadzonych dialogów – *Ulisses* Jamesa Joyce'a stylizowany jest na tekst dramatyczny. Zagadnienie dramatyzacji tej monumentalnej powieści w anglojęzycznej krytyce jest traktowane dygresyjnie, wzmiankowane tylko na marginesie rozmaicie ukierunkowanych analiz. Niemniej przekonanie o dramaturgicznej proweniencji kompozycyjnych i stylistyczno-językowych zabiegów zastosowanych w tejże powieści pobrzmiwa zastanawiająco często w tle krytycznoliterackich wywodów¹. Chciałbym zwrócić

¹ Najnowsze zagraniczne badania nad *Ulissesem* dotyczą przede wszystkim jego wymowy postkolonialnej i feministycznej, jego somatoestetycznych wymiarów oraz poruszonej w nim problematyki genderowej [por. M. Hart, *The Subaltern Ulysses*, „Modernism/Modernity” 1995, Vol. 2, No. 3; S. Harris, *James Joyce after Postcolonialism*, „MFS Modern Fiction Studies” 2001, Vol. 47, No. 4; E. Walkiewicz, *Joyce, Imperialism and Postcolonialism*, „English Literature in Transition” 2010, Vol. 53, No. 4; Por. J. Johnson, *Joyce and Feminism*, w: *The Cambridge Companion to Joyce*, red. D. Attridge, Cambridge 2004, s. 196 i nn; D. Henderson, *Joyce's Modernist Woman: Whose Last Word?*, „MFS Modern Fiction Studies” 1989, Vol. 35, No. 3; A. O'Brien, *The Molly Bloom's of Penelope: Reading Joyce Archivally*, „Journal of Modern Literature” 2000, Vol. 24, No. 1]. Problemem często poruszonym przez krytyków Joyce'a jest też modernistyczna świadomość kulturowa wyartykułowana w *Ulissiesie* [por. S. Callaghan, *Dead City: A Modern Riff on Joyce's Ulysses*, New York 2008; D. Shea, *James Joyce and Mythology of Modernism*, Stuttgart 2006; *Joyce, Modernity, and Its Mediation*, red. C. Boheemen, Amsterdam 1989; D. Spurr, *Joyce and the Scene of Modernity*, Florida 2002]. Niemniej wiodącym zagadnieniem nadal pozostają zastosowane w *Ulissiesie* strategie narracyjne [por. D. Kelly, *Narrative Strategies in Joyce's Ulysses*, London

uwagę na te obszary anglojęzycznej refleksji wokół *Ulyssesa*, z których badacze dygresyjnie wyprowadzają zagadnienie jego quasi-dramaturgicznego charakteru. Są to przede wszystkim rozumiana po Bachtinowsku, polifoniczna struktura powieści i zastosowane w niej strategie narracyjne, wykraczające poza kanony tradycyjnie epickiej, realistycznej poetyki. Wielu badaczy dostrzega też pierwiastki dramatyczności w konstrukcji czasoprzestrzeni w *Ulyssesie*. Ograniczam się do tych wątków problemowych, poruszanych w zagranicznych badaniach, bowiem na gruncie polskiej recepcji *Ulysses* nadal opisany jest skromnie².

Krytycy zauważają, że w niektórych epizodach omawianej tu powieści narrator wyraźnie dystansuje się wobec stylistycznie zróżnicowanych kwestii postaci, przytaczając je i kontrapunktując³ na zasadzie stratyfikacji głosów⁴. Autor *Ulyssesa* instrumentalnie traktuje wypowiedzi głównych bohaterów, które mimo nakierowania na przedmiot rozmowy, mimo ich wyrazistej funkcji komunikatywnej, same stają się przedmiotem użycia. Głosy wielu postaci pozostają tym samym na usługach najwyższej, zewnątrztekstowej instancji nadawczej jako jej „wycinkowe”, cząstkowe punkty widzenia⁵. Joyce’owska strategia sensotwórczego zestawiania następujących po

1988; K. Filipova, *Dramatized Narration: The Development of Joyce’s Narrative Technique from „Stephen Hero” to „Ulysses”*, Sofia 2007; W. Erzgraber, *Oral and Written Discourse as Mirrored in Experimental Narrative Art*, Frankfurt 2002].

² Przyczyną tego stanu rzeczy wydaje się fakt, że rodzima krytyczno-literacka refleksja wokół twórczości Joyce’a wyrasta z innych niż w środowiskach anglosaskich orientacji metodologicznych. W polskich studiach nad powieścią Joyce’a paradygmat genologiczny okazuje się mało popularny. Jednym z głównych kierunków metodologicznych w dotychczasowych rodzimych badaniach jest za to krytyka mitograficzna. Nie brakuje badaczy, którzy odczytują *Ulyssesa* w perspektywie jego symboliki, uniwersalnego sensu wyrastającego przede wszystkim z judaistycznej i śródziemnomorskiej tradycji literackiej [por. P. Paziński, *Labirynt i drzewo*, Kraków 2005]. Poza tym polscy badacze dostrzegają w *Ulyssesie* wiele zjawisk pokrewnych intertekstualności i właśnie ten kierunek dociekań jest równie często obierany [por. J. Paszek, *Sztuka aluzji literackiej*, Katowice 1984]. Akcentowane jest także nowatorstwo *Ulyssesa* w konfrontacji z modelem tradycyjnej, XIX-wiecznej powieści realistycznej, której skostniałe kanony Joyce odrzucił, preferując model literatury wymykającej się normom kompozycyjnym i genologicznym przyporządkowaniom [por. J. Strzetelski, *James Joyce – twórca nowoczesnej powieści*, Warszawa 1975; *Od Joyce’a do literatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002].

³ Por. M. Cabrera *Ulysses and Heteroglossia: a Bakhtinian Reading of the „Nausicaa” Episode*, „Revista Alicantina de Estudios Ingleses” 1996, No. 9, s. 34.

⁴ Por. *The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. M. Holquist, London 1981, s. 299.

⁵ Por. E. Czaplejewicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa 1977, s. 158. Warto zauważyć, że na tej zasadzie rozwija się dialog Stefana Dedalusa i Bucka Mulligana, którzy już w I epizodzie zażarcie dyskutują na temat wiary, a także tradycyjnego, ortodoksyjnego społeczeństwa i żałoebnych konwenansów [por. S. Gilbert, *James Joyce’s Ulysses*, New York 1952, s. 98 i nn].

sobie, ścierających się wypowiedzi przypomina tutaj dialog uprzedmiotowiony, występujący w myśl Bachtina w utworze dramatycznym⁶. Należałoby jednak zauważyć, że Bachtinowska aparatura pojęciowa, poddawana obecnie daleko idącej reinterpretacji⁷, pozwala w inny jeszcze sposób wykazać specyficznym dramaturgiczny charakter powieści Joyce'a. Krytycy zauważają, iż dramatyizacji *Ulyssesa* służy technika focalizacji wewnętrznej⁸, sprowadzającej się do poziomu percepcji kolejnych bohaterów⁹. W wyniku jej zastosowania w niektórych epizodach nad wyraz trudne okazuje się wyznaczenie stylistycznej cezury między głosem narratora a splątanymi głosami Blooma, Dedalusa czy Mulligana¹⁰. Głosy te zatracają stopniowo odrębność i wyrazistość. Warto zauważyć, że mowa tu o wielogłosowości w specyficznym Bachtinowskim rozumieniu, o specyficznym epickich konstrukcjach hybrydowych¹¹, które w anglojęzycznej krytyce przekła-

⁶ Por. *The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. M. Holquist, s. 299 i nn.

⁷ M. Piątyśzek, *Bachtin dramatyczny*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajevska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 520. W optyce najnowszych metodologii kategorii wywiedzione z dyskursu Bachtina wymagają rekonceptualizacji pod kątem dramatu, którego istotą wydaje się właśnie polifoniczność, przez rosyjskiego badacza uznawana za najbardziej osobliwą, wyłączną cechę dzieła epickiego. Można by zaryzykować stwierdzenie, że refutowana obecnie, Bachtinowska teza o homofonicznym charakterze dramatu wynika z autorskiego, wręcz idiosynkratycznego pojmowania polifoniczności i dialogiczności. Bachtinowskie rozumienie tych pojęć nie przystaje bowiem do stanu współczesnej świadomości teoretyczno-literackiej. Kategorie, którymi operował rosyjski badacz, są dziś dogodnym instrumentem analityczno-interpretacyjnym w rękach dramaturga. Proces redefiniowania tradycyjnych, również Bachtinowskich kategorii literaturoznawczych dokonał się z inspiracji Jacquesa Derridy, którego pisma stają się dzisiaj niezbędnym kontekstem dla anglojęzycznych krytyków Joyce'a [por. D. R. Schwarz, *Joyce, Bakhtin and Popular Culture: Chronicles of Disorder, and: Missed Understandings: A Study of Stage Adaptations of the Works of James Joyce (review)*, „MFS Modern Fiction Studies” Vol. 35, 1989, nr 4, s. 798 i nn].

⁸ Por. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York 1980.

⁹ Por. H. Kenner, *Joyce's Voices*, Berkeley 1978, s. 18 i nn.

¹⁰ Por. I. Klitgård, *Dual Voice and Dual Style: Translating Free Indirect Discourse in Ulysses*, „Nordic Journal of English Studies” 2004, nr 3, s. 328.

¹¹ Konstrukcje hybrydowe występują choćby w epizodzie *Nauzykaa*, w którym narracja ogniskuje się wokół Leopolda Blooma i Gerty McDowell. Narracja sprowadza się do poziomu ich percepcji i ostatecznie zostaje zabarwiona idiolektami tychże postaci. Innymi słowy w *Ulyssesie* szeroko pojęta polifoniczność przejawia się przede wszystkim w mowie pozornie zależnej, dzięki której autorski głos wygrywa różnice stylistyczne, osiągając rozmaite efekty – od empatii do ironii. Dość powiedzieć, że Gerty, obserwowana przez Blooma, żywi przekonanie o metafizycznym złączeniu ich dusz. Przekonanie to kontrastuje wszakże z rozmyślaniami Blooma na temat fizycznych defektów dziewczyny [por. I. Klitgård, *Dual Voice and Dual Style: Translating Free Indirect Discourse in Ulysses*, s. 319; P. M. Terence, *Monitored Speech: The „Equivalence” Relation between Direct and Indirect Speech in Jane Austen and James Joyce*, „Narrative” 2007, Vol. 15, No. 1, s. 24 i nn].

dają się obecnie na quasi-dramaturgiczne oraz quasi-teatralne kategorie niepewności i maskarady¹².

Konwencjonalny dialog, opatrzony wyraźnie zarysowaną ramą narracyjną i operatorami metajęzykowymi, występuje przeważnie od *Telemachii* do epizodu *Nauzykaa*. Tę część powieści liczni krytycy uznają za utrzymaną w jej „początkowym stylu”¹³. Z kolei pozostałe partie *Uliksesa* z reguły przynoszą udratyzowane formy podawcze, jak choćby rozproszony dialog przeniesiony do monologu wewnętrznego¹⁴, pozbawione ramy narracyjnej wypowiedzi w mowie niezależnej¹⁵, a także monolog wewnętrzny pomyślany jako funkcjonalny korelat narracji pierwszoosobowej¹⁶. Stopień zespolenia dialogów z partiami narracyjnymi okazuje się zatem rozpięty między biegunem integracji, dokonującej się za sprawą operatorów metajęzykowych i wyrażenń deiktycznych¹⁷, a biegunem wyemancypowania tych dialogów z ramy narracyjnej¹⁸. Przypadki komponowania sytuacji dialogo-

¹² K. Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton 1981, s. 23. Warto zauważyć, że wielu współczesnych krytyków Joyce’a, doszukujących się w *Uliksesie* dramatycznych pierwiastków, posługuje się [notabene!] pojęciem dramatu jak swoistą metaforą epistemologiczną, chcąc oddać poczucie nierozstrzygalności sensu, a także niepewność co do wypowiadającej się, niezidentyfikowanej do końca instancji nadawczej. Są to wszak stany towarzyszące lekturze *Uliksesa*, w którego strukturę bez wątpienia wpisany jest element gry, możliwej do opanowania dopiero po jednym, przynajmniej, odczytaniu powieści [por. B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 43–58].

¹³ T. Thwaites, *Mr. Bloom, Inside and Out: Some Topologies of the „Initial Style” of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2010, Vol. 47, No. 3, s. 363 i nn. „Początkowy styl” narracji w *Uliksesie* zbliżony jest do tradycyjnej, realistycznej epiki. Przejawia się najjaskrawiej w pierwszych epizodach, niemniej wielu badaczy stwierdza, że rozwija się on aż do epizodu XI, znanego krytyce jako *Syreny* [por. M. Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton 1997, s. 42 i nn.; J. Somer, *The Self-Reflexive Arranger in the Initial Style of Joyce’s Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 1994, Vol. 31, No. 2, s. 65 i nn].

¹⁴ Por. M. Fludernik, *The Dialogic Imagination of Joyce: Form and Function of Dialogue in Ulysses*, „Style”, Vol. 20, No. 1, s. 42 i n.

¹⁵ Por. tamże, s. 43 i n.

¹⁶ Por. B. Benstock, *What Stephen Says: Joyce’s Second Portrait of the Artist*, w: „*Ulysses*” cinquante ans apres: *Temoignages franco-anglais sur le chef d’oeuvre de James Joyce*, red. L. Bonnerot, Paris 1974, s. 137 i nn.

¹⁷ W. Erzgraber, *Oral and Written Discourse as Mirrored in Experimental Narrative Art*, s. 187. Autor zwraca uwagę na pragmatyczne aspekty epizodu VII, rozgrywającego się w redakcji „The Freeman’s Journal”. Niektóre z wypowiedzi bohaterów okazują się tutaj niepełnoznaczne, bo wypreparowane z kontekstu sytuacyjnego. Z kolei artykuły publicystyczne, namiętnie odczytywane przez postaci, nawiązują do bliżej nieokreślonych, minionych wydarzeń, co czyni je równie niejasnymi. Podobne przypadki kontrastują jednak z przeważającą liczbą wypowiedzi, które z pragmatycznego punktu widzenia są w pełni zrozumiałe dzięki narracyjnym komentarzom, odpowiednio kontekstualizującym rozgrywający się dialog.

¹⁸ Por. M. Fludernik, *The Dialogic Imagination of Joyce: Form and Function of Dialogue in Ulysses*, s. 36.

wych na zasadzie „izolowanych wysp”, gdzie w porządek następujących sukcesywnie, quasi-dramatycznych replik interpolowany bywa jedynie monolog wewnętrzny interlokutora¹⁹, w przekonaniu badaczy stanowi o dramatyizacji Joyce'owskiej powieści.

Dramatyizacja *Ulyssesa*, zdaniem wielu krytyków, dokonuje się w planie jego kompozycji i stylistyczno-językowego ukształtowania. Badacze wykazują, że w tej kwestii Joyce inspirował się twórczością wybitnych dramatopisarzy doby modernizmu. Styl Joyce'a jest często porównywany z dramaturgią subiektywną Augusta Strindberga. Autor *Ulyssesa*, podobnie jak szwedzki twórca, mocno subiektywizuje czasoprzestrzeń swego dzieła, doprowadzając do przewagi pejzażu świadomości wykreowanych postaci nad pejzażem akcji²⁰. Z tego względu Joyce jest też porównywany z Maurice'em Maeterlinckiem. Płaszczyzną zachodzącego podobieństwa w zakresie stylu jest wspólna dla obu pisarzy tendencja do akcentowania planu procesów mentalnych, których doświadczają rozliczne postaci, nieraz zredukowane do jednej cechy i wtopione w symboliczne miejsce akcji, będące zaledwie tłem dla pogłębionego studium pewnych ideowych postaw²¹. Poza tym twórczość Joyce'a jest też często omawiana w kontekście dzieł Henryka Ibsena. Obu twórców łączy bowiem iście dramatyczna ekonomia w budowaniu metafory za pomocą przedmiotów w sensorodnej relacji ze słowami lub gestami kreowanych postaci²². O dramaturgicznym charakterze *Ulyssesa* decyduje wreszcie konwencja recyklingu²³, kojarzona głównie z późniejszą twórczością dramatyczną Samuela Becketta, ale występująca także u Joyce'a w załączkowej postaci.

Poczynione tutaj spostrzeżenia pozwalają dostrzec pierwiastki dramatyczności *Ulyssesa* w jego aleatorycznej strukturze narracyjnej, którą omawiać będą bardziej szczegółowo, niż zostało to przedstawione w dotychczasowych pracach. Warto bowiem zauważyć, że okrojenie kompetencji narratora okazuje się źródłem innych jeszcze przypadków komunikacyjnej maskarady, typowej właśnie dla modernistycznego dramatu. Chciałbym także zwrócić

¹⁹ Tamże, s. 46.

²⁰ Por. S. Sailer, *James Joyce and the Art of Mediation (review)*, „MFS Modern Fiction Studies” 1997, Vol. 43, No. 2, s. 513 i nn.

²¹ Por. A. Gibson, *Thinking Forwards, Turning Back: Joyce's Writings 1898–1903*, w: *James Joyce in the Nineteenth Century*, red. J. Nash, Cambridge 2013, s. 71.

²² Por. T. Thresher, „*Vinløv i håret*”: *The Relationship between Women, Language and Power in Ibsen's Hedda Gabler*, „Modern Drama” 2008, Vol. 51, No. 1, s. 74 i nn.

²³ Por. R. Crowley, *Fusing the Elements of „Circe”: From Compositional to Textual Repetition*, „James Joyce Quarterly” 2010, Vol. 47, No. 3, s. 341 i nn.; Por. M. Gillespie, *Party Pieces: Oral Storytelling and Social Performance in Joyce and Beckett (review)*, „James Joyce Quarterly” 2008, Vol. 45, No. 1, s. 157 i nn.

uwagę na Joyce'owskie próby przetransponowania na grunt jego monumentalnej powieści chwytów dialogowych znanych z wcześniejszej twórczości wybitnych dramaturgów doby modernizmu, mając wszelako świadomość tego, że wpływ dramatu na ówczesną epikę to tylko jeden biegun procesu historyczno-literackiego. Choć należałoby tu mówić raczej o wzajemnych, dwukierunowych wpływach²⁴, ograniczam się do porównywania *Ulyssesa* z wcześniejszymi, a Joyce'owi znanymi i cenionymi przezeń dziełami dramatycznymi, gdyż w tych właśnie dziełach występują repliki uderzająco podobne do dialogów z udziałem Lepolda Blooma, Stefana Dedalusa czy Bucka Mulligana. Tymczasem zagadnienie dramatyzacji *Ulyssesa*, rozpatrywanego wyłącznie na tym piętrze morfologicznym, nadal pozostaje poza orbitą zainteresowań krytyków.

Zredukowany narrator, czyli teatr mowy

Tradycyjne poetyki dramatu z reguły traktowały głos jako upostaciowiony²⁵. Głos *dramatis personae*, sfera jej indywidualnej ekspresji, łączy bowiem ciało z językiem. Oczywiście ciało postaci w dramacie jest zaledwie ewokowane. Jedyłą formą bytu tekstu dramatycznego w ogóle jest bowiem język i tylko w języku postać dramatyczna może zaistnieć. W związku z tym w tradycyjnym dramacie relacja: ciało–głos była ścisła, nierozzerwalna. Dyktomizacja obu tych czynników nastąpiła dopiero w dramacie i teatrze naturalistycznym, ukształtowanym w drugiej połowie XIX wieku. Praktykowane wtedy, eksperymentalne rozwiązania sceniczne, jak choćby oddzielenie ciała aktora od mechanicznego źródła dźwięku²⁶, ostatecznie doprowadziły do wykształcenia się dwóch pomniejszych typów teatru – mówionego i fizycznego²⁷. Podział ten niezmiennie utrzymuje się w dramacie modernistycznym, rozwijającym się od schyłku XIX wieku²⁸. W modernistycznej dramaturgii przeróżnie ustanawiano relacje między tekstem, głosem i ciałem. Popularnym chwytem było oddzielenie percypowalnego, dobiegającego

²⁴ Twórczość epicka również oddziałała na dramaturgię doby modernizmu. Por. S. Russell, *Space and Time in Epic Theater: The Brechtian Legacy (review)*, „Theatre Journal” 2005, Vol. 57, No. 1, s. 131.

²⁵ Por. D. Kosiński, *Między ciałem a głosem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 165.

²⁶ Tamże, s. 166.

²⁷ Tamże, s. 166 i nn.

²⁸ Por. K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996, s. 19 i nn.

głosu od konkretnego ciała – postaci. Wynikało to przede wszystkim z tradycji japońskiego teatru *no*, a także indyjskiego teatru *kathakali*²⁹. W dalekowschodnich odmianach teatru repliki konkretnych, zindywidualizowanych bohaterów z reguły wyśpiewywał chór, a w konsekwencji ciało aktora, sugerujące fizycznie obecną, mówiącą i działającą jednostkę, wydawało się zdematerializowane. Europejska dramaturgia doby modernizmu projektowała podobne sytuacje³⁰, których nie brakuje także w powieści Joyce'a. W *Uliksesie* występują bowiem szczególne, komunikacyjne przypadki postaci, które w pewnym momencie stają się dysponentami „obcych” głosów, wypowiadają słowa kojarzone z innymi, subtelnie ewokowanymi bohaterami, jawiącymi się jako eteryczne byty zagnieżdżone w polu czyjejś świadomości:

A teraz gdzie?

Jej sekrety: stare wachlarze z piór, frędzelkami ozdobne, piżmem pudrowane karneciki balowe, sznur bursztynowych paciorków w jej zamkniętej szufladzie. Klatka z ptaszkiem, zawieszona w słonecznym oknie domu jej dzieciństwa. Słyszała starego Royce'a śpiewającego w pantomimie o Turko Straszliwym i śmiała się wraz z innymi, gdy śpiewał:

*Jestem artysta,
Który korzysta
Z niewidzialności.*

Duch dawnej radości odłożony do szuflady: piżmempachnący.

Porzuć samotne rozmyślania.

Odłożona wraz ze swymi zabawkami do szuflady wspomnień natury. Wspomnienia ogarnęły jego zadumany umysł³¹.

Głosy postaci, bliżej nieokreślonego śpiewaka i Bucka Mulligana, wyraźnie pobrzmiewają w myślach Stefana Dedalusa. Jego długi monolog wewnętrzny koncentruje się wokół tematu zmarłej matki, utrzymany jest w onirycznym, nostalgicznym stylu. Wyróżnione typograficznie słowa pieśni, a także cyniczna replika Mulligana, są niejako ciałem obcym w wywodzie monologującego bohatera, rodzajem inwazji. Nadawcy tych „obcych” słów jawią się więc jako obecni tylko w głosach, wcale niepowiązanych z właściwą, konstytuującą je cielesnością. Następuje tu swoista dematerializacja

²⁹ Por. D. Kosiński, *Między ciałem a głosem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, s. 168.

³⁰ Dogodnym przykładem wydaje się Ojciec, bohater dramatu *Panna Julia* autorstwa Strindberga. Bohater ten jest nieobecny na scenie, lecz ciągle ewokowany, wzmiankowany w dialogach pozostałych postaci [por. E. Tornqvist, B. Steene, *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam 2007, s. 122 i nn].

³¹ J. Joyce, *Ulikses*, przeł. M. Słomczyński, t. 1, Warszawa 1975, s. 37–38.

ciała, a służy temu właśnie monolog wewnętrzny, w ramach którego ewokowanych jest nawet kilka postaci, jakże różnych od wypowiadającego się w myślach młodego, refleksyjnie usposobionego człowieka. Na marginesie warto zauważyć, że opisana tu powieściowa sytuacja komunikacyjna, w ramach wirtualnego, dramatologicznego modelu lektury, nasuwa na myśl konkretne, również specyficznie teatralne konwencje, jak choćby *apart* i chwyt roli odgrywanej wewnątrz roli. To z kolei decydowałoby nie tylko o dramatyzacji, ale także o teatralizacji *Ulyssesa*, o przeprowadzonej przez Joyce'a śmiałej wariacji transrodzajowej.

Bohater w modernistycznym dramacie nierzadko doświadcza ekspansji sfery kognitywnej, a jego zindywidualizowana *psyche* jest wówczas przestrzenią ścierania się rozmaitych głosów, przeciwstawnych racji wynikających z różnych poziomów doświadczenia, a także z różnych momentów obsesyjnie powracającej przeszłości³². Wydarzenia rozgrywające się tu i teraz okazują się wtedy swoistymi reprzyzami minionych, niekiedy traumatycznych i wypartych doświadczeń³³. Specyfika wypowiedzi tego typu *dramatis personae* polega na rekapitulacji wielu wewnętrznych głosów pochodzących z różnych, zazwyczaj odległych perspektyw czasowych. W konsekwencji dialog dramatyczny wykracza daleko poza jego tradycyjne rozumienie. Nie chodzi już bowiem o wymianę replik dwóch percypowalnych w tekście podmiotów, ale o dialogiczność jako swego rodzaju introspekcję, ostatecznie zmierzającą do integracji jaźni, do wypracowania jednostkowego, ideowego stanowiska. W przypadku tak rozumianego dialogu, niejako uwewnętrznionego, psychika postaci jawi się jako teren akcji dramatycznej.

Wspomnienia ogarnęły jego zadumany umysł. [...] Wydrążone jabłko, pełne brunatnego cukru, przypiekające się dla niej na blasze w ciemny, jesienny wieczór. Jej kształtne paznokcie zaczerwienione krwią rozgniecionych wszy, znalezionych na koszulkach dzieci. We śnie cicho przyszła do niego, a jej wyniszczone ciało, ubrane w luźną suknię, w której złożono ją do grobu, wydzielalo woń wosku i różanego drzewa; jej oddech, pochylający się nad nim i pełen tajemnych, niemych słów: nikła woń wilgotnych popiołów. [...] Upiorna świeca, oświetlająca jej konanie. [...] Jej chrapliwy, głośny oddech, rżący w przerażeniu, podczas gdy wszyscy modlili się na klęczkach. [...]

Nie, mamó. Pozwól mi być i pozwól mi żyć [podkr. – P.K.]³⁴.

³² Por. J. Evelein, *Drama Turning Inward: Strindberg's Station Play and its Expressionist Continuum*, „Tijdschrift voor Skandinavistiek” 1998, Vol. 19, No. 1, s. 165.

³³ H. Gabler, *The Rocky Road To Ulysses*, Dublin 2005, s. 2. Doświadcza tego chociażby Nieznajomy, bohater Strindbergowskiej *Drogi do Damaszku*.

³⁴ J. Joyce, *Ulysses*, s. 38.

W zacytowanym monologu wewnętrznym Dedalusa następuje kontradycja odległych, temporalnych perspektyw – dzieciństwa zawartego w sentymentalnych wspomnieniach o matce i dojrzałości, na którą padł cień jej pośmiertnego obrazu. Monologujący Stefan, wyraźnie rozdarty pomiędzy naturalną miłością do rodzicielki a niechęcią do rodzimego, katolickiego obyczaju, ostatecznie rzuca swoje dumne: *non serviam*, odmawiając matce modlitwy w jej ostatniej godzinie. Tak krystalizują się poglądy młodego człowieka. Stają się one trwałym fundamentem jego osobowości. Wszystko dzieje się w ramach uwewnętrznionego dialogu, co istotne, wyraźnie inscenizowanego. Wizualizowana w umyśle Dedalusa scena jest utrzymana w ponurej, oniryczno-surrealistycznej stylistyce. Stefan widzi przerażającą, odpowiednio ucharakteryzowaną postać, wyposażoną dodatkowo w swoiste rekwizyty, opalizujące funeralnymi sensami. Dialog rozgrywający się w I epizodzie jest w istocie dialogiem nie z widmem rodzicielki, a z konformizmem bohatera, ze słabością jego charakteru. W zacytowanym fragmencie tekstu pojawiają się wyłącznie repliki Stefana i są one rozstrzygające w sporze z marą, a więc w konflikcie jego własnego sumienia. Dialog zawiera się, niejako inchoatywnie, w ostatnich słowach zbuntowanego syna. Jego ostatnie słowa, skierowane do zjawy, stanowią manifestację wykryzowanego, laickiego światopoglądu i konkluzywne rozstrzygnięcie agonu.

W modernistycznej dramaturgii równie ciekawą konwencją, polegającą na relatywizacji tradycyjnego powiązania głosu z ciałem, jest takie ułożenie słów bliżej nieokreślonych postaci, aby wobec uchylecia wszelkich względów pragmatycznej komunikacji słowa te utworzyły nieustrukturyzowaną wewnątrznie, polifoniczną całość³⁵. Pierwociny takiej konwencji można dostrzec już w dramacie romantycznym³⁶, jednak krystalizuje się ona w pełni dopiero w modernistycznej dramaturgii³⁷. W ówczesnej literaturze europejskiej nie brakuje bowiem dogodnych przykładów takiego chwytu dialogowego. Dość powiedzieć, że tytułowi *Ślepcy* w utworze Maeterlincka, postaci zdepersonalizowane, wygłaszają repliki układające się w jeden, ujednolicony stylistycznie wywód, będący swego rodzaju wykładnią świata jako miejsca zagubienia i alienacji doświadczanej przez człowieka oderwanego od swoich kulturowych korzeni³⁸. Joyce w podobny sposób komponuje niektóre wypo-

³⁵ Por. D. Kosiński, *Między ciałem a głosem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, s. 171.

³⁶ Tamże, s. 169 i nn.

³⁷ Tamże, s. 175 i nn.

³⁸ Por. L. Wilkinson, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre (review)*, „Nineteenth-Century French Studies” 2001–2002, Vol. 30, No. 1–2, s. 203 i nn.

wiedzi bohaterów *Uliessa*. On również piętrzy w ten sposób pewien obraz świata, jednak osiąga przy tym wyrazisty efekt ironii. Świat ukazany przez niego za pomocą sekwencjonowanych replik, pozbawionych wszelkich znamion idiolektu, to rzeczywistość intelektualnej zapaści i obyczajowego rozpasania:

Głuchy łysy Pat uniósł nóż, gdy padł.
 Księżycem oświecone nocne wołanie: dal: dal.
 Jestem tak smutny. P. S. Tak samotnie rozkwitam.
 Posłuchaj!
 Kolczasta, zimna, skręcona muszla. Stał ci? Jedna dla drugiej plusk i bezgłośny ryk.
 [...]
 Zaczekam, aż poczekaasz. Hę hę. Zaczekam aż hę.
 Lecz zaczekaj!
 W ciemnych głębinach ziemi. Złóża rudy.
 Nominedamine. Minęło. Runęło.
 Maleńkie, drżące sploty jej panieńskich włosów.
 [...]
 W tył. W przód, w tył. Chłodna, stercząca pałeczka.
 Brązlydia przy Złotaminie.
 Przy brązie, przy złocie, w morskozielonym cieniu. Bloom. Stary Bloom.
 Ktoś tam stuk, ktoś tam puk, kukuryku pif paw.
 [...]
 Wielki Benaben. Wielki Benaben.
 Ostatnia róża lata Kastylii przekwitła tak mi smutno samotnie.
 [...]
 Skończyłem.
 Rozpoczynaj [podkr. – P.K.]³⁹!

Początek epizodu XI, znanego krytykom jako *Syreny*, wydaje się paralełą formalną do kawiarnianego gwaru. Akcja rozpoczyna się w zatłoczonym Ormond Bar. Tekst naznaczony jest entropią, konstrukcje eliptyczne sprawiają, że wydaje się on rozparcelowany na wiele głosów, których nie sposób zidentyfikować z jakąkolwiek występującą w *Uliessie* postacią. Tę identyfikację utrudnia też brak typograficznego uporządkowania, wyrażen deiktycznych, czasowników deklaracyjnych, jakiegokolwiek próby kontekstualizacji wypowiedzianych słów. Bez tych elementów niemożliwością okazuje się ustalenie tego, kto mówi i w jakim celu to czyni. Tekst odznacza się natomiast walorami brzmieniowymi, bowiem niezidentyfikowane głosy łączą się tu w zupełnie asemantyczną kompozycję dźwiękową. Możliwość zidentyfikowania

³⁹ J. Joyce, *Uliesses*, s. 358–359.

ich z konkretnymi postaciami na tym etapie lektury wydaje się nikła, niemniej oczywiste jest, że są to głosy postaci przytaczane w ramach mocno okrojonej narracji. To zaś przywodzi na myśl inną jeszcze, nie mniej ciekawą konwencję dramaturgiczną. W modernistycznym dramacie, w finalnej części utworu, nieraz wyłania się jeden nadrzędny głos zagarniający wszelkie pozostałe głosy, generujący wszelkie jednostkowe wypowiedzi⁴⁰. Zwykle przynależy on do postaci odznaczającej się specyficznym, wariabilistycznym modusem egzystencji, do bohatera łączącego w sobie cechy wielu innych *dramatis personae*, jednak może to być również głos autorski, na co w XI epizodzie *Ulissesa* wskazywałyby słowa: „Skończyłem. Rozpoczynaj”, wieńczące swego rodzaju uwerturę i zapowiadające dalszy bieg wydarzeń, relacjonowanych w ramach uporządkowanej już narracji.

Innym, ciekawym wariantem monologizacji dialogu jest doprowadzenie jednomyślności interlokutorów do tego stopnia, aby skutek zaniku wielości subiektywnych kontekstów i odrębnych punktów widzenia całość przypominała wypowiedź jednego tylko podmiotu. Tak pomyślany dialog stałby się czymś w rodzaju monologu podzielonego na poszczególne, zazębiające się sekwencje. Efekt ten zwykle potęguje stylistyczne ujednoczenie następujących po sobie kwestii⁴¹. Konwencja ta była popularna na gruncie modernistycznej dramaturgii. Omawiany chwyt stylistycznego ujednoczenia poszczególnych, dramatycznych replik występuje choćby w *Ślepcach* Maeterlincka. W przypadku postaci wypowiadających się w tym dziele trudno byłoby mówić o nacisku idiolektu (idiolektów). Wynurzenia poszczególnych bohaterów układają się wszak w spójny wywód na temat istoty i wartości życia, na temat ludzkiej kondycji. Z tego względu krytycy w odniesieniu do wzmiankowanego dramatu posługują się kategorią „mdłego dialogu” („*insipid dialogue*”)⁴². W *Ulissesie* opisana konwencja występuje stosunkowo rzadko, niemniej dramaturgiczny walor unifikacji głosów jest wówczas tym bardziej uderzający:

OMNIUM PO TROCHUM

[...]

- Spotkanie wszystkich talentów, powiedział Myleś Crawford. Prawo, klasycy...
- Wyścigi, wtrącił Lenehan.
- Literatura, prasa.

⁴⁰ Por. D. Kosiński, *Między ciałem a głosem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, s. 172.

⁴¹ Por. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”: przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004, s. 54.

⁴² Por. L. Wilkinson, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre (review)*, s. 203 i nn.

– Gdyby Bloom tu był, powiedział profesor, mielibyśmy także szlachetną sztukę reklamy.

– I Madame Bloom, dodał O'Madden Burke [chyba: Burke]. Muza śpiewu [podkr. – P.K.]⁴³.

Dialog rozgrywa się w redakcji „The Freeman's Journal”. Uczestniczy w nim kilku bohaterów. Mimo to indywidualne, stylistyczno-językowe piętna kolejnych wypowiedzi zanikają w ogólnie przyjętym, eleganckim, choć trącącym dezynwolturą tonie. Kolejne repliki podporządkowane są tematowi różnych dyscyplin reprezentowanych przez zgromadzonych tu dziennikarzy, mówców, prawników, hazardystów i młodego literata, Stefana Dedalus. Wypowiedzi układają się w enumeratywny ciąg przeróżnych profesji i głośnych nazwisk. Repliki bohaterów, ujednoczone stylistycznie, następują na zasadzie addycji, kontynuacji tematu poprzez dopowiadanie ściśle powiązanych kwestii. W przypadku jednej z nich, krótkiej wzmianki o „literaturze, prasie”, niemożliwością okazuje się jej identyfikacja z konkretnym nadawcą, postacią w rodzaju spójnego, monolitycznego charakteru. Wielogłos zostaje tym samym sprowadzony do pojedynczej, językowej manifestacji, a poszczególne postaci zatracają swój podmiotowy charakter. W piętrzoną przez Joyce'a literackim konterfekcie kilku rozbawionych, acz żarliwie debatujących Dublińczyków, uchodzących za przedstawicieli miejscowej elity, indywidualne cechy i dyspozycje każdego z nich stapiają się w jedno. Tym samym powstaje uniwersalizowany wizerunek prostego, *de facto*, Irlandczyka, dla którego jednakowo ważą hazard i prawo, prasa i literatura⁴⁴.

Dramatyczne chwyt dialogowe

Rozważania na temat dramatyczności dialogów prowadzonych w *Ulisiesie* chciałbym rozpocząć od innych niż dialog form podawczych, w dialogiczny sposób jednak zestawianych i kontaminowanych przez Joyce'a w celu uzyskania wyrazistego efektu ironii dramatycznej⁴⁵. Niezwykle ciekawą konwencją w nowoczesnej dramaturgii jest korespondencja dwóch równolegle rozwijających się monologów, zazębiających się na zasadzie konfrontacji odrębnych pejzaży świadomości, konfrontacji utrzymanej w konfesyjnym tonie.

⁴³ J. Joyce, *Ulysses*, s. 199.

⁴⁴ Taki wizerunek rodaków kreśli Joyce w VII epizodzie *Ulyssesa* [por. P. Lin, *Standing the Empire: Drinking, Masculinity, and Modernity in „Counterparts”*, „European Joyce Studies” 2001, No. 10, s. 53 i nn].

⁴⁵ Por. E. Wąchocka, *Autor i dramata*, Katowice 1999, s. 22 i nn.

Efekt ten jest zwykle konsekwencją destrukcji tradycyjnie rozumianego dialogu, stopniowo rozpadającego się na izolowane, paralelnie płynące strumienie mowy. Korespondencja dwóch monologów przebiega wówczas w sposób asynchroniczny i afabularny. Bardzo charakterystyczny jest dla nich chaotyczny tok wypowiedzania, przejawiający się najczęściej w rozlicznych nawrotach do porzuconych wątków. Monologi bohaterów są bowiem podporządkowane osobistym, intymnym nawet wyznaniom, które nie puentują planu zdarzeń⁴⁶. Tego typu konwencja służy przede wszystkim uwydatnieniu samotności *dramatis personae*. Taki właśnie chwyt, popularny w modernistycznej dramaturgii, stosował chociażby Strindberg, kreując dialogujących bohaterów na wyobcowane jednostki uwięzione we własnej sferze kognitywnej⁴⁷. Chwyt ten występuje też w twórczości Antoniego Czechowa, który tak zestawiał wypowiedzi postaci, by każda z nich, wsłuchana tylko we własne potrzeby, bardziej monologowała, niż uczestniczyła w prawdziwej rozmowie, zogniskowanej wokół wspólnego tematu, podzielanych trosk⁴⁸. Podobny, czechowski koncept ujawnia się w *Ulyssesie*. W XII epizodzie omawianej powieści zamiast dialogu porzuconej, zrozpaczonej Gerty i zdradzanego Blooma występują dwa paralelne monologi wewnętrzne, które odsłaniają znaczne różnice w zakresie skali wrażliwości i wyobraźni wspomnianych postaci, ostatecznie nieznajdujących w sobie ukojenia:

Gerty przyszedł pomysł, jeden z owych maleńkich forteli miłosnych. [...] Ciekawe, czy jest za daleko, żeby. Wstała. Czy było to pożegnanie? Nie. Musiała odejść, ale spotkają się znowu, tam, i będzie o tym śniła do tej chwili, do jutra, o swym śnie poprzedniego wieczoru. Uniosła się na całą swą wysokość. Dusze ich spotkały się na jedną [...] chwilę [...].

[...]

Ciasne buciki? Nie. Jest ułomna! Och!

Pan Bloom patrzył za nią, gdy odchodziła kulejąc. Biedna dziewczyna! Dlatego została w tyle, kiedy inni pobiegli. [...] Ułomność jest dziesięć razy gorsza w kobiecie. Ale czyni je uprzejmymi. Cieszę się, że nie wiedziałem o tym, kiedy ją było widać. Ognista mała diablica pomimo to [podkr. – P.K.]⁴⁹.

⁴⁶ Por. E. Udalska, *Nowe monologi we współczesnym teatrze i dramacie*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, s. 156.

⁴⁷ Por. A. Kennedy, *Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter*, Cambridge 1983, s. 213 i nn.

⁴⁸ Konwencja ta jest szczególnie widoczna w dramacie *Trzy siostry* [por. J. Malkin, *Memory-Theatre and Post-modern Drama*, Michigan 1999, s. 21 i nn.; K. Bowers, *The Three-Dimensional Heroine: The Intertextual Relationship between Three Sisters and Hedda Gabler*, „Studies in Slavic Cultures”, 2008, No. 7, s. 16 i nn].

⁴⁹ J. Joyce, *Ulysses*, s. 506–507.

W przytoczonym fragmencie *Ullisesa* Leopold Bloom i Gerty McDowell przyglądają się sobie z oddalenia. Przekonanie młodej, sentymentalnej dziewczyny o zachodzącej między nimi komunikacji, o niezapśredniczonym w słowach porozumieniu dusz, jest skontrapunktowane w następującym monologu starszego już mężczyzny. Monolog ten jest utrzymany w lubieżnym tonie. Słowa i myśli wysubtelnionej Gerty przytaczane są w mowie pozornie zależnej, ta zaś forma przekazu sprawia, iż autorski głos w *Ullisessie*, pobrzmiwający w wypowiedziach wielu postaci, osiąga rozmaite efekty – od empatii do ironii. Ułomność dziewczyny sprawia, że Bloom przygląda się jej z cynicznym cokolwiek zainteresowaniem. Dziewczyna z kolei interpretuje jego zachowanie jako przejaw silnego, chociaż nagłego uczucia i ostatecznie nabiera przekonania o łączącym ich porozumieniu dusz. Kontrapunktyczne zestawienie jej intymnych, naiwnych wynurzeń z monologiem wewnętrznym Blooma oznacza samotność obojga bohaterów, wzgardzonych odpowiednio przez chłopca z rowerem i przez zalotną żonę. Rozmyślania i marzenia, jakim oddają się obie postaci, okazują się rozbieżne. Transgresja, spotkanie i porozumienie, które może ukołoby ich smutki, okazuje się niemożliwością ze względu na odmienne sposoby postrzegania świata i ludzi, z uwagi na różną skalę wrażliwości.

W modernistycznej dramaturgii komunikaty werbalne bohatera nieraz okazują się wyrazem jego emocjonalnej apatii, ośpienia czy też bezsilności wobec wydarzeń rozgrywających się w innym, oddalonym planie⁵⁰. Tego typu wypowiedzi odnoszą się wprawdzie do bieżących wypadków, w pewnym stopniu warunkują rozwój akcji, jednakże bardziej wyrażają one rezygnację postaci, która pogodziła się ze swoim fatalnym losem. W takim właśnie tonie wypowiadają się choćby bohaterki dramatów Ibsena⁵¹, nieraz boleśnie doświadczające małżeńskiej rutyny i ograniczenia wolności. Co ciekawe, podobna maniera ujawnia się w mowie głównych bohaterów *Ullisesa*, przede wszystkim Blooma przytłoczonego rodzinnymi problemami, pewnego zdrady małżeńskiej, jaka ma się dokonać w jego domu:

Przez Bachelor's Walk brzęk brzdęk powozem Bujny Boylan, kawaler, gdzie słońca żar, kołysze kłaczy zadem lśniącym kłus i błyska bat, na gumach sprężystych: rozparł się na siedzeniu rozgrzanym, rozbuchany, niecierpliwy, rozpłomieniony. Róg. Stanął ci? Róg. [...]

W sosie z wątróbki Bloom gniótł gniecione ziemniaki. [...]

⁵⁰ Por. G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977, s. 45–46.

⁵¹ Por. K. Feroza, *Critical Review of Ibsen's Female Character Hedda Gabler*, „International Review of Social Sciences and Humanities” 2013, Vol. 6, No. 1, s. 180.

– Co to za aria? zapytał Leopold Bloom.

– *Wszystko już stracone.*

[...]

Bloom wyswobodził omotane dłonie z pęt i omdlałymi palcami szczypał cienką gumkę. Ciągnął i szczypał. Bzykała, brzęczała. [...] Pękła [podkr. – P.K.]⁵².

W przytoczonym fragmencie *Uliisses*a pojawia się narracyjna wzmianka o „Bujnym” Boylanie pewnie zmierzającym już do Molly w celu spółkowania. Bloom pozostaje tymczasem w Dolphin’s Bar i przysłuchuje się rozdzierającej, miłosnej arii. Akcja XI epizodu jest wieloplanowa, rozwija się symultanicznie. W szynku panuje gwar, a jego liczni bywalcy koncentrują się na wokalnym popisie Simona Dedalusa. Z kolei Bloom, świadomy niechybnej zdrady małżeńskiej, sprawia wrażenie pogodzonego z losem. Cała jego aktywność ogranicza się do pytania o tytuł wykonywanej właśnie pieśni i do banalnych gestów, jak choćby manipulowanie widelcem. W dalszej części narracji wzmianki o Bloomie pojawiają się zastanawiająco rzadko. Pozostaje on jednak w lokalu, dając upust poczuciu bezsilności i frustracji poprzez rozciąganie paska nawiniętego na palce. Na marginesie należałoby zwrócić uwagę na fakt, że w modernistycznej dramaturgii rola rekwizytu w budowaniu komunikatu znacząco wzrasta⁵³. Repliki bohaterów bywają elidowane dzięki niezwykle sugestywnie użytym przedmiotom, a także dzięki kinomom, które na zasadzie podobieństwa przez abstrakcję nieraz zastępują słowny komunikat⁵⁴. Nie inaczej jest w omawianym tu epizodzie, w którym tradycyjnie rozumianą, dramatyczną tyradę wzgardzonego męża

⁵² J. Joyce, *Uliisses*, s. 376–377.

⁵³ Nawet jeśli były one tylko elementami rodzajowego obrazka, zazwyczaj opalizowały wieloma dodatkowymi znaczeniami. Dogodnym przykładem jest choćby Ojciec, tytułowy bohater dramatu Strindberga. Postać ta otacza się różnymi przedmiotami, między innymi militarnymi akcesoriami, które na początku akcji sugerują jego status pana domu, jego władczą postawę, dominującą pozycję w rodzinnym środowisku. Niemniej w miarę rozwoju wydarzeń konstelacja rekwizytów i postaci zacznie nabierać co najmniej ironicznego wydźwięku [por. D. Krasner, *A History of Modern Drama*, Oxford 2012, s. 88 i nn]. Przykłady można by zresztą mnożyć. W modernistycznej dramaturgii napięcie nierzadko ogniskuje się właśnie wokół rekwizytów [por. T. Adler, *The Mirror as Stage Prop in Modern Drama*, „Comparative Drama” 1980–1981, Vol. 14, No. 4, s. 356 i nn.; A. Sofer, *The Stage Life of Props*, Michigan 2003, s. 167 i nn].

⁵⁴ D. Sajewska, *Zapis na wstędze nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W Sieci”*, w: *Dialog w dramacie*, red. W. Bałuch, L. Czartoryska-Górska, M. Żółkoś, Kraków 2004, s. 20. Autorka dostrzega takie właśnie zabiegi przede wszystkim w dramaturgii Johanessa Schläffa, a także w utworach Ibsena i Strindberga. Konwencja ta rozwija się zresztą także we współczesnym dramacie [por. G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, s. 46].

ewidentnie zastępują jego katektyczne gesty. Czynność nieustannie wykonywana przez posmutniałego Blooma nie tylko wchodzi w znaczeniową korelację ze słowem, ale staje się niezależnym, wystarczająco czytelnym sygnałem jego stanów emocjonalnych.

Poczynione dotychczas spostrzeżenia prowadzą do kolejnej, dramaturgicznej konwencji wyraźnie eksploatowanej w *Uliście*. W powieści Joyce'a nierzadko zarysowuje się napięcie pomiędzy dwoma planami znaczeń: dosłownym rozumieniem danej repliki a jej przenośnym sensem. W kontekście modernistycznej dramaturgii, będącej dla mnie głównym punktem odniesienia, należałoby zauważyć, że chwyt ten stosował przede wszystkim Czechow. W jego utworach słowo nierzadko staje się elementem gry komunikacyjnej, której przebieg zwraca uwagę na rozbieżność między tym, co mówi dany bohater, a tym, co wiedzą inne postaci⁵⁵. W przeciwieństwie do czytelnika postaci te nie są w stanie zgłębić znaczenia wygłoszonej repliki. Przenośny sens wypowiedzianych słów wykracza bowiem daleko poza ich świadomość. Podobne przypadki komunikacyjne wywołują efekt ironii dramatycznej⁵⁶. Konwencja ta występuje również w przywoływanym już XI epizodzie *Uliśesa*, w którym jeden z dialogujących bohaterów nie jest świadomy aluzyjnego, przenośnego wydźwięku własnych słów, jakże raniących jego interlokutora i w pełni zrozumiałych dla czytelnika:

– Tak, teraz sobie przypominam, powiedział Nosey Flynn [...]. Czy Bujny Boylan nie jest w to zamieszany?

Ciepłe tchnienie piekącej musztardy osiadło na sercu pana Blooma. [...]

Jego przepona brzuszna uniosła się tęsknie [...].

Wino.

Smaku sączył kordział i zmusiwszy przelyk, by przełknął, ostrożnie odstawił szklanę.

– Tak, powiedział. Rzeczywiście, on to organizuje.

[...]

– Mówił mi Jack Mooney, że poszczęściło mu się przy tym meczu bokserkim, kiedy Myler Keogh wygrał znowu z tym żołnierzem w koszarach Portobello. [...] O, Bóg mi świadkiem, Boylan to kawał zucha [podkr. – P.K.]⁵⁷.

Dialog rozgrywa się w momencie, w którym „Bujny” Boylan pewnie zmierza już do oczekującej go Molly. Z kolei Nosey Flynn, nazywając tegoż Boylana zuchem, zupełnie nie zdaje sobie sprawy z treściowego ładunku

⁵⁵ Por. J. Hellweg, S. Hellweg, *The sea gull: A communicative analysis of Chekhovian drama*, „Communication Quarterly” 1982, Vol. 30, No. 2, s. 151 i nn.

⁵⁶ Por. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, s. 22–23.

⁵⁷ J. Joyce, *Uliśes*, s. 248–249.

swej wypowiedzi. Aluzyjnie, a przy tym nieświadomie, nawiązuje on do spółkowania tych dwojga. Wspomniany epitet dotyczy determinacji Boylana, jego przedsiębiorczości i szczęśliwej ręki w szemranych interesach, niemniej to jedno niefortunnie wypowiedziane słowo wykracza poza prymarny kontekst, czego świadomi są wyłącznie czytelnik i oczywiście Bloom. Dualność semantyczna tego wyrazu wywołuje wyrazisty efekt ironii dramatycznej. Modelowy odbiorca zdaje sobie sprawę z rezonerskiego charakteru wypowiedzi Flynna, dysponuje bowiem wiedzą wykraczającą poza świadomość tej postaci i właśnie dlatego inaczej kontekstualizuje słowo „zuch”, kojarząc je z innym wątkiem, z rywalizacją Blooma i „Bujnego” Boylana o Molly. Tylko pozornie banalny epitet, z punktu widzenia odbiorcy, rezonuje zatem w perspektywie konfliktu dramatycznego, relacji trojga bohaterów tworzących swoisty trójkąt aktancyjny. Bloom też uświadamia sobie aluzyjny charakter, metaforyczny potencjał słowa „zuch”, na co wskazują niemal kompulsywnie wykonywane przez niego gesty, wpisujące się w kolejną konwencję dramatyczną, nazywaną (gestyczną) mową równoległą⁵⁸. Regularne sięganie po kordiał i manipulowanie gumką, co rusz nawijaną na palce i rozciąganą, zwraca uwagę na kumulujące się w Bloomie, destrukcyjne uczucia, którym wzgardzony małżonek próbuje dać upust.

Należałoby wreszcie zauważyć, iż Joyce w omawianej tu powieści transponuje niektóre konwencje dialogowe kojarzone z wybitnymi dramaturgami modernizmu. W tym kontekście szczególnie interesująca wydaje się konwencja wywiedziona z dramaturgii subiektywnej, której najwybitniejszym bodaj przedstawicielem jest Strindberg. W dramaturgii tego typu asymetryczna, a w konsekwencji nielogiczna wręcz konstrukcja dialogów sprawia, że temat rozmowy zanika pośród porzucanych i ponawianych nieustannie wątków. Zawikłana sytuacja komunikacyjna w tego typu utworach miała być wszak odbiciem nieregularnej pracy jednostkowych jaźni interlokutorów⁵⁹. Joyce zaś wykorzystuje wzmiankowaną technikę w sytuacji, w której po raz pierwszy ujawniają się problemy małżeńskie Bloomów, mianowicie dzieląca ich przepaść intelektualna, a także wzajemny dystans emocjonalny:

⁵⁸ W dramaturgii modernizmu język równoległy, a więc mowa mimiczna i kinetyczna, skorelowana ze słowem, dookreślająca znaczenie zwerbalizowanych reakcji postaci bądź demaskująca ukryty sens wypowiedzianych słów, nieraz zastępowała nawet słowa, zwracając uwagę odbiorcy na symptomatyczne reakcje *dramatis personae*, na ich zachowania mocno osadzone w strukturach psychicznych [por. D. Sajewska, *Zapis na wstępie nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W Sieci”*, s. 23].

⁵⁹ Por. A. Strindberg, *Przedmowa do Panny Julii*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Łanowski, Wrocław 1977, s. 100.

– Daj tu, powiedziała. Zaznaczyłam sobie w niej. Jest tam słowo, o które cię chciałam zapytać.

[...]

– Tu, powiedziała. Co to znaczy?

Pochylił się i odczytał tuż przy wypolerowanym paznokciu jej kciuka.

– Metempsychoza?

– Tak. [...]

– Metempsychoza, powiedział marszcząc brwi. To greckie: pochodzi z greki. Oznacza transmigrację dusz.

– Och, brednie! powiedziała. Powiedz po ludzku.

Uśmiechnął się, zerkając z ukosa w jej drwiące oczy. Te same młode oczy. Ta noc po szaradach. Dolphin's Barn. [...]

– Przeczytałaś do końca? zapytał.

– Tak, powiedziała. Nie ma w niej nic pieprznego. Czy ona kocha przez cały czas tego pierwszego faceta?

– Nie czytałem jej. Czy chcesz inną?

– Tak. Weź jeszcze jedną Paula de Kocka. Ma ładne nazwisko.

Nalała herbaty do filiżanki, przyglądając się jej z boku.

[...]

Ciągliwa śmietanka wirowała leniwymi spiralami w jej herbacie. Lepiej przypomnieć jej to słowo: metempsychoza. [...] Przykład?

Kąpiel nimfy nad łóżkiem. Ofiarowana razem z wielkanocnym numerem *Foto-Okruchów*: Wspaniałe arcydzieło w artystycznych barwach. [...] Podobna do niej, kiedy ma włosy rozrzucone: smuklejsza. Trzy szylingi i sześć pensów dałem za ramkę. Powiedziała, że będzie ładnie wyglądać nad łóżkiem. [...]

Przekartkował do tyłu.

– Metempsychoza, powiedział, nazywali to starożytni Grecy. [...]

Jej łyżeczka przestała mieszać cukier. Patrzyła przed siebie wciągając powietrze przez rozdęte nozdrza.

– Czuć spaleniznę, powiedziała. Czy zostawiłeś coś na ogniu?

– Nerka! Krzyknął [podkr. – P.K.]⁶⁰.

W dialogu ujawnia się dzieląca małżonków przepaść intelektualna. Co istotne, rozmowa wcale nie zmierza do konkluzyjnego rozwiązania, czyli precyzyjnego zdefiniowania metempsychozy. W przypadku Blooma to leksykologiczne zagadnienie stopniowo zanika w monologu wewnętrznym pełnym dygresyjnych obrazów. Będąc rozżalonym z powodu przeczuwanej, niechybnej zdrady, Bloom oddaje się przeróżnym wspomnieniom. Wracając myślą do minionych, szczęśliwych chwil rodzinnego życia, ten wzgardzony mąż coraz bardziej oddala się od tematu rozmowy. Molly w tym czasie zastanawia się nad miłosnymi wątkami przeczytanej powieści, aby nagle za-

⁶⁰ J. Joyce, *Ullises*, s. 107–109.

reagować na zalatujący śwąd. Ich dygresyjne rozmyślania nie są więc jakkolwiek skorelowane, rozwijają się raczej na zasadzie polirytmii symultanicznej. W konsekwencji temat metempsychozy i jej znaczenia powraca w taki sposób, że przerywa tok myślowy każdego z interlokutorów. Dialog asymetryczny w przytoczonym fragmencie *Ulyssesa* polega zatem na braku logicznego, harmonijnego układu pytań i odpowiedzi. Następuje tutaj dysocjacja kwestionalnego i responsonalnego aspektu replik. Tym samym daje o sobie znać niezsynchronizowana praca odrębnych jaźni.

W niezwykle ciekawy sposób Joyce eksploatuje także technikę czechowowską, polegającą na zaszyfrowaniu w komunikacie wygłoszonym przez postać jej właściwych intencji, niewyartykułowanych wprost myśli⁶¹. Jest to swoista gra podtekstem, widoczna w dialogu Blooma i Molly na temat listu od Boylana. Dialog ten, rozgrywający się w IV epizodzie *Ulyssesa*, tylko krąży wokół konkretnego, zaledwie muska sedno sprawy, która w nerwowym, dramatycznym rytmie⁶², w regularnych interwałach, wyłania się pomiędzy kolejnych partii tekstu:

Dwa listy i kartka pocztowa leżały na podłodze w przedpokoju. Pochylił się i podniósł je. Pani Marion Bloom. Jego szybko bijące serce zwolniło natychmiast. Nakreśliła śmiałą ręką. Pani Marion.

[...]

– Chcesz, żeby podnieść storę?

Unosząc storę delikatnymi pociągnięciami, tam i na powrót, dostrzegł kątem oka, że zerknęła na list i wsunęła go pod poduszkę.

[...]

Czekał, póki nie odłożyła kartki na bok i nie zwinęła się ponownie w kłębek z błogimi westchnieniami.

– Pospiesz się z tą herbatą, powiedziała. Utycham [podkr. – P.K.]⁶³.

Motyw odsłoniętych okien w kontekście „Bujnego” Boylana, kochanka Molly, powraca wręcz obsesyjnie. W intencji zaniepokojonego, zasmuconego Blooma kolejne wzmianki o storze wcale nie są banalnymi, przypadkowymi replikami. Odsyłają one do problemu opinii społecznej, sugerują niemożność ukrycia jakiegokolwiek małżeńskiego występku. Motyw ten powraca zresztą na zasadzie ciszy i repetycji, stwarzając jakże charakterystyczne dla dramatycznego dialogu, pulsujące napięcie:

⁶¹ Por. S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 18 i nn.

⁶² I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 9. Mowa tu o jednym z podstawowych wyznaczników specyficznie dramatycznego dialogu.

⁶³ J. Joyce, *Ulysses*, s. 104.

Skrawek rozdartej koperty wyglądał spod zmiętej poduszki. Odchodząc zatrzymał się, by wyprostować kapę.

– Od kogo był ten list? zapytał.

Śmiałe pismo. Marion.

– Och, od Boylana. Będzie organizował program.

– Co będziesz śpiewała?

– *La ci darem* z J. C. Doyle, powiedziała, i *Starą Słodką Pieśń Miłosną*.

[...]

– Chcesz, żeby uchylić okna [podkr. – P.K.]⁶⁴?

Po zaparzeniu herbaty Bloom wraca do sypialni, od razu ponawiając rozmowę na temat listu i jego autora. Wówczas po raz pierwszy pada nazwisko przyszedłego kochanka Molly, na co zaniepokojony małżonek znów reaguje propozycją otwarcia okien. Motyw zasłony, otwartego okna powraca więc nie tylko w regularnych interwałach. Pojawia się on w nieprzypadkowych momentach, niezwykle istotnych z punktu widzenia rozwoju akcji, przeniesionej do dialogu nieufnych wobec siebie małżonków. W omawianym epizodzie dojrzewa już zatem intryga, w którą uwikłany jest oczywiście także „Bujny” Boylan.

Dramatyzacja *Uliksesa* dokonuje się na wielu piętrach jego semantycznej organizacji. W zakresie kompozycji omawianego dzieła, złożonego z kolejnych, odrębnych epizodów, należałoby zwrócić uwagę na uchylenie sukcesywnej, linearnej ciągłości zdarzeń na rzecz konstrukcji nielinearnej, conceptualizowanej przeciw dramatycznie. Dzieło Joyce’a jest powieścią niefabularną, odznaczającą się niejednorodną strukturą, rozproszeniem wątków i brakiem koherencji poszczególnych epizodów, następujących w ramach aleatorycznej całości. Niemniej o dramatyzacji *Uliksesa* decyduje przede wszystkim ograniczenie kompetencji narratora – nadrzędnej, wewnątrztekstowej instancji nadawczej, zapośredniczającej dialogi bohaterów. Z tego spostrzeżenia krytycy twórczości Joyce’a nie wyprowadzili jednak, jak sądzę, wszystkich konsekwencji. W wyniku zredukowania partii narracyjnych *Ulikses* wydaje się stylizowany na dramatyczny dyskurs. Narrację w tejsz powieści wypierają niezapośredniczone dialogi i monologi wewnętrzne. Niezapośredniczone głosy postaci wchodzą w znaczeniotwórcze relacje, układają się w spójny, chociaż udialogizowany wywód na jakiś temat. Kwestie następujące po sobie na zasadzie jednostkowych, „wycinkowych” punktów widzenia skłaniają do wniosku, że narrator, sekwencjonujący powieściowe dialogi, jest stylizowany na podmiot dramatyczny, snujący własną wypowiedź niejako rozpisaną na role. Poza tym Joyce stosuje wiele chwytów dialogowych, na mocy kon-

⁶⁴ Tamże, s. 106.

wencji kojarzonych z twórczością takich dramaturgów jak Ibsen, Strindberg, Czechow czy Maeterlinck. Dramatycznym potencjałem odznaczają się też wzmiankowane w narracji sygnały paralingwistyczne oraz milczenie postaci, skorelowane z ich symptomatycznymi działaniami. To zaś prowadzi do kolejnych spostrzeżeń na temat różnych sposobów kreowania bohaterów *Ulyssesa*. Niektórzy z nich odznaczają się wszak specyficznym dramatycznym modu-sem egzystencji. Są to milczące w nad wyraz niepokojący sposób, typowe dla moralitetu postaci uposażone w jedną, hiperbolizowaną cechę, sprowadzone do rekwizytu, a także bohaterowie, których metonimią jest element potencjalnej, akcentowanej w narracji scenografii. Zagadnienie quasi-dramatycznego charakteru Joyce'owskich bohaterów wykracza jednak poza ramy niniejszej rozprawy.

Bibliografia

- Adler Thomas (1980–1981), *The Mirror as Stage Prop in Modern Drama*, „Comparative Drama”, Vol. 14, No. 4, s. 355–373.
- Bazarnik Katarzyna [red.] (2002), *Od Joyce'a do liberatury*, Kraków: Universitas.
- Benstock Bernard (1974), *What Stephen Says: Joyce's Second Portrait of the Artist*, w: „*Ulysses*” cinquante ans apres: Temoignages franco-anglais sur le chef d'oeuvre de James Joyce, ed. L. Bonnerot, Paris: Didier, s. 137–152.
- Boheemen Christine van [ed.] (1989), *Joyce, Modernity, and Its Mediation*, Amsterdam: Rodopi.
- Bowers Katherine (2008), *The Three-Dimensional Heroine: The Intertextual Relationship between Three Sisters and Hedda Gabler*, „Studies in Slavic Cultures”, No. 7, s. 9–27.
- Cabrera Maria (1996), *Ulysses and Heteroglossia: a Bakhtinian Reading of the „Nausicaa” Episode*, „Revista Alicantina de Estudios Ingleses”, No. 9, s. 33–44.
- Callaghan Sheilla (2008), *Dead City: A Modern Riff on Joyce's Ulysses*, New York: Samuel French.
- Crowley Ronan (2010), *Fusing the Elements of „Circe”: From Compositional to Textual Repetition*, „James Joyce Quarterly”, Vol. 47, No. 3, s. 341–361.
- Czaplewicz Eugeniusz (1977), *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Erzgraber Willy (2002), *Oral and Written Discourse as Mirrored in Experimental Narrative Art*, Frankfurt: Peter Lang.
- Evelein Johannes (1998), *Drama Turning Inward: Strindberg's Station Play and its Expressionist Continuum*, „Tijdschrift voor Skandinavistiek”, Vol. 19, No. 1, s. 163–184.
- Feroza Khalid (2013), *Critical Review of Ibsen's Female Character Hedda Gabler*, „International Review of Social Sciences and Humanities”, Vol. 6, No. 1, s. 5–11.
- Filipova Kalina (2007), *Dramatized Narration: The Development of Joyce's Narrative Technique from „Stephen Hero” to „Ulysses”*, Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

- Fludernik Monika (1986), *The Dialogic Imagination of Joyce: Form and Function of Dialogue in Ulysses*, „Style”, Vol. 20, No. 1, s. 42–57.
- Flynn Catherine (2011), *A Brechtian Epic on Eccles Street: Matter, Meaning, and History in „Ithaca”*, „Eire-Ireland”, Vol. 46, No. 1–2, s. 66–86.
- Gabler Hans (2005), *The Rocky Road To Ulysses*, Dublin: National Library of Ireland.
- Gaedtke Andrew (2011), *James Joyce as Philosopher and Theologian of Time*, „Journal of Modern Literature”, Vol. 34, No. 2, s. 192–195.
- Garver Lee (1995), *Shaw and Joyce: „The Last Word in Stolen Telling”*, „Modernism/Modernity”, Vol. 2, No. 3, s. 179–180.
- Genette Gerrard (1980), *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York: Cornell University Press.
- Gibson Andrew (2013), *Thinking Forwards, Turning Back: Joyce’s Writings 1898–1903*, w: *James Joyce in the Nineteenth Century*, ed. J. Nash, Cambridge: Cambridge University Press, s. 61–74.
- Gilbert Stuart (1952), *James Joyce’s Ulysses*, New York: Vintage.
- Gillespie Michael (2008), *Party Pieces: Oral Storytelling and Social Performance in Joyce and Beckett (review)*, „James Joyce Quarterly”, Vol. 45, No. 1, s. 157–160.
- Grandt Jürgen (2003), *„Might be what you like, till you hear the words”: Joyce in Zurich and the Contrapuntal Language of Ulysses*, „Joyce Studies Annual” Vol. 14, s. 74–91.
- Groden Michael (1997), *Ulysses in Progress*, Princeton: Princeton University Press.
- Harris Susan (2001), *James Joyce after Postcolonialism*, „MFS Modern Fiction Studies”, Vol. 47, No. 4, s. 1004–1008.
- Hart Michael (1995), *The Subaltern Ulysses*, „Modernism/Modernity”, Vol. 24, No. 3, s. 182–183.
- Henderson Diana (1989), *Joyce’s Modernist Woman: Whose Last Word?*, „MFS Modern Fiction Studies”, Vol. 35, No. 3, s. 517–528.
- Hellweg John, Hellweg Susan (1982), *The sea gull: A communicative analysis of Chekhovian drama*, „Communication Quarterly”, Vol. No. 2, s. 150–154.
- Holquist Michael [ed.] (1981), *The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, London: University of Texas Press.
- Johnson Jeri (2004), *Joyce and Feminism*, w: *The Cambridge Companion to Joyce*, ed. D. Attridge, Cambridge: Cambridge University Press, s. 196–212.
- Joyce James (1975), *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kelly Dermot (1988), *Narrative Strategies in Joyce’s Ulysses*, London: UMI Research Press.
- Kennedy Andrew (1983), *Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenner Hugh (1978), *Joyce’s Voices*, Berkeley: University of California Press.
- Klitgård Ida (2004), *Dual Voice and Dual Style: Translating Free Indirect Discourse in Ulysses*, „Nordic Journal of English Studies”, Vol. 3, No. 3, s. 319–345.
- Kosiński Dariusz (2009), *Między ciałem a głosem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 165–185.
- Krasner Dawid (2012), *A History of Modern Drama*, Oxford: Wiley–Blackwell.

- Lawrence Karen (1981), *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton: Princeton University Press.
- Lin Paul (2001), *Standing the Empire: Drinking, Masculinity, and Modernity in „Counterparts”*, „European Joyce Studies”, No. 10, s. 33–57.
- Malkin Jeanette (1999), *Memory-Theatre and Post-modern Drama*, Michigan: University of Michigan Press.
- Marshall Needleman (2002), *Voices and Values in Joyce's Ulysses (review)*, „Criticism”, Vol. 44, No. 1, s. 111–114.
- McHale Bryan (1992), *Constructing Postmodernism*, London: Routledge.
- Norris Margot (2007), *Possible-World's Theory and Joyce's „Wandering Rocks”: The Case of Father Conmee*, „Joyce Studies Annual”, Vol. 15, s. 21–43.
- O'Brien Alyssa (2000), *The Molly Bloom's of Penelope: Reading Joyce Archivaly*, „Journal of Modern Literature”, Vol. 24, No. 1, s. 7–24.
- Ochshorn Kathleen (2005), *Who's Modern Now: Shaw, Joyce and Ibsen's When We Dead Awaken*, „Shaw. The Annual of Bernard Shaw Studies”, No. 25, s. 96–104.
- Paszek Jerzy (1984), *Sztuka aluzji literackiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Paziński Piotr (2005), *Labirynt i drzewo*, Kraków: Austeria.
- Pleśniarowicz Krzysztof (1996), *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków: Universitas.
- Russell Susan (2005), *Space and Time in Epic Theater: The Brechtian Legacy (review)*, „Theatre Journal” 2005, Vol. 57, No. 1, s. 131–132.
- Sailer Susan (1997), *James Joyce and the Art of Mediation (review)*, „MFS Modern Fiction Studies”, Vol. 43, No. 2, s. 513–515.
- Sajewska Dorota (2004), *Zapis na wstępie nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W Sieci”*, w: *Dialog w dramacie*, red. W. Baluch, L. Czartoryska-Górska, M. Żółkoś, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 15–28.
- Schwarz Daniel (1989), *Joyce, Bakhtin and Popular Culture: Chronicles of Disorder, and: Missed Understandings: A Study of Stage Adaptations of the Works of James Joyce (review)*, „MFS Modern Fiction Studies”, Vol. 35, No. 4, s. 798–800.
- Shea Daniel (2006), *James Joyce and Mythology of Modernism*, Stuttgart: Verlag.
- Sławińska Irena (1988), *Odczytywanie dramatu*, Warszawa: PWN.
- Sinko Grzegorz (1977), *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sofer Andrew (2003), *The Stage Life of Props*, Michigan: University of Michigan Press.
- Somer John (1994), *The Self-Reflexive Arranger in the Initial Style of Joyce's Ulysses*, „James Joyce Quarterly”, Vol. 31, No. 2, s. 65–79.
- Spurr David (2002), *Joyce and the Scene of Modernity*, Florida: University Press of Florida.
- Strindberg August (1977), *Przedmowa do Panny Julii*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Łanowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Strzetelski Jerzy (1975), *James Joyce – twórca nowoczesnej powieści*, Warszawa: PWN.
- Świontek Sławomir (1999), *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa: Errata.

- Terence Patrick (2007), *Monitored Speech: The „Equivalence” Relation between Direct and Indirect Speech in Jane Austin and James Joyce*, „Narrative”, Vol. 15, No. 1, s. 24–39.
- Thresher Tanya (2008), *Vinløv i håret”: The Relationship between Women, Language and Power in Ibsen’s Hedda Gabler*, „Modern Drama”, Vol. 51, No. 1, s. 73–83.
- Thwaites Tony (2010), *Mr. Bloom, Inside and Out: Some Topologies of the „Initial Style” of Ulysses*, „James Joyce Quarterly”, Vol. 47, No. 3, s. 363–381.
- Tornqvist Egil, Steene Brigitta (2007), *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Waligóra Jerzy (2004), *Młodopolski „dramat wewnętrzny”: przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie.
- Walkiewicz Edward (2010), *Joyce, Imperialism and Postcolonialism*, „English Literature in Transition”, Vol. 53, No. 4, s. 509–513.
- Wąchocka Ewa (1999), *Autor i dramata*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego.
- White Sian (2009), *„O, despise not my youth!”: Senses, Sympathy, and an Intimate Aesthetics in Ulysses*, „Texas Studies in Literature and Language”, Vol. 51, No. 4, s. 503–536.
- Wilkinson Lynn (2001–2002), *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre (review)*, „Nineteenth-Century French Studies”, Vol. 30, No. 1–2, s. 203–205.
- Udalska Eleonora (2010), *Nowe monologi we współczesnym teatrze i dramacie*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 153–162.

Dramatization Strategies in *Ulysses* by James Joyce

Abstract

The article indicates that James Joyce stylizes his novel *Ulysses* for a drama, and gives a comprehensive analysis of some narrative techniques used in the work. Referring to the most important, narratologically-oriented studies of *Ulysses*, the author states that limiting the narrator’s competences turns out to be the basic strategy for dramatizing the novel. This assertion leads to the conclusion which has been so far overlooked in the Polish and Anglophone criticism. Using the comparative method, the author draws attention to the specifically dramatic conventions of dialogue transposed into *Ulysses*. These are devices known from the works of eminent playwrights of modernity, especially Ibsen, Strindberg, Maeterlinck and Chekhov.

Keywords: dramaturgy, comparative studies, Joyce, literary theory and history