

Joanna Barska

**Staccato czy asyndeton?
Kilka uwag o „umuzycznionej” prozie powieściowej
(na marginesie *Syren* Joyce’a)**

1.

Próby transponowania schematów konstrukcyjnych muzycznych form do literackiego medium, od XIX wieku coraz popularniejsze¹, funkcjonują w literaturoznawstwie niejako na pograniczu, a ich autorzy – chcąc uniknąć zarzutów metaforyzowania wypowiedzi lub też nadinterpretacyjnych skłonności – podkreślają na wstępie potrzebę negatywnej perspektywy badań. Tworzą tym samym swoisty kompromis pomiędzy skrajnymi postawami badawczymi albo ignorującymi muzyczne filiacje i skupiającymi się na analizie czysto literackiej, albo też wstawiającymi dziełu muzyczne struktury, środki i techniki na podstawie przyjętych *a priori* założeń, niekiedy sugestii odautorskich. Postawa pierwsza (w badaniach zachodnich charakterystyczna np. dla literaturoznawczych dociekań Anthony’ego Burgessa² i Jeana-Michela Rabaté, w Polsce zaś Tadeusza Szulca³, radykalnie przeciwstawiającego się młodopolskiej metaforyzacji języka krytyki) jest zazwyczaj naturalnym następstwem drugiej i tworzy swoistą „obronę” przed zacieraniem granic i nadmiernym mnożeniem intermedialnych paraleli, wynikających z braku metodologii (terminologii, narzędzi badawczych) oraz jednoznacznie zdefiniowanego przedmiotu badań, kryteriów rozpoznania danego modelu⁴. Sceptyczne głosy kwestionujące nie tylko samo pojęcie „umuzycznionej prozy”, ale i jakąkolwiek możliwość zbliżenia jakości literatury do jakości muzyki – pisze Werner Wolf – nie dziwią w sytuacji, gdy

¹ Werner Wolf pisze wręcz o „zwrocie intermedialnym” mającym wyraźnie odznaczać się na tle dwudziestowiecznej literatury, zwłaszcza w jej postmodernistycznej postaci, Ansgar Nünning traktuje zaś ów zwrot jako najwyraźniejszą cechę współczesnej prozy angielskiej. Por. W. Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999, s. 2; *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, red. A. Nünning, Trier 1996, s. 213–240. Por. też przeglądowe ujęcie materiału: J.-L. Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris 1994; A. Locatelli, *Littérature et musique au XXème siècle*, Paris 2001.

² Ciekawe, że sceptyczna postawa Burgessa nie definiuje jego twórczości, w której autor podejmuje próbę muzycznego uwikłania dzieła literackiego. Por. A. Burgess, *An Epistle to the Reader*, [w:] *Napoleon Symphony*, London 1974, s. 349; J.-M. Rabaté, *The Silence of the Sirens*, [w:] *James Joyce. The Centennial Symposium*, red. M. Beja, Ph. Herring, M. Harmon, D. Norris, Urbana 1986, s. 82–88.

³ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

⁴ Por. m.in.: C. S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, New York 1948, s. 268–271; J.-L. Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l’approche musico-littéraire*, Bruxelles 1988; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 5 i n.; I. Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théoretique (1970–1985)*, Namur 1987, s. 3–5, 92 i n.; W. Wolf, dz. cyt., s. 4 i n.

„muzyczność” staje się terminem nadużywanym, przejawem „impresjonistycznej metaforyzacji” dyskursu krytycznego⁵.

Polscy badacze, zajmujący się „po Szulcu” relacjami muzyki i literatury, przeważnie odnosili się do z góry dyskredytującej ich wysiłki *Muzyki w dziele literackim*, tłumacząc własne próby podjęcia zagadnienia⁶. Dziś refleksję nad muzyczno-literacką intermedialnością traktujemy jako naturalną odpowiedź na powstałe hybrydy tekstowe, a jej historia obejmuje już kilka dekad⁷. Skoro zaś zmienił się status owych badań (do czego w Polsce w ogromnej mierze przyczyniły się publikacje Andrzeja Hejmeja, przeszczepiające na nasz grunt metodologiczne rozpoznania badaczy zachodnich), zbyteczne wydaje się tłumaczenie zasadności podjętej problematyki. Jednocześnie mniejszą uwagę poświęca się staranności wywodu, a to z kolei niebezpiecznie zbliża nas do czegoś, co Ryszard Nycz nazwał niewolniczym przejmowaniem za kimś pojęć bez znajomości ich znaczenia, „rodzajem piany, która zawsze się unosi na obrzeżach aktywności każdej teorii”, Henryk Markiewicz zaś niepokojącą, a nawet irytującą „niefrasobliwą gospodarką terminami”: „To, co mnie martwi i sprawia trudności – stwierdzał badacz w odniesieniu do nauki o literaturze w ogóle – to nie tyle metaforyzacja, ile zjawisko jej pokrewne, ale inne: beztroska wieloznaczność używanych terminów, a w związku z tym – nieobecność ich wyraźnej definicji”⁸. Oczywiście jest, że proces przenoszenia terminów z muzyki do literatury (i odwrotnie) musi wiązać się z pewną utratą znaczeń, związaną z funkcjonowaniem owych pojęć w odmiennych kontekstach i obszarach znakowych. Te obrazowe analogie i metafory – literacka forma ronda, fugi, polifonii, muzyczna narracja etc. – wymagają dookreślenia i zdefiniowania na potrzeby konkretnej interpretacji, by móc spełniać rolę większą niż stylistyczny ornament i pretendować do miana pojęć o określonych ramach semantycznych⁹. Zauważmy, że nie poruszamy się już jedynie w obrębie zagadnień litera-

⁵ Problem metaforyczności znakomicie ilustruje artykuł samego S. P. Schera, *How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism?*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1972, nr 21, s. 52–56; por. też T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 5–36; I. Piette, dz. cyt., s. 92–94; W. Wolf, dz. cyt., s. 4–6.

⁶ Widać to znakomicie w przeglądowej publikacji *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, dz. cyt.; por. też A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 23–42.

⁷ Por. C. S. Brown, *The Relations between Music and Literature As a Field of Study*, „Comparative Literature” 1970, vol. 22, nr 2, s. 97–107; *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam–Atlanta 2000; S. P. Scher, *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, „Comparative Literature” 1970, vol. 22, nr 2, s. 147–156; tegoż *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 225–250; *Music and Text. Critical Inquiries*, red. S. P. Scher, Cambridge 1992; I. Piette, dz. cyt. Problemy ze stworzeniem „historii muzyczno-literackiej intermedialności” wiążą się z hybrydycznym charakterem poszczególnych utworów, które mogłyby się w jej obszar wpisać. Por. J.-L. Cupers, dz. cyt., s. 278; J. E. Müller, *Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam 1997, s. 296.

⁸ Por. *O literaturoznawczym profesjonalizmie, etyce badacza i kłopotach z terminologią*, rozm. T. Walas, H. Markiewicz, M. P. Markowski, R. Nycz i T. Kunz, „Wielogłos” 2006, nr 1.

⁹ „Często trudno uniknąć wrażenia – pisał Werner Wolf – że muzyczne metafory, zamiast zostać użyte do celów heurystycznych, funkcjonują w dyskursie krytycznym jedynie jako ozdobniki. Tym jednak, co się jeszcze bardziej rzuca w oczy, jest tendencja do stosowania terminologii muzycznej bez namysłu i jakichkolwiek podstaw, co grozi zdyskredytowaniem badań muzyczno-literackich w ogóle”. Por. W. Wolf, dz. cyt., s. 5–6, 71.

turoznawczych lub tylko muzykologicznych. Zwłaszcza jest to istotne w przypadku muzycznego uwikłania dzieła literackiego, gdyż pewne pojęcia nie mogą wówczas zostać przejęte z całym swym muzykologicznym bagażem znaczeniowym ze względu choćby na nieadekwatne ich funkcjonowanie w ramach linearnego medium literatury. Tymczasem częstą praktyką badawczą staje się wyliczanie środków (literackich) i przyporządkowanie ich konkretnym formom muzycznym, tak że powracające powtórzenia interpretowane są jednocześnie jako kontrapunkt (w znaczeniu głosu towarzyszącego tematowi), lejtmotyw i refren. W efekcie, w ramach jednego dzieła literackiego interpretator wskazuje na wyznaczniki formy fugi, symfonii programowej i pieśni. Wolf określa to jako absurd, zadając istotne pytanie – o **funkcję**, jaką rzekomo „muzyczne elementy” mają spełniać w dziele literackim.

Niebezpieczne konsekwencje dla badań muzyczno-literackich wiążą się również – obok nieprecyzyjnych sformułowań i stwierdzania muzycznej konstrukcji bez uprzedniej analizy utworu bądź też wystarczających argumentów – z ignorowaniem jednego z najistotniejszych warunków rozwoju owej dziedziny: kompetencji badacza. Brak swobody w poruszaniu się w obrębie dwóch dyscyplin może powodować interpretacyjne nadużycia. „Jeśli chce się znaleźć powiązania, zawsze się je znajdzie wszędzie i między wszystkim – pisał Umberto Eco – świat rozpada się na siatkę, na wir powinowactw i każda rzecz odsyła do każdej innej, każda każdą wyjaśnia”¹⁰. Słowa Eco uzupełnia Stanisław Balbus:

Żeby zajmować się relacjami literatury z muzyką trzeba być i literaturoznawcą, i muzykologiem (przynajmniej po trosze), żeby badać relacje poezji i malarstwa, trzeba być i poetologiem, i historykiem sztuki (choćby po trosze). Albo na odwrót¹¹.

Problem kompetencji badacza łączy się poniekąd z oczekiwaniami czytelnika. Jeżeli postuluje się umieszczanie aneksu w postaci słowniczka terminów muzycznych¹², uproszczenie języka dyskursu¹³ lub też wycięcie z tekstu fragmentów nutowych, „nieodpowiednich dla większości »niezawodowych«

¹⁰ U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 465.

¹¹ S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 15. Por. też P. Milati, *Gombrowicz wobec sztuki. (Wybrane zagadnienia)*, Gdańsk 2002, s. 95–96: „Wydaje się, że jeżeli z powodzeniem można być dobrym krytykiem literackim, samemu nie napisawszy żadnej powieści, czy choćby jednego wiersza, albo też historykiem sztuk plastycznych kompetentnie wypowiadającym się o liniach rozwojowych malarstwa, lecz nie umiejącym posługiwać się pędzlem, to przy tak złożonej formalnie i tak abstrakcyjnej sztuce, jaką jest muzyka, brak praktyki w zasadzie całkowicie przekreśla możliwość rzetelnego i profesjonalnego wydawania sądów na jej temat. [...] Aby w zupełności przyswoić sobie sens [dyskursu muzykologicznego – przyp. J. B.] [...], trzeba nie tylko rozumieć nominalne znaczenie tych wszystkich należących do muzykologii pojęć (jakiś mgliste wyobrażenie o tym wszystkim można sobie wyrobić na podstawie dostępnych powszechnie leksykonów), ale, co jest sprawą podstawową, w pełni uzmysławiać sobie ich muzyczną treść, czyli je po prostu słyszeć, co bez samodzielnego muzykowania jest praktycznie nieosiągalne”.

¹² Por. P. Kierzek, *Wystarczy się wstuchać* [rec. książki K. Lipki, *Styszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury – od Abelarda do Rilkego*, Warszawa 2005], „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 121.

¹³ M. Kwapiszewski, [rec. książki A. Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002], „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 239–246.

czytelników”¹⁴, traktuje się tym samym muzyczno-literacką intermedialność w kategoriach popularnonaukowych¹⁵.

Kwestią podstawową pozostaje pytanie, kiedy zasadne jest stwierdzenie „muzyczności” danego utworu literackiego. Pomijając oczywiste tematyzowanie, zarówno przy specyficznym ukształtowaniu warstwy brzmieniowej przez pryzmat muzyki¹⁶, jak i próbie adaptowania muzycznych technik oraz schematów konstrukcyjnych, niezbędny jest jeden czynnik – intencjonalność. Zauważmy, że o ile na poziomie intertekstualności autor nie tylko może sygnałów związanych z aluzjami lub parafrazami nie podawać, ale i nie zdawać sobie sprawy z wszystkich odniesień, jakie tworzy (poruszamy się przecież w przestrzeni, jak pisał Barthes, *déjà lu*¹⁷, co sprawia, że powtarzanie innych „głosów” staje się nieuniknione), o tyle poziom intermedialności, zwłaszcza przypadek prozy „umuzycznionej”, wymaga namysłu nad formułą i świadomej pracy w języku. Tak jak stworzenie literackiej interpretacji formy muzycznej nie może odbyć się „niechcący” i „mimo chodem”, tak też specyficzne ukształtowanie warstwy brzmieniowej w obrębie konkretnego tekstu musi posiadać status intencjonalności. W przeciwnym wypadku musielibyśmy założyć, że każde eksponowanie akustycznych jakości języka wiąże się z kwestią „muzyczności” dzieła, co byłoby, rzecz jasna, absurdalne. Owa celowość jest też o tyle istotna, że podczas interpretacji elementy właściwe poetyce dzieła literackiego łatwo przypisać muzycznym inspiracjom. Już przed sześćdziesięciu laty Tadeusz Kwiatkowski pisał:

Elementy jak powtarzanie, kontrast, rytmika są tak samo właściwością literacką jak i muzyczną. Można by mówić o muzycznej konstrukcji dzieła, gdyby istotne cechy struktury muzycznej, a więc jednoczesny rozwój kilku odrębnych samodzielnych płaszczyzn formalnych (polifonia, harmonia), czy instrumentalnych dało się wprowadzić w materiał literacki. Niestety w technice literackiej są to środki nieosiągalne¹⁸.

Jak czytamy u Hejmeja:

z perspektywy semiologii nie daje się mówić o żadnej adekwatnej odpowiedniości pomiędzy systemem językowym a systemem muzycznym ze względu przede wszystkim [...] na brak znaków transsystemowych¹⁹.

¹⁴ W. A. Strauss, *Book Review: 'Samuel Beckett and Music'* [*Samuel Beckett and Music*, red. M. Bryden, Oxford 1998 – przyp. J. B], „SubStance” 2000, vol. 29, nr 2, s. 104–108.

¹⁵ Taki status posiada nastawiona na bardzo szeroki krąg odbiorców publikacja Krzysztofa Lipki, *Słyszalny krajobraz*, dz. cyt. Brak tu przypisów, mamy za to słowniczek terminów muzycznych i eseistyczny styl („Ten więc, kto próbuje słowo Rilkego interpretować, ćmie jest podobny krążącej wokół płomienia; bo sam nie pojmuje, co bardziej go pociąga: rozkosz czy niebezpieczeństwo?”; s. 305 i n.).

¹⁶ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 12.

¹⁷ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 19.

¹⁸ T. Kwiatkowski, *Muzyka w literaturze współczesnej. (Notatka na marginesie lektury)*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 8, s. 3.

¹⁹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 7; Por. też: C. Dahlhaus, *Muzyka jako tekst*, [w:] *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Warszawa 1988, s. 251–270; J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987; H. F. Plett, *Intertextualities*, [w:] *Intertextuality. Research in Text Theory*, red. H. F. Plett, Berlin 1991, s. 20; W. Wolf, dz. cyt., s. 11.

Pisarze szukają sposobów i narzędzi, funkcjonujących na różnych poziomach tekstowych, by przekroczyć granicę między sztukami, pokonać (lub raczej takie złudzenie uzyskać) ograniczenia językowe. Środki, techniki lub formy muzyczne, fingowane w ramach literackiego medium, tworzą jednostkową, indywidualną, subiektywną interpretację muzycznego schematu. Zatem przejawy dzieła muzycznego funkcjonują w utworze literackim jedynie w sensie retorycznym, stąd relacje intermedialne zachodzić mogą pomiędzy dziełem literackim a **arty-styczną interpretacją** dzieła muzycznego (nie zaś między utworem literackim a utworem muzycznym)²⁰. Pomocnym źródłem wyjściowym dla interpretatora może stać się więc sygnał paratekstualny w obrębie utworu lub odautorski komentarz pozatekstowy – przestrzeń, którą Hejmej nazywa dyskursem artystyczno-postulatywnym i stawia obok dyskursu kulturowo-interpretacyjnego, poddającego się sugestiom autora lub też traktującego je jako fałszywe²¹. Te dwa rodzaje wypowiedzi tworzą wyjściową argumentację, podstawę do wiązania utworu literackiego z muzycznymi jakościami – bądź też do weryfikacji takiej hipotezy. Jednak, choć eksplicytny wykładnik „muzyczności” może pozwolić nam uniknąć pułapek nadinterpretacji, sama świadomość pisarza i celowość jego działań nie świadczy oczywiście o powodzeniu eksperymentu, z jakim próbuje się on zmierzyć – jest jedynie punktem wyjścia do rozpatrywania utworu w kontekście intermedialności. Podejście do przedmiotu w kategoriach negatywnych każe dalej pytać o możliwość zaistnienia nawiązania intersemiotycznego, o jego kształt i funkcję, jaką pełni w utworze literackim²².

Tekstem prowokującym do muzyczno-literackiego odczytania i zarazem jednym z najczęściej interpretowanych w kontekście intermedialności jest jedenasty epizod *Uliśesa* Jamesa Joyce’a – nie tylko ze względu na wyrażone *expressis verbis* sugestie autora, ale i tropy w samym utworze (jak może się wydawać, na wszystkich trzech wskazywanych przez Schera poziomach), których interpretator nie może zignorować. *Syreny* są atrakcyjnym przykładem prób „umuzycznienia” prozy powieściowej ze względu na wyraźną i ciągłą obecność muzyki na planie tematycznym, dbałość Joyce’a o brzmienie poszczególnych słów, fraz i akapitów, wreszcie – deklarację autora odnośnie fugowej formy rozdziału. Mimo to w polskich badaniach temat „muzyczności” *Syren* wciąż nie zostaje podjęty²³, a próbę analizy często zastępuje konstatacja dotycząca fugowego

²⁰ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 7.

²¹ Por. tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 56–57.

²² Por. tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 8; W. Wolf, dz. cyt., s. 11 i n.

²³ Wyjątkiem (choć niezbyt chlubnym) jest artykuł Józefa Paszka, *Iwaskiewicz i Joyce. (O dwóch próbach literackiej fugi)*, „*Twórczość*” 1983, nr 2, s. 82–91. Tekst jest analizą porównawczą *Wieczoru u Abdona* oraz *Syren* – nie tyle dotyczącą muzycznej formy, ile prezentującą wspólnie dla Iwaskiewiczza i Joyce’a elementy: lejtmotywy, ich przekształcenia, powiązanie tematyki muzycznej z erotyczną, instrumentalną dźwiękową. Autor czyni z opowiadania Iwaskiewiczza fugę na podstawie uderzającego podobieństwa tematycznego do *Syren*. Wydaje się jednak, że to nie tematyka utworu świadczy o jego formie (co by się działo, gdyby taki wyznacznik przyjąć!), pozostaje więc argument dotyczący tematów przewodnich; te jednak charakterystyczne są raczej dla opery lub też symfonii programowej. W kontekście całego wywodu Paszka nieco na wyrost wydaje się przyjęta *a priori* teza dotycząca fugowej formy obu dzieł – zwłaszcza że tym razem Iwaskiewicz o formie opowiadania milczy. Szerzej problem ten poruszam w artykule: *Fuga czy „fuga”, czyli między metaforą a nadinterpretacją. O literaturoznawczych dylematach terminologicznych*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 147–148.

schematu konstrukcyjnego rozdziału, wyrażana przy okazji innych zagadnień²⁴. Zamiast pytać o to, czy Joyce'owi udało się stworzyć literacki ekwiwalent muzycznej fugi²⁵, chciałabym zastanowić się nad chwytami i środkami, jakimi irlandzki pisarz posłużył się, by złagodzić granice między literaturą a muzyką.

2.

Powieść Joyce'a jest epopeją jednego dnia, rozgrywa się 16 czerwca 1904 roku, a cała jej akcja trwa osiemnaście godzin. Pomyślana pierwotnie jako opowiadanie: *Dzień pana Blooma w Dublinie*²⁶, połączona z historią Stefana Dedaluśa, bohatera *Portretu artysty z czasów młodości*, przybrała postać ponad siedmiusetstronicowego tomu. Dzień Blooma, żydowskiego agenta reklamowego, rozpoczyna się od przyniesienia żonie Molly, śpiewaczce operowej, śniadania i listu od jej impresario i kochanka. Bloom domyśla się rzeczywistego powodu zapowiedzianej na szesnastą wizyty Boylana i ta dręcząca myśl powraca wielokrotnie w czasie wędrówek bohatera ulicami Dublina, a wraz z nią inne – związane z początkami znajomości z Molly, listem od korespondencyjnej przyjaciółki, Marty Clifford, rozmyśleniami na temat zmarłego niedługo po porodzie synka Rudiego i drobiazgów, które bohater musi tego dnia załatwić. „*Ulysses* jest [...] strumieniem czasu, na który składa się [...] najwykleszy pod słońcem, głęboko nieważny dzień, [...] w którym w gruncie rzeczy nic się nie dzieje” – pisze Carl Gustaw Jung²⁷. Zamiast tego towarzyszymy Bloomowi w toalecie, w mydlarni, u rzeźnika, podczas lunchu i niespiesznych wędrówek ulicami miasta. Gdyby chciał, bohater mógłby przeszkodzić w schadzce przy Eccles Street, wybiera on jednak mniej lub bardziej istotne sprawy zawodowe i towarzyskie, wielokrotnie spotykając impresaria żony i podśpiewując kilka melodii, które Molly ma ćwiczyć z Boylanem: *Love's Old Sweet Song* lub też niedwuznaczny duet *Là ci darem la mano* z *Don Giovanni*go Mozarta. Po powrocie do domu Bloom kładzie się obok żony, podsumowując kilkoma zdaniem miniony dzień, po czym zasypia. Powieść kończy solilokwium Molly (z którego dowiadujemy się ostatecznie o jej zdradzie), uznane za jeden z najwybitniejszych przykładów monologu wewnętrznego. Akcja interesującego nas epizodu rozpoczyna się w barze hotelu Ormond, królestwie dwóch kelnerek, tytułowych syren – Lidii Douce i Myny Kennedy²⁸.

²⁴ Por. np. P. Paziński, *Labirynt i drzewo. Studia nad „Ulysesem” Jamesa Joyce’a*, Kraków 2005, s. 24: „Epizod ten skonstruowany został na planie fugi”.

²⁵ Takie postawienie sprawy od początku skazane byłoby na klęskę z uwagi na perspektywę semiologiczną.

²⁶ Por. E. Wilson, *James Joyce*, przeł. T. Rybowski, [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. II, Wrocław 1973, s. 136.

²⁷ Por. C. G. Jung, *Ulysses. Monolog*, [w:] *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 489.

²⁸ W schematach, które Joyce przekazał Gilbertowi, by ułatwić zrozumienie zamysłu dzieła, w miejscu poświęconym *Syrenom* czytamy, że akcja ma rozgrywać się w „sali koncertowej” o czwartej po południu, organem jest ucho, symbolem – syreny, sztuką – muzyka, techniką – „fuga per canonem”. Por. R. Elmann, „*Ulysses*” on the Liffey, New York 1972, s. 187 (appendix). Por. też S. Gilbert, *James Joyce's 'Ulysses'*, New York 1963, s. 15, 20, 37 i n.

Swoisty „muzykocentryzm” jedenastego epizodu sygnalizowany jest nie tylko poprzez paratekstualne odniesienie do syren – a tym samym do ich zwodniczej pieśni – lecz przede wszystkim poprzez uwikłania intermedialne. Cały *Ulysses* nasycony jest odniesieniami do konkretnych utworów muzycznych, zwłaszcza arii operowych²⁹, w *Syrenach* jednak osiągają one szczyt: Zack Bowen utrzymuje, że Joyce zawarł tu ponad sto pięćdziesiąt osiem cytatów bądź aluzji do czterdziestu siedmiu kompozycji muzycznych³⁰. Zauważmy, że forma przeniesienia intermedialnego często łączy się tu z ewokacją³¹. Słowa pieśni (znaczenie ma również – obecna dzięki słowom w sposób pośredni – muzyka, jej tonacja, tryb) wywołują odpowiednie skojarzenia, wspomnienia i emocje w umyśle głównego bohatera. Intensywne wrażenie „muzyczności” rozdziału zawdzięczamy jednak przede wszystkim tematyce. Sama muzyka pojawia się bowiem zarówno na planie zewnętrznego świata przedstawionego (pieśni są wykonywane lub też stają się przedmiotem rozmowy; barmanki podśpiewują tęskne melodie, wabią, spragnione męskiego spojrzenia i uznania, lecz właściwego „koncertu” są jedynie słuchaczkami³²), jak i wewnętrznego świata refleksji Blooma (co nie dziwi o tyle, że mieszka on ze śpiewaczką operową). Bloom oczekuje, że muzyka odwróci jego uwagę od myśli krążących wokół Boylana i Molly. Dźwięki są tu jednak nie tylko rozrywką, sposobem urozmaicenia czasu – muzyka spełnia również rolę estetyczną, oczyszcza, uświęca. Śpiewak, z nieudacznika życiowego narzekającego na swój los nad kuflem piwa, przeraża się w obiekt podziwu zgromadzonych gości, gdy zaś Cowley kończy grać – akordy cichną, „uczyniwszy powietrze piękniejszym” (308). Muzyka jest

²⁹ Niebagatelną rolę odgrywały tu zapewne zainteresowania pisarza. Ojciec Joyce’a miał być najwybitniejszym tenorem Irlandii, zaś sam pisarz obiecującym śpiewakiem. Inspiracje muzyczne od początku jego literackiej kariery są bardzo wyraźne (por. zbiór poezji o znaczącym tytule *Chamber Music* lub dzieło, do którego kluczem interpretacyjnym jest rytm – *Finnegans Wake*). Por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 212–213. Krytyków podzielić można na dwa obozy, z których jeden broni kompetencji Joyce’a jako muzyka (por. np. B. Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetics. Pater, Pound, Joyce, and Stein*, Cambridge 2001, s. 121), drugi zaś je kwestionuje (np. *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, red. R. M. Schafer, New York 1977, s. 18).

³⁰ Por. Z. Bowen, *Bloom’s Old Sweet Song. Essays on Joyce and Music*, Gainesville, Florida 1995, s. 29. Na temat muzycznych aluzji oraz związków dzieł Joyce’a z operą, musicalową i liturgiczną tradycją por. też: R. Bauerle, *The James Joyce Songbook*, New York 1982; tejsze, *Picking Up Airs. Opera in ‘Finnegans Wake’*, Urbana 1993; R. Bauerle, M. J. C. Hodgart, *Joyce’s Grand Operoar. Opera in ‘Finnegans Wake’*, Urbana 1997; M. J. C. Hodgart, M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, New York 1959; Z. Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce. Early Poetry Through ‘Ulysses’*, Albany 1974. Pojawia się tu kwestia rozpoznawalność pieśni. Oczywiście dla przeciętnego czytelnika zidentyfikowanie wszystkich cytatów i aluzji (a przecież nie ma pewności, że Bowen wyczerpał temat) jest zadaniem niewykonalnym. Problem znika jedynie w miejscach, w których Joyce zaznaczył kursywą przywoływane słowa arii, niekiedy sygnalizując również ich artykulację („Co-ome, thou lost one!”, 226). W takiej postaci *Syreny* wpisują się w Wolfowski typ intermedialności ukrytej: muzyka jest tu nie bezpośrednio obecna, lecz ewokowana w ramach literackiego medium, sugerowana jedynie przez charakterystyczny podział wyrazu („Co-ome”) lub cytowane słowa.

³¹ Terminologię stosuję za najnowszymi propozycjami metodologicznymi Wernera Wolfa, reinterpretującymi znacznie starsze i węższe ujęcie S. P. Schera. Por. W. Wolf, *Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Comparative Literature. Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity. Encyclopedia of Social Sciences and the Humanities*, red. M. Seligman-Silva, Oxford 2008 [http://www.eolss.net].

³² Por. muzyczne konotacje imion kobiet: J. D. Green, *The Sounds of Silence in ‘Sirens’*. *Joyce’s Verbal Music of the Mind*, „James Joyce Quarterly” 2002, vol. 39, nr 3, s. 492.

jednocześnie czymś namacalnym, fizycznym, łączy się z pożądaniami i namiętnością. Bloom, słuchając śpiewu Dedalusa, bawi się gumową tasiemką i snuje metaestetyczne rozważania nad możliwością istnienia wspólnego mianownika dźwięku i słowa:

Words? Music? No: it's what's behind.

Bloom looped, unlooped, noded, disnoded.

Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrob. Now! Language of love (s. 226).

Słowa? Muzyka? Nie: to, co jest poza nimi.

Bloom splatał, rozplatał, zawęzłał, rozwęzłał.

Bloom. Wezbrana, ciepła lepka powódź, sekret do polizania, popłynęła, by wypłynąć z muzyką, z pożądaniami, ciemna do zlizania fala, napastliwa. Przechylić ją pomacać ją poklepać ją pokryć ją. Tak. Tkanki nabrzmiewają, nabrzmiał. Tak. Radość i wyczuwanie i ciepło i. Tak. Strumieniami wytrysnąć ponad słuzy. Powódź, wytrysk, zalew, wytrysk radości, tak tętni. Już! Język miłości" (s. 306–307)³³.

Zastanawia się przy tym nad językowym charakterem muzyki („All a kind of attempt to talk. Unpleasant when it stops because you never know exac", 237³⁴), zdając sobie sprawę z jej abstrakcyjności:

Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations: chords those are. One plus two plus six is seven. Do anything you like with figures juggling. Always find out this equal to that. [...] Musemathematics. And you think you're listening to the ethereal. [...] It's on account of the sounds it is.

Instance he's playing now. Improvising. Might be what you like, till you hear the words. Want to listen sharp. Hard. Begin all right: then hear chords a bit off: feel lost a bit. [...] Time makes the tune. Question of mood you're in. Still always nice to hear (s. 228–229).

Właśnie numery, liczby. Kiedy się nad tym zastanowić, to cała muzyka. Dwa pomnożone przez dwa podzielone przez pół równa się dwa razy jeden. Wibracje: to właśnie akordy. Jeden plus dwa plus sześć równa się siedem. Można zrobić, co się zechce, zonglując cyframi. Zawsze stwierdzisz, że to równa się tamtemu. [...] Muzykomatematyka. A sądzisz, że słuchasz sfer niebiańskich. [...] Dźwięki mają znaczenie.

³³ Tekst oryginalny podają za: J. Joyce, *Ulysses. The Corrected Text*, oprac. H. W. Gabler, W. Steppe, C. Melchior, wstęp R. Ellmann, London 1986; tłumaczenie polskie cytuję za wydaniem: J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2008 (cytaty lokalizuję dalej w tekście, liczba w nawiasie każdorazowo oznacza stronę z jednej lub drugiej edycji).

³⁴ „Wszystko jest próbą nawiązania rozmowy. Nieprzyjemnie, kiedy się urywa. Bo nigdy nie wiadomo dokł." (322).

Na przykład to, co gra teraz. Improwizuje. Może być czymkolwiek, póki nie usłyszysz słów. Trzeba wsłuchiwać się uważnie. Trudne. Zaczął zupełnie dobrze: później akordy trochę zbłądziły: zagubił się trochę. [...] Rytm tworzy melodię. Problem nastroju, w którym się znajdujesz. Ale zawsze przyjemnie posłuchać (s. 311).

Muzyka – „muzykomatematyka” – jest zbiorem reguł, sztuką ścisłą, asemantryczną, lecz semantyzującą³⁵, sugerującą jedynie nastrój, emocje. Od odbiorcy zależy jednak jej ostateczne „znaczenie”, to on „nakłada” bowiem na słuchaną melodię swoje doświadczenia i odczucia towarzyszące mu w danej chwili³⁶. Przestrzeń muzyki zostaje tu dodatkowo poszerzona o odgłosy natury, nieposiadające statusu intencjonalności. Pada pytanie o granice muzyki: „Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise” (s. 231) – „Morze, wiatr liść, grzmot, wody, krów ryk, targ bydłęcy, koguty, kury nie pieją, węże sssssyczą. Muzyka jest wszędzie. Drzwi Ruttledge'a: iiii skrzypiące. Nie, to hałas” (s. 315). I dalej:

Night Michael Gunn gave us the box. [...] [Shah of Persia – przyp. J. B.] wiped his nose in curtain too. Custom his country perhaps. That's music too. Not as bad as it sounds. Tootling. Brasses braying asses through uptrunks. Doublebasses helpless, gashes in their sides. Woodwinds mooing cows. Semigrand open crocodile music hath jaws. Woodwind like Goodwin's name (s. 233).

Ten wieczór, kiedy Michael Gunn dał nam łożę. [...] [Szach perski – przyp. J. B.] wycierał nos w zasłonę. Może takie obyczaje w jego ojczyźnie. To też muzyka. Nie taka zła, jak się wydaje. Tuturutu. Głos blach wyniosły, ryczące osły. Bezradne kontrabasy z bliznami po bokach. Drzewo muczące krowy. Fortepian otwarta paszcza krokodyla muzyka szczękami szczęka. Drzewo dudni jak Goodwin (s. 318).

Choć „muzyczność” dzieła traktować należy w kategoriach intencjonalności, negujących koncepcję „muzyki natury”, warto podkreślić znaczenie jakości dźwiękowych rozdziału (współbrzmienia różnorodnych dźwięków i odgłosów, aktualizujące się w procesie odbioru *Syren*), szczególnie zaś onomatopej: odgłosu końskich kopyt, dźwięków pojazdu Boylana i tramwaju, oklasków, stukotu laski, tacy lub też szklanek z piwem, barowego gwaru, szelestu sukien, odgłosów sugerujących problemy gastryczne Blooma, ich rozwiązanie etc. Uzupełniając brzmienie fortepianu i śpiewanych arii, współtworzą one bowiem dźwiękowe tło epizodu³⁷.

³⁵ Ciekawy kontekst tworzą tu, jak sądzę, rozważania Zofii Lissy: np. teżte, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008, s. 4–19, 173–186, 204–235; por. też E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, Warszawa 1903 (szczególnie s. 73–77); U. Eco, *Sztuka*, Kraków 2008, s. 175 i n.; L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956. Warto zauważyć, że u Joyce'a kwestia znaczenia w muzyce łączy się nierozdzielnie z problemem znaczenia w języku, pytaniem, na ile jest on uzupełnieniem muzyki (i odwrotnie), wreszcie rozważaniem i muzyki, i języka jako dźwięku. Por. B. Bucknell, dz. cyt., s. 131.

³⁶ „Muzyka jest tu jak muszla, która, jak sądzi Bloom, oddaje dźwięki rzeczywiście pochodzące z ucha słuchacza”; por. R. Ellmann, *To Sing or to Sign, [w:] James Joyce. The Centennial Symposium*, dz. cyt., s. 109.

³⁷ Ostateczne dźwiękowe tło rozdziału realizuje się dopiero w wyobraźni czytelnika, warto jednak sięgnąć po realizację głosową tekstu, np. audiobook (J. Joyce, *Ulysses*, czyt. J. Norton, M. Riordan, kier.

3.

Rhythm is the first formal aesthetic relation of part to part in any aesthetic whole or of an aesthetic whole to its part or parts or of any part to the aesthetic whole of which it is a part.

J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Frank Budgen wspomina rozmowę, podczas której Joyce zwierzył się, że pracował nad książką cały dzień. Odpowiedź na pytanie, ile zdołał napisać, brzmiała – dwa zdania. Zaskoczony Budgen myślał, że irlandzki twórca szukał właściwego słowa, ten jednak odrzekł: „właściwych słów nigdy mi nie brakuje. To, czego szukam, to doskonały porządek słów w zdaniu”³⁸. Anegdota ta znakomicie ilustruje wagę, jaką sam Joyce przykładał do rytmu i brzmienia³⁹. Swoiste metrum *Syren* buduje przede wszystkim paralelizm składniowy oraz powtarzalność fraz i słów, powracających w całym rozdziale w identycznej lub zmodyfikowanej postaci. Silne rytmizowanie prozy uzyskane jest również dzięki nagromadzeniu jednosylabowych wyrazów (co daje wyrazisty akcent⁴⁰), często zestawianych w grach słownych (paronomazje, figury etymologiczne, kalambury etc.), z wyraźną aliteracją i określonym układem głosek oraz rymów wewnętrznych. Przytoczmy fragment otwierający jedenasty epizod⁴¹:

R. Marsh, pełna edycja zreal. 01.05.2004, Naxos AudioBooks) lub kompozycję na mezzosopran i taśmę Luciana Berio, *Thema – Omaggio a Joyce* (Studio di Fonologia 1958, wyk. C. Berberian, [w:] L. Berio, *Many More Voices*, BMG/RCA 1998, 09026-68302-2). Por. też: S. W. Klein, *James Joyce and Avant-Garde Music*, esej przedstawiony podczas seminarium zorganizowanego w The Contemporary Music Centre w ramach projektu *ReJoyce in Music* w czerwcu 2004 roku, http://www.cmc.ie/articles/pdfs/joyce_scottklein.pdf (12. 04. 2009).

³⁸ F. Budgen, *James Joyce*, [w:] *James Joyce. Two Decades of Criticism*, red. E. Jolas, New York 1948. Por. też: D. Norris, C. Flint, *James Joyce od podstaw*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2000 (wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję we własnym tłumaczeniu – J. B.). Joyce miał pracować nad *Syrenami* pięć miesięcy, a jego obsesyjne dopracowywanie detali stało się legendarne. Por. L. L. Levin, *The 'Sirens' Episode as Music. Joyce's Experiment in Prose Polyphony*, „James Joyce Quarterly” 1965, vol. 3, nr 1, s. 13; M. J. C. Hodgart, *James Joyce. A Student's Guide*, London–Boston 1978, s. 69.

³⁹ Swojej dobrodziejce, Harriet Weaver, do końca wspierającej go finansowo, pisarz tłumaczył, że powieść stanie się mniej niejasna, gdy się ją przeczyta na głos i z irlandzkim akcentem. Z tezą tą zgadza się Juliette Taylor: podczas czytania dzieł Joyce’a na głos możemy zazwyczaj znaleźć więcej niż jedno znaczenie, jednak podczas czytania „w myśli”, wszystkie dźwięki mogą zostać wyobrażone jako jednoczesne. Język jest więc w *Syrenach* zarówno dziełem werbalnej reprezentacji, jak i muzycznego wykonania. Por. J. Taylor, *Foreign Music. Linguistic Estrangement in 'Proteus' and 'Sirens'*, „James Joyce Quarterly” 2004, vol. 41, nr 3, s. 417.

⁴⁰ David Crystal łączy to z charakterystyczną artykulacją przygłuchego człowieka – podaje za: A. Fischer, *Strange Words, Strange Music. The Verbal Music of the 'Sirens' Episode in Joyce's 'Ulysses'*, [w:] *On Strangeness*, „Swiss Paper in English Language and Literature”, t. V, red. M. Bridges, Tübingen 1990, s. 52.

⁴¹ Warto wspomnieć, że rękopis pozbawiony jest tego wprowadzenia, co pozwala się domyślać, że zostało ono napisane po zakończeniu pracy nad całym rozdziałem. Por. D. Ferrer, *Echo or Narcissus?*, [w:] *James Joyce. The Centennial Symposium*, dz. cyt., s. 57–58. Na temat chłodnego przyjęcia *Syren* przez czytelników i przyjaciół pisarza więcej w: A. Goldman, *The Joyce Paradox. Form and Freedom in his Fiction*, London 1966, s. 88–92. Por. też: *Letters of James Joyce*, red. S. Gilbert, London–New York 1957, s. 126–128.

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more. [...]
Martha! Come!
Clapclap. Clipclap. Clappyclap. [...]
I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
Listen! [...]
Pwee! Little wind piped wee.
True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men. Will lift your tshink
with tshunk.
Fff! Oo!
Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?
Rrrpr. Kraa. Kraandl.
Then not till then. My eppripftaph. Be pfrwritt.
Done.
Begin! (s. 210-211).

Braż przy złocie słyszą podkowy, stalądzwięczące.
Impertyntyn tyntyntyn.
Skrawki, odrywając skrawki zrogowaciałego paznokcia na kciuku, skrawki.
Obrzydliwe! I oto złoto rumieni się. [...]
Marto! Przybądź!
Klipklop. Klipklap. Klapuklap. [...]
Jestem tak smutny. P. S. Tak samotnie rozkwitam.
Posłuchaj! [...]
Perły: gdy ona. Rapsodie Liszta. Iszszsz. [...]
Ostatnia róża lata Kastylii przekwitła tak mi smutno samotnie.
Wuiii! Wietrzyk zaświstał uiiii.
Prawi mężowie. Lid Ker Cow De i Doll. Tak, tak. Jako i wy. Wzniosą twe brzdęk
swym brzdąk.
Fff! Oo!
Gdzież brąz z bliska? Gdzież złoto z dala? Gdzież kopyta?
Rrrpr. Dzyń. Dzyyyńń.
Wówczas, nie wcześniej. Moje eppitapffium. Zostanie nappffis.
Skończyłem.
Rozpoczynaj! (s. 285-286).

Dopiero po lekturze całego rozdziału zauważamy, że niezrozumiałe frazy intrygującego początku mają rozwinięcie w dalszej części⁴². Wszystkie też (oprócz

⁴² I tak „Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing” zyskuje postać „Bronze by gold, miss Douce’s head by miss Kennedy’s head, over the crossblind of the Ormond bar heard the viceregal hoofs go by, ringing steel”, a „Imperthnthn thnthnthn”, fraza wypowiedziana przez posługacza hotelowego, okazuje się przedrzeźnianiem słów Douce („Imperthnthn thnthnthn, bootssnout sniffed rudely, as he retreated as she threatened as he had come”; s. 212). Następne zdanie dotyczy Simona Dedalusa, który, zajmując się swoimi paznokciami, wchodzi do baru, wykrzyknienie zaś należy do Kennedy, strofującej przyjaciółkę [„O, miss Douce! miss Kennedy protested. You horrid thing! / And flushed yet more (you horrid!), more goldenly”; s. 214]. „Marha! Come!” to słowa arii Lionela z opery Flotowa, zaś „Clapclap [...]” – brawa słuchaczy po skończonym występie Dedalusa. Kolejne przytoczone tu zdanie pochodzi z listu pisanego przez Blooma do Marty Clifford, zaś „Listen!” to słowa Douce, przykładającej do ucha Lidwella przywiezioną z wakacji muszlę. Ostatni fragment to odgłosy gastryczne Blooma, frazy wypowiedziane przez gości baru, skrót ich nazwisk (Lidwell, Kernan, Cowley, Dedalus i Dollard) oraz ostatnie słowa Roberta Emmeta, które Bloom odczytuje z wystawy antykwariatu. Cały fragment – nazwijmy go roboczo „wstępem” – kończą słowa: „Done. / Begin!”, poprzedzające jednocześnie rozdział właściwy.

finałowych słów „Done.” – „Begin!”) znajdują w dalszej części rozdziału właściwy kontekst, ulegając przekształceniu, rzadziej – powtórzeniu. Kolor włosów bohaterki stanowi ich cechą dystynktywną, czytamy: „She darted, bronze, to the backmost corner” (s. 211), „A haughty bronze replied” (s. 212), „bronze's teabathed lips” (s. 216). Nazwiska Kennedy i Douce są zastępowane kontaminacjami: „Girlgold” (s. 215), „shebronze” (s. 218), „Bronzedouce” (s. 219). Najczęściej powtarzające się wyrażenia, przywołujące synekdochicznie konkretnych bohaterów (przede wszystkim brąz i złoto przypisane barmankom oraz dźwięk pojazdu sygnalizujący obecność Boylana), są znakomitym przykładem Joyce'owskich przekształceń⁴³. Zdarza się, że dana fraza zmienia znaczenie wraz z kontekstem. Tak dzieje się w przypadku „Imperthnthn thnthnthn” (s. 210 i 212) chłopca hotelowego, które to dźwięki stają się dalej odgłosem nozdrzy Douce: „Miss Douce huffed and snorted down her nostrils that quivered imperthnthn like a snout in quest” (s. 213). Takie zabiegi oraz liczne gry słowne zwracają uwagę czytelnika nie tylko na znaczenie, ale i brzmienie tekstu. Joyce chętnie sięga po paronomazję, kalambury, parechesis lub też adideacje, uwypuklając znaczenie i wieloznaczność słów⁴⁴. Przekształcone, zyskują one wyrazistość stylistyczną, a ich potencjał semantyczny zostaje rozszerzony⁴⁵.

Wielu badaczy pisze wręcz o przytłoczeniu aspektu semantycznego brzmieniowym⁴⁶, jednak przy całej staranności, z jaką Joyce buduje narrację, chodzi tu nie o intencjonalne tworzenie literatury niezrozumiałej, lecz o uruchomienie – poprzez walory dźwiękowe – dodatkowych znaczeń⁴⁷. Mimo

⁴³ Przytoczmy choć kilka przykładów. „Bronze by gold” (s. 210) rozwija się w: „Bronzelydia by Minagold” (s. 211), „bronze from anear, by gold from afar” (s. 212), „goldbronze voices” (s. 213), „bronze gigglegold” (s. 213), „gold after bronze” (s. 214), „bronzegold, goldbronze” (s. 214), „about her bronze, over the bar where bald stood by sister gold” (s. 220), „gold by the beerpull, bronze by maraschino” (s. 221), „Gold by bronze” (s. 222), „bronze miss Douce and gold miss Mina” (s. 227), „Bronze by a weary gold, anear, afar, they listened” (s. 231), „bronzelid, minagold” (s. 237), „Near bronze from anear near gold from afar” (s. 238).

⁴⁴ Por. „- Imperthnthn thnthnthn, bootsnout sniffed rudely, as he retreated as she threatened as he had come” (s. 212), gdzie trzykrotnie powtórzone „as” spełnia za każdym razem inną funkcję gramatyczną (podkreślenie jednoczesności, przyczyny i porównanie) lub też „A jumping rose on satin breast of satin, rose of Castile” (210), gdzie „rose” może być rzeczownikiem (a rose) lub czasownikiem (to rise „on satin breast”). Nazwy własne często funkcjonują tu nie tylko jako rzeczowniki, ale i zaimki dzierżawcze (np. „Bloowho”, s. 212; „Bloowhose”, s. 213). W Joyce'owskiej narracji różnice te zostają zatarte dzięki częstotliwości powtórzeń, uwypuklających wzajemne pokrewieństwo i podobieństwo raczej niż kontrasty. Por. A. Topia, 'Sirens'. *The Emblematic Vibration*, [w:] James Joyce. *The Centennial Symposium*, dz. cyt., s. 80. Brad Bucknell zwraca uwagę na ciekawą kontaminację „Blazure” (w zdaniu „Sparkling bronze azure eyed Blazure's skyblue bow and eyes”, 219), na którą złożyły się słowa: Blazes, azure, (b)ronze i (b)lue. Por. B. Bucknell, dz. cyt., s. 136–138.

⁴⁵ Podobnie dzieje się w przypadku nazw własnych, nie tylko odgrywających funkcję brzmieniową, ale istotnych również przy okazji charakterystyki bohaterów. Np. w przypadku sformułowań: „Blazes Boylan's smart tan shoes [...] Too slow for Boylan, blazes Boylan, impatience Boylan, joggled the mare” (s. 227), „George Lidwell eyelid well expressive” (s. 233), „Woodwind like Goodwin's name” (s. 233), „Blew. Blue bloom is on the” (s. 210). Niekiedy nazwy przekształcają się w czasowniki: „Miss Douce of satin douced her arm away” (s. 214), a postać Boylana zlewa się z opisem oczu Lidi: „Sparkling bronze azure eyed Blazure's skyblue bow and eyes” (s. 219).

⁴⁶ Por. S. D. G. Knowles, [wstęp w:] *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, red. S. D. G. Knowles, New York 1999, s. XXVII; F. R. Leavis, *Joyce and 'The Revolution of the Word'*, „Scrunity” 1933, nr 2, s. 197; J. Taylor, dz. cyt., s. 416. Na temat przeciwstawienia w *Syrenach* ucha oku zob. M. Ellmann, *To Sing or to Sign*, [w:] James Joyce. *The Centennial Symposium*, dz. cyt., s. 66 i n. Por. też spór o przewadze chwytów przeznaczonych dla „oka” nad tymi dla „ucha” (np. D. Ferrer, dz. cyt., s. 73–75; A. Burgess, *Joy'sprick. An Introduction to the Language of James Joyce*, Londyn 1973, s. 22–23) i odwrotnie (J. D. Green, dz. cyt., s. 491).

⁴⁷ Na temat fonetycznych, wizualnych i semantycznych właściwości języka Joyce'a oraz Pułapek nieuważnej lektury por. też: C. Eichelberger, 'Words? Music? No: It's what's behind'. *Verbal and*

„zachwiania” statusu języka, proza *Syren* nie przekształca się w nonsens. „Słowa w *Syrenach* – pisze Juliette Taylor – dotyczą muzyki, nie tylko odnosząc się do niej (opisując ją), ale również formalnie: manipulując dźwiękiem i językiem, słowa imitują efekty muzyczne i jednocześnie brzmienie akordu dzięki referencyjności”⁴⁸. Zatrzymajmy się przy słowach Taylor i „efektach muzycznych”, o których wspomina.

Od chwili pojawienia się pierwszej monografii *Ulyssesa*, w której Stuart Gilbert (podkreślając „autoryzację” samego Joyce’a) publikuje listę wyrażen określonych jako literackie „środki muzyczne”, krytycy chętnie ów ranking uzupełniają i rozszerzają. Do wyrażen najczęściej przywoływanych należy „Her wavyavyeavyheaveyevyevyehair un comb:'d” (s. 228). Burgess określa „wavyavyeavyheaveyevyevyehair” jako tremolo⁴⁹, Green zaś jako tryl lub modulację⁵⁰, według Gilberta cała fraza jednoznacznie tworzy tryl zakończony kadencją⁵¹ (krytyk zwraca uwagę na fonetyczny zapis przymiotnika „uncombed” i wiąże to z wokalną artykulacją końcówki), choć samo „uncomb:'d” zyskało miano fermaty, podobnie jak „endlessnessnessness” (s. 227)⁵². Trylem (lub powtórzeniem!) ma być również „seabloom, greaseabloom” (s. 238)⁵³, zaś „lugugubrious” (s. 232) – *sostenuto*⁵⁴. Nasuwa się tu pytanie – jaka jest zatem różnica pomiędzy (literackim) trylem, *tremolo*, fermatą i *sostenuto*?

Równie wdzięczną formułą okazuje się *staccato*: „Follow. Risk it. Go quick. At four. Near now. Out” (s. 217), „Jingling. He’s gone. Jingle. Hear” (220), „Will? You? I. Want. You. To” (s. 234)⁵⁵. Dobitnie akcentowanym *staccato* (*martellato*) ma być zdanie: „One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarrarra cock. Cockcock” (s. 232)⁵⁶ – czy tylko dlatego, że wyraża triumfalne stukanie Boylana do drzwi Molly? Za *glissando* (lub *portamento*) zwykło się uważać „Diddleiddle addleaddle ooddleodddle. Hissss” (s. 232)⁵⁷. Dalej mamy m.in. modulację [„smitten [...] smitten, (the smiting light)”, „waiter, waited, waiting”; s. 220]⁵⁸, *accelerando* („whatdoyoucallthem”; s. 225)⁵⁹, pół-kadencję (lub inwersję) – „inexquisite contrast, contrast inexquisite nonexquisite” (s. 220)⁶⁰, „inwersję

Physical Transformations in 'Sirens', [w:] *International Perspectives on James Joyce*, red. G. Gaiser, New York 1986, s. 66; J. Taylor, dz. cyt., s. 411; E. Naganowski, *Telemach w labiryntcie świata. O twórczości Jamesa Joyce’a*, Poznań 1997, s. 89.

⁴⁸ J. Taylor, dz. cyt., s. 416–417.

⁴⁹ Por. tamże, s. 22–23.

⁵⁰ Por. J. D. Green, dz. cyt., s. 491.

⁵¹ Por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 223.

⁵² Por. J. D. Green, dz. cyt., s. 491; S. Gilbert, dz. cyt., s. 224.

⁵³ Lawrence L. Levin twierdzi, że Joyce poprzez powtórzenie sylaby intensyfikuje opis Blooma, zaś odnosząc się do morza („sea”) jako przestrzeni syren, łączy Blooma z bohaterem homeryckim. Por. L. L. Levin, dz. cyt., s. 17.

⁵⁴ Jednocześnie miano to otrzymuje... fraza „his breath, birdsweet, good teeth he’s proud of”, por. J. D. Green, dz. cyt., s. 491, 494.

⁵⁵ Por. tamże, s. 491; A. Burgess, dz. cyt.; S. Gilbert, dz. cyt., s. 223.

⁵⁶ Por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 223.

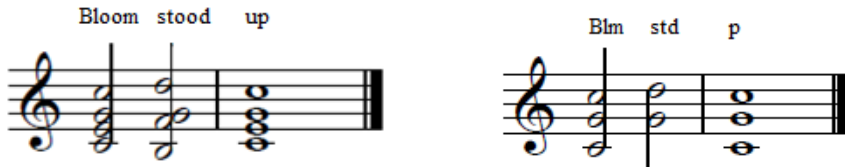
⁵⁷ Por. tamże.

⁵⁸ Por. J. D. Green, dz. cyt., s. 491.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Dla Stuarta Gilberta jest to jednak przykład „stopniowej augmentacji akordu”, analogiczny do „vast manless moonless womoonless marsh”, por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 224.

chiazmową” z wariacją („lovesoft oftloved”; s. 225)⁶¹ oraz *appoggiaturę* („Luring. Ah, alluring”; s. 226)⁶². Jednym z ciekawszych pomysłów krytyków jest pusta kwinta (podaje za Anthonyem Burgessem⁶³):



Bloom informuje Gouldinga, że musi już opuścić restaurację i wstaje od stolika: „Well, I must be. Are you off? Yrfmstbyes. Blmstup” (s. 235). W zwrocie „Blmstup” Joyce ma pomijać samogłoski („oo”, „ood”), tak jak kompozytorzy opuszczają tercję w akordzie⁶⁴. Dlaczego jednak ignoruje się poprzednią konotację („Yrfmstbyes”⁶⁵)? Dlaczego więc, analogicznie, za „pustą kwintę” nie uznaje się pozbawione czasownika elipsy „Why did she me?” (s. 226) lub „Milly no taste” (s. 229)?⁶⁶

Do Joyce’owskich „środków muzycznych” niekonsekwentnie zalicza się również (z braku muzycznych określeń na owe tropy?) aliteracje: „Hunter with a horn. Haw. Have you the?” (s. 237), parentetyczne „zawieszenie” z rozwiązaniem: „Upholding the lid he (who?) gazed in the coffin (coffin?) at the oblique triple (piano!) wires” (s. 216)⁶⁷ lub wielokrotnie powracające onomatopeje („tap”, „rrrrr”, „tschink”, „jingle”, „pprrpfrppff”, „clanged”, „buzzed” etc.)⁶⁸.

Jak widzimy, by znaleźć przestrzeń muzyczną, w ramach której można umieścić dany chwyt językowy, tworzy się niekiedy terminy dość osobliwe („inwersja z wariacją”), same zaś granice środków literackich okazują się zbyt nieokreślone, by dać się jednoznacznie zakwalifikować⁶⁹. Muzyczne pojęcia

⁶¹ Por. J. D. Green, dz. cyt., s. 491.

⁶² Por. tamże; M. Goldmann, ‘Sirens’. *The Musical Chapter of ‘Ulysses’*. *Technique and Style*, <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/irotdud/engnovel/engnovel.htm#3> (31.05.2009); por. też: L. L. Levin, dz. cyt., s. 19.

⁶³ Por. A. Burgess, dz. cyt., s. 22–23; por. też: S. Gilbert, dz. cyt., s. 223.

⁶⁴ Por. Tamże, s. 223–224.

⁶⁵ Jest to, jak sądzę, pozbawione przede wszystkim samogłosek zdanie „Yes (być może Bloom mruczy pod nosem, powtarzając za Gouldingiem „are off”), I must, goodbyes”.

⁶⁶ Wśród wymienianych przez Gilberta środków znajduje się również... rondo (które środkiem w muzyce z pewnością nie jest): „From the saloon a call came, long in dying. That was a tuningfork the tuner had that he forgot that he now struck. A call again. That he now poised that it now throbbled. You hear? It throbbled, pure, purer, softly and softer, its buzzing prongs. Longer in dying call” (s. 217). Przywołany tu akapit ma posiadać „rytm, brzmienie(?) i formę ronda”, co jest o tyle zaskakujące, że gatunek ten zasadza się na powtarzaniu podstawowej myśli muzycznej (refrenu). Nawet jeśli Gilbertowi chodzi (co wątpliwe) o jakąkolwiek analogię do formy trzyczęściowej ABA (albo ABA’), ma to taki sens, jak potraktowanie każdego zdania wraz z kolejnym, będącym jego logicznym rozwinięciem, jako formy dwuczęściowej AAB... Por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 223.

⁶⁷ Por. tamże.

⁶⁸ Więcej na temat radykalnego traktowania języka por. C. Eichelberger, dz. cyt., s. 59.

⁶⁹ Szczegółowe klasyfikacje są też trudne do przyjęcia ze względu na mieszanie porządków (np. w publikacjach Stuarta Gilberta *staccato* lub też *fermata* pojawia się obok *stretta*, a nawet ronda, por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 223 i n.).

różnią się niekiedy niuansami artykulacyjnymi, tak subtelными, że niemożliwymi do przeniesienia w obszar innego medium. Oczywiście, owe tropy kierują uwagę czytelnika na akustyczny wymiar języka *Syren*, Jean-Michel Rabaté przypomina jednak o klasycznej retoryce, dostarczającej narzędzi do opisanja wszystkich przywołanych „środków muzycznych”, i przekonuje do zastąpienia terminu *staccato* asyndetonem, a trylu echolalią. Kalambury i tropy Joyce’a mogą dowodzić imitacyjnej jakości języka – pisze Rabaté – ale nie próbują one imitować muzycznej formy⁷⁰. Nie każdy szept oznacza *sordamente*, nie zawsze inwersja okaże się kadencją, tworzenie wielostronicowych indeksów prowadzić może zatem do nadinterpretacji⁷¹.

Niekiedy w wykazach Joyce’owskich tropów pojawia się pojęcie akordu (np. „[It sang again to] Richie Poldy Lydia Lidwell”, 226; „First Lid, De, Cow, Ker, Doll, a fifth: Lidwell, Si Dedalus, Bob Cowley, Kernan and big Ben Dollard”, s. 238), co nasuwa problem symultanizmu w literaturze. Jednocześnie rozgrywających się wydarzeń dostrzeżona jest przez czytelnika zazwyczaj *ex post* – w takim ujęciu symultaniczność zostaje oczywiście zakwestionowana. Należy wziąć jednak pod uwagę napięcie, jakie wytwarza się między językiem a znaczeniem, między „gramatyką a semantyką”⁷²: o ile ograniczeń kodu językowego przełamać nie można, o tyle w jego ramach można stworzyć znak jednoczesności. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Joyce ową symultaniczność ewokuje⁷³.

Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear.

– It’s them has the fine times, sadly then she said.

A man (s. 212).

Panna Kennedy smutno i ociężale wysunęła się z jaskrawego blasku, zakładając niesforny włos za ucho. Smutno i ociężale, już nie złota, zaplotła założyła włos. Smutno ułożyła ociężale złoty włos za zaokrągleniem ucha.

– Całą przyjemność to oni mają, powiedziała potem smutno.

Mężczyzna (s. 287).

Ostatni wers („A man.”), który można uznać za kontynuację myśli kelnerki („O wept! Aren’t men frightful idiots?”; s. 212), jednocześnie przenosi czytelnika z baru w inną przestrzeń: Blooma spacerującego ulicą Dublina. Tymczasem

⁷⁰ Por. przykłady chwytów retorycznych: J.-M. Rabaté, *Ce qu’aurait montré le silence des Sirènes*, [w:] *‘Ulysse’ à l’article. Joyce aux marges du roman*, red. D. Ferrer, C. Jacquet, A. Topia, Tusson 1991, s. 113–114.

⁷¹ Co ciekawe, również Werner Wolf, wypowiadając się na ten temat, sięga raczej po terminy literackie (onomatopeje, aliteracje etc.) niż muzykologiczne, choć nie waha się tu mówić o zagadnieniu „umuzycznienia” literatury – por. W. Wolf, dz. cyt., s. 79.

⁷² Por. S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981, s. 28, por. też: E. Lämmert, *Formy przebiegu narracji*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 244.

⁷³ Już z samej techniki strumienia świadomości wynika poniekąd zastosowanie symultanizmu literackiego: narracja imituje myśli Blooma, który pochłonięty jest sprawami codziennymi (ogłoszenie prasowe, pogrzeb przyjaciela, list córki, korespondencja z Martą itd.), pieśni zaś mają znaczenie dla podświadomości Blooma: czasem bodźcem ewokującym wspomnienia i skojarzenia są słowa, czasem melodia.

wracamy znów do baru, w którym posługacz hotelowy przedrzeźnia Douce. Tę scenę również przerywa krótki akapit – „Bloom” – tworzący swoisty „rzut oka” na głównego bohatera oraz poprzedzający wzmiankę o kwiecie przy sukni panny Douce. Gra słowna *Bloom* – *flower* powoduje, że nagle przejście między planami staje się płynniejsze⁷⁴. Relację rozgrywających się właśnie wydarzeń przerywa reminiscencja odsyłająca nas do pierwszych (po „wstępie”) słów rozdziału, kiedy to bohaterki z ciekawością wyglądały przez okno.

Yes, bronze from anear, by gold from afar, heard steel from anear, hoofs ring from afar, and heard steelhoofs ringhoof ringsteel.
– Am I awfully sunburnt? (s. 212).

Tak, brąz z bliska, przy złocie z dala, usłyszały stal z bliska, kopyta dzwoniące z dala i usłyszały stalkopyt brzękkopyt brzękstali.
– Czy jestem strasznie opalona? (s. 288).

Pytanie Douce sprawia jednak, że powracamy do rzeczywistego czasu, co daje wrażenie nie tyle „ciącia”, ile częściowego nakładania na siebie dwóch planów przestrzennych. Podobny efekt uzyskuje Joyce, wplatając w narrację odgłos pojazdu Boylana (przypominając w ten sposób o jego schadzce z Molly) lub stuk łaski niewidomego stroiciela, wracającego do baru po kamerton.

Innym sygnałem jednoczesności są parentezy:

– O, miss Douce! miss Kennedy protested. You horrid thing!
And flushed yet more (you horrid!), more goldenly (214).

– Och, panno Douce! zaprotestowała panna Kennedy. Ty obrzydliwe stworzenie!
I oto rumieni się bardziej (ty obrzydliwie!), bardziej złociście (s. 290).

Umieszczenie słów Kennedy w nawiasie nie oznacza ich powtórzenia, lecz sugeruje, że Douce rumieni się w momencie, w którym upomina ją przyjaciółka. Częściej jednak parentezę zastępuje kursywa – odnosząca się do przywoływanych cytatów (przede wszystkim słów wykonywanych pieśni). Przywołajmy scenę oklasków wieńczących występ Dedalusa:

Bravo! Clapclap. Good man, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclipclap clap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclapclap. Encore, enclap, said, cried, clapped all (s. 227).

Brawo! Klapklap. Udał nam się Simon. Klapuklapklap. Bis! Klapkloklap. Brzmi jak dzwon. Brawo, Simonie! Klapklipklap. Bis, brawklap, mówili, wołali, klaskali wszyscy (s. 308).

Pochwały i klaskanie następują nie kolejno, lecz jednocześnie, co podkreśla dodatkowo kontaminacja „enclap”, obejmująca elementy obu „ścieżek” dźwiękowych („encore” i „clap”). Można się tu pokusić o wydzielenie poszczególnych „głosów”:

⁷⁴ Zarówno „bloom”, jak i „flower” oznaczają z ang. „kwiat”, „zakwitnąć”. Warto przypomnieć, że w korespondencji, jaką prowadzi z Martą Clifford, Bloom podpisuje się jako Henry Flower (por. s. 216).

- (1) Bravo! Good man, Simon. Encore! Sound as a bell. Bravo, Simon!
- (2) Clapclap. Clappyclapclap. Clapclipclap clap. Clapclapclap.
- (3) Encore, enclap, said, cried, clapped all.

Mimo wszystkich tych zabiegów, rzeczywiste jednoczesne brzmienie dokonać się może jedynie w procesie odbioru. Czytelnik odtwarza sytuację wypowiedzi, dzieląc fragment na trzy „głosy” (okrzyki gości nagradzających występ Dedalusa, odgłosy klaskania oraz komentarz odautorski), następnie zaś nakłada je na siebie, tworząc swoistą „polifonię”. Symultaniczność rozumiana może być więc jedynie jako kreacja artystyczna, przesuwająca ciężar z aktu pisania na proces lektury: to czytelnik ma od-tworzyć rzeczywistość przedstawioną – tak, by odczytując autorskie sugestie, zaktualizować jednoczesność rozgrywających się zdarzeń. W tym miejscu musimy, jak sądzę, wziąć pod uwagę intencje samego Joyce’a. Jeżeli czytamy o chęci napisania utworu literackiego „za pomocą muzycznej notacji”⁷⁵, nie możemy ignorować przynajmniej najbardziej czytelnych i jednoznacznych środków (choćby wdzięcznego *staccato* lub *glissando*). W kwestii łączenia tekstowych elementów na poziomie mikrostruktury ze środkami kompozytorskimi, nomenklatura wydaje się uzależniona od punktu wyjścia interpretatora: o ile w „tradycyjnej” prozie nie mamy takiej możliwości, o tyle w przypadku eksperymentu intermedialnego, którego obecność nie budzi tu wątpliwości, zasygnalizowanie prób stworzenia w tkance języka ekwiwalentów muzycznych środków i technik wydaje się uzasadnione.

4.

Daniel Ferrer ironicznie wypowiada się na temat komentarza Gilberta, uznając go za „ogólnikowy, wieloznaczny i nieprzynoszący zbyt wielu korzyści interpretacyjnych”. Badacz przekonuje, że wskazywana przez Gilberta „technika” jedenastego epizodu („fuga *per canonem*”)⁷⁶ mogłaby zostać przypisana wszystkim pozostałym rozdziałom, ponieważ **polifoniczność** jest cechą charakterystyczną całej powieści⁷⁷. Z wypowiedzi Ferrera wynika absurdalna teza, jakoby „polifoniczność” (utożsamiana z literacką symultanicznością, bo tylko na tak ogólnym planie możemy się tu poruszać) miała być gwarantem stworzenia literackiej „fugi”. Problem formy *Syren* jest jednak dużo bardziej złożony i pojawia się wraz z kilkoma odautorskimi uwagami. Pierwszą z nich jest ustny komentarz Joyce’a (z 18 czerwca 1919 roku), spisany później przez przyjaciela pisarza, Georgesa Boracha, drugą zaś list Joyce’a (z 6 sierpnia 1919 roku) do Harriet Shaw Weaver, przez wiele lat wspierającej pisarza finansowo. Borachowi Joyce miał wyznać:

I finished the Sirens chapter during the last few days. A big job. I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: *piano*,

⁷⁵ Temat Joyce’owskich deklaracji poruszę szczegółowo nieco dalej.

⁷⁶ Por. S. Gilbert, dz. cyt.: „And the opening of my commentary on the episode of *The Sirens* reproduce, word for word, information given me by Joyce”.

⁷⁷ Por. D. Ferrer, dz. cyt., s. 70–73 (podkr. – J. B.).

forte, rallentando and so on. A quintett occurs in it, too, as in the *Meistersinger*, my favourite Wagner opera⁷⁸.

W liście natomiast czytamy:

Dear Miss Weaver [...] Perhaps I ought not to say any more on the subject of the *Sirens* but the passages you allude to were not intended by me as recitative. There is in the episode only one example of recitative, on page 12 in preface to the song. They are all the eight regular parts of a *fuga per canonem*⁷⁹.

Powyższe komentarze różnią się pewnymi szczegółami. Z relacji Boracha dowiadujemy się, że Joyce czerpał inspiracje z muzyki, jej środków i notacji oraz że rozdział został pomyślany jako literacka fuga. Z listu wynika natomiast, że sam epizod, nazwany tu „pieśnią” lub „śpiewem”, poprzedzony jest recytatywem, a całość składa się z ośmiu części „fugi *per canonem*”. Warto zastanowić się nad kilkoma niejasnymi kwestiami i zadać pytanie, jaką rolę pełni, w kontekście formy całego rozdziału, fragment go otwierający, co oznacza „fuga *per canonem*” i „osiem regularnych części”, wreszcie – dlaczego w „fudze” pojawia się „kwintet”.

Problem „wstępu” doskonale ukazuje bezradność krytyków, czego najlepszym przykładem jest Michael Groden, piszący o zaskoczeniu czytelnika formą „uwertury/preludium/listy motywów”⁸⁰. Dwa pierwsze spośród przywoływanych przez badacza określeń należą do najczęściej pojawiających się w interpretacjach *Syren* – obok „kontrapunktycznego pisania”⁸¹, trafnych, jak sądzę, analogii do pospiesznego przekartkowania przez dyrygenta partytury przed koncertem⁸², „rozgrzewki śpiewaków” lub też strojenia instrumentów, wrywkowej próby generalnej, gdzie ostatnie słowo „wstępu” („Begin!”, s. 211) otrzymuje charakter uderzania batutą o pulpit, poprzedzającego wykonanie całości kompozycji⁸³. „To rozgrzewka przed próbą zmierzenia się z samą fugą, ćwiczenie, na podstawie którego można ocenić zadanie główne” – dodaje Jeffrey Kresky, podkreślając nierozzerwalność obu fragmentów⁸⁴. Owe analogie

⁷⁸ „W ostatnich dniach skończyłem rozdział *Syreny*. Duża robota. Napisałem go przy użyciu muzycznych środków. To fuga z całą muzyczną notacją: *piano, forte, rallentando* itd. Kwintet również się tu pojawia, jak w *Meistersingerze*, mojej ulubionej operze Wagnera”. Cyt za: James Joyce. *New and Revised Edition*, red. R. Ellmann, New York 1982, s. 459.

⁷⁹ „Droga Panno Weaver, Być może nie powinienem już wracać do epizodu *Syreny*, ale wspomniane przez Panią fragmenty nie miały być recytatywami. W epizodzie jest tylko jeden przykład recytatywu, na stronie 12, we wprowadzeniu do pieśni. Wszystko to tworzy osiem regularnych części *fugi per canonem*”. Cyt. za: *Letters of James Joyce*, dz. cyt., s. 128; polski przekład Michała Ronikiera odbiega od oryginału w kilku szczegółach, istotnych w kontekście naszych rozważań, por. J. Joyce, *Listy*, wybór i przekł. M. Ronikier, koment. M. Słomczyński, Kraków 1986, t. I, s. 358–359. Zob. też *The Selected Letters of James Joyce*, red. R. Ellmann, New York 1975, s. 129. Zauważmy, że zwrot „the passages you allude to” może odnosić się zarówno do całego epizodu *Syreny* – jak czyta większość krytyków, zgodnie ze schematem Linatiego i Gilberta – lub tylko do jakiejś części.

⁸⁰ M. Groden, *‘Ulysses’ in Progress*, Princeton, New Jersey 1977, s. 39.

⁸¹ H. Lees, *The Introduction to ‘Sirens’ and the Fuga Per Canonem*, „James Joyce Quarterly” 1984, vol. 22, nr 1, s. 40 i n.

⁸² Por. notę wyjaśniającą w wydaniu The World’s Classics Edition pod red. J. Johnsona (s. 875).

⁸³ Por. D. Norris, C. Flint, dz. cyt., s. 134.

⁸⁴ J. Kresky, dz. cyt., s. 124.

nie reprezentują jednak muzycznych gatunków⁸⁵, podobnie jak „fugowa ekspozycja”⁸⁶ lub „wprowadzenia tematów”⁸⁷. Te ostatnie propozycje odrzucić możemy ze względu na zawartą w nich ideę wprowadzania przez kolejne frazy poszczególnych tematów (liczba mnoga), co kłóci się z zasadą muzycznej fugi dotyczącą charakteru samego tematu, który ma być rozpoznawalny (charakterystyczny, potrafiący „przebić się” przez polifonię głosów) i tak skonstruowany, by z łatwością ulegał przeobrażeniom i łączył się z innymi strukturami, pozostając przy tym czytelny. Chybiona wydaje się teza, jakoby każda fraza – choćby „Trilling, trilling: Idolores” (210) lub też „Rrrpr. Kraa. Kraandl” (211) – miała stać się załącznikiem oddzielnych tematów. Powróćmy zatem do proponowanych analogii gatunkowych.

Przypomnijmy słowa Ernsta Roberta Curtiusa o pozbawionej znaczenia i wartości estetycznej „uwerturze lejtmotywów”⁸⁸. Badacz łączy pojęcia („uwertura” i „lejtmotywy”), którymi posługują się i Stuart Gilbert, i Walton Litz. Heath Lees pisze o „czymś w rodzaju uwertury operowej”, tworzącej raczej przypadkowe dźwięki powracające w dalszym rozdziale⁸⁹, Stanley Sultan zaś dodaje, że nie musi ona być zrozumiała lub też spójna, ponieważ jej znaczenie i funkcja zasadzają się jedynie na werbalnej imitacji muzycznego odpowiednika⁹⁰. Samo pojęcie uwertury wydaje się najbardziej trafne, sugerując swoisty skrót dalszych partii opery, jego zastosowanie jednak powoduje, że otrzymujemy absurdalne połączenie „fugi” z „uwerturą”: „W *Syrenach* sztuką jest muzyka, w szczególności fuga, ale pierwsze strony są również uwerturą do opery, która dalej następuje” – przekonuje Denis Donoghue⁹¹. Chciałoby się zapytać, co ma tworzyć zatem właściwa część epizodu – fugę czy operę?

Kolejna koncepcja – „preludium” – nasuwa się w sposób naturalny, jako że muzyczne preludium już w czasach Bacha spełniało rolę tonalnego wprowadzenia do fugi, utrwalenia tonacji, w kompozycjach romantycznych zaś często wprowadzało materiał tematyczny samej fugi (kontrast agogiczno-wyrazowy stanowił dopełnienie obu form)⁹², co pozwala nam zachować strukturalno-estetyczną spójność. W analizach *Syren* często pada określenie „preludium” (lub

⁸⁵ Podobnie „katalog motywów”, który ma odpowiadać stworzonemu przez Wagnera na początku *Pierścienia Nibelunga*, por. M. J. C. Hodgart, dz. cyt., s. 99.

⁸⁶ L. Milesi, *The Signs the Si-ren Seal. Textual Strategies in Joyce's 'Sirens'*, [w:] *'Ulysse' à l'article. Joyce aux marges du roman*, oprac. D. Ferrer, C. Jacquet, A. Topia, Tusson 1991, s. 134.

⁸⁷ Szerzej na ten temat por. B. Bucknell, dz. cyt., s. 132.

⁸⁸ Por. S. Gilbert, dz. cyt., s. 213.

⁸⁹ H. Lees, dz. cyt., s. 39. O „uwerturze” mowa również m.in. w pracach: D. Ferrer, dz. cyt., s. 72; D. Hayman, *Ulysses. The Mechanics of Meaning*, Madison, Wisconsin 1982, s. 142; K. Lawrence, *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*, Princeton 1981, s. 90; J. Taylor, dz. cyt., s. 414; K. Wales, *The Language of James Joyce*, London-Houndmills 1992, s. 118; M. French, *The Book as World. James Joyce's 'Ulysses'*, Cambridge 1976, s. 127; K. Laurence, *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*, Princeton, New Jersey 1981, s. 90-91; S. Sultan, *The Sirens at the Ormond Bar. 'Ulysses'*, „University of Kansas City Review” 1959, vol. 26, nr 1, s. 85.

⁹⁰ Tamże, s. 84-85. Sultan stwierdza ponadto, że owa forma jest paralelna względem uwertury Marty von Flotowa, co jednak spotyka się z gwałtowną krytyką Zacka Bowena. Por. Z. Bowen, *Bloom's Old Sweet Song*, dz. cyt., s. 26.

⁹¹ D. Donoghue, *Orality, Literacy, and Their Discontents*, „New Literary History” 1996, vol. 27, nr 1, s. 153-154.

⁹² Preludium umieszczane bywa również jako wstęp do opery – w odróżnieniu od uwertury, łączy się ono bezpośrednio z materiałem dźwiękowym pierwszej sceny.

„niczym preludium”)⁹³ i, choć trudno zignorować fakt, że fragment otwierający *Syreny* zawiera „materiał” będący punktem wyjścia dla całego rozdziału, co jest relacją, której między preludium a fugą muzyczną nie znajdziemy, warto przypomnieć, że początkowo, w XV wieku, preludium oznaczało improwizowany utwór figuracyjny, pozwalający wykonawcom ustalić tonację przed rozpoczęciem śpiewu⁹⁴. Być może więc, tak jak organowe lub lutniowe akordy miały zbudować tło tonacyjne, tak też Joyce’owski „recytatyw” buduje pewien literacki materiał wyjściowy, rozwijany w dalszej części epizodu. Ciekawą hipotezę stawia David W. Cole, który czyta wstęp jako preludium do fugi, gdzie układ słów „Done. / Begin!”, w nieustanny sposób wzajemnie się do siebie odnoszących, sprawia, że utwór staje się nieskończonym kanonem. Dodatkowym argumentem potwierdzającym takie ujęcie ma być, zdaniem Cole’a, brak „mocnego zakończenia” rozdziału. Wprowadzenie ma się zatem albo opierać na materiale następującej dalej „fugi”, albo też stanowić dla niej szkic, zestaw wskazówek⁹⁵.

Dzięki werbalnej instrukcji „Done. / Begin!”, koniec staje się jednocześnie początkiem – jak w przypadku słynnego kanonu Guillaume de Machaut, gdzie słowa utworu („Ma fin est mon commencement”) mają sugerować samo wykonanie⁹⁶. Heath Lees zwraca uwagę na takie piętnastowieczne rozumienie kanonu: przepisu, reguły, zasady, **słownych** wskazówek, umiejscowionych przed utworem lub niekiedy w nutach⁹⁷. Czy jednak ujęcie to, otwierające ciekawy kontekst interpretacyjny „wstępu”, można odnieść do całego epizodu?

Próby takie obserwujemy m.in. w badaniach Harry’ego Levina, który adaptuje na potrzeby *Syren* definicję kanonu jako systemu dokładnych powtórzeń⁹⁸. Taka metoda nie znajduje jednak potwierdzenia w samym tekście, w którym ścisła imitacja nie pojawia się nawet we wprowadzeniu. W innym miejscu Levin sam określa Joyce’owski eksperyment jako „nieudany kanon”⁹⁹. Nie możemy jednak, jak sądzę, nazwać „nieudaną” analogię do formy, której naśladowanie nie miało być intencją autora *Syren*...

Enigmatyczna kolokacja „fuga per canonem” wywołała największe chyba poruszenie w kręgu badaczy *Ulyssesa*, dzieląc ich na dwa „obozy”. Przedstawiciele pierwszego negują istnienie samego terminu (Gudrun Budde, Zack Bowen¹⁰⁰), podczas gdy pozostali badacze starają się znaleźć wytłumaczenie

⁹³ Por. np. L. Milesi, dz. cyt., s. 134; D. W. Cole, *Fugal Structure in the Sirens Episode of 'Ulysses'*, „Modern Fiction Studies” 1973, vol. 19, nr 2, s. 225; L. L. Levin, dz. cyt., s. 14; M. French, dz. cyt., s. 127 i n.

⁹⁴ Warto pamiętać o zainteresowaniach wokalnych samego Joyce’a, które mogą być tu istotne.

⁹⁵ Por. D. W. Cole, dz. cyt., s. 225–226.

⁹⁶ Por. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, s. 351–52. Por. też: H. Lees, dz. cyt., s. 41.

⁹⁷ J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (1475), za: H. Lees, dz. cyt., s. 40–42, 52. Por. też D. W. Cole, dz. cyt., s. 221–226.

⁹⁸ H. Levin, *James Joyce. A Critical Introduction*, London 1960.

⁹⁹ Tamże, s. 13. Wiele lat później badacz jednak stwierdza: „Nie powinno się oczekiwać, że epizod *Syreny* zachowa do końca swą początkową formę. Cały fragment nie jest kontrapunktowym rozwojem pierwszych fraz [tzn. nie rozwija się w dalszym rozdziale systematycznie i chronologicznie – przyp. J. B.]; frazy te są impresjonistyczną kondensacją fragmentu”; „Proza polifoniczna [...] rzadko jest czymś więcej niż tylko swobodną metaforą” (tamże, s. 90 i n.).

¹⁰⁰ „dieser Ausdruck ist kein Fach-Terminus”, por. G. Budde, *'Ulysses' von James Joyce. Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, red. A. Gier, G. W. Gruber, Frankfurt am Main 1995, s. 200.

problematycznej frazy. Jej bezkrytyczna obrona szczególnie charakterystyczna jest dla wczesnej krytyki twórczości Joyce’a (Gilbert, Budgen)¹⁰¹, choć i później spotykamy się z przyjmowaniem *a priori* Joyce’owskich założeń i prezentowaniem ich jako rezultatu własnej interpretacji. Levin wyraźnie rozdziela formę fugi od „fugi *per canonem*”, dodając, że różnice między nimi mogą nie być jasne dla przeciętnego amatora muzyki:

Odkąd Joyce przyznał, że *Syreny* napisane są z wykorzystaniem formy *fugi per canonem*, nie zaś fugi, „regularne części” możemy interpretować jedynie w odniesieniu do „głosów”; różnice między tymi dwoma muzycznymi formami nie pozwalają na ich błędną identyfikację¹⁰².

– zapewnia badacz. Wtóruje mu David Cole, definiując „fugę *per canonem*” jako „szesnastowieczny termin, oznaczający imitacyjną kompozycję, rozwijaną zgodnie z zasadami”¹⁰³, żaden z badaczy nie podaje jednak źródeł takiej identyfikacji. Dopiero Gudrun Budde¹⁰⁴ wskazuje wydanie *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* (1906), gdzie w haśle „fugue” Ralph Vaughan Williams pisze: „W XVI wieku słowo [fuga – przyp. J. B.] oznaczało część formy kanonu; tak naprawdę słowo »kanon« jest tylko skrótem dla *fuga per canonem*: fugi zgodnej z zasadami”. Co ciekawe, badacz podejrzewa jednak, że dezorientujący termin ukuł sam Williams¹⁰⁵. Z taką tezą nie zgadza się jednak Nadya Zimmerman, według której Joyce podkreśla w ten sposób, że rozdział zbudowany jest zarówno z zasad właściwych fudze, jak i kanonowi¹⁰⁶. Tam, gdzie słowa Joyce’a miały stać się podpowiedzią, znajdujemy zatem wieloznaczność i niefortunne połączenie dwóch form muzycznych: fugi (ucieczki) z kanonem (regułą)¹⁰⁷.

Nie odrzucając rozumienia „*per canonem*” jako odautorskiej wskazówki dotyczącej „regularności” fugi („*per*”: łac. bezwzględnie, absolutnie; „*canonem*”: kanoniczny, przestrzegający ścisłych reguł), Werner Wolf przyznaje, że tworzy to z całego Joyce’owskiego zdania pleonazm („osiem **regularnych** części *fugi per canonem*” – „regularnej fugi”)¹⁰⁸. Mimo że Wolf nie potrafi wskazać, jakich reguł miałyby to dotyczyć¹⁰⁹, zmierza, jak sądzę, we właściwym kierunku, ignorując

¹⁰¹ Budgen twierdzi, że *Syreny* to „fugue in counterpart”, Gilbert zaś pisze o „fudze *per canonem*”, nie podając uzasadnienia (bo za takie nie można uznać propozycji głównego tematu i innych wybranych wyznaczników rzekomej fugi). Por. F. Budgen, dz. cyt., s. 130; S. Gilbert, dz. cyt., s. 252–253.

¹⁰² L. L. Levin, dz. cyt., s. 12.

¹⁰³ D. W. Cole, dz. cyt., s. 222.

¹⁰⁴ Por. G. Budde, dz. cyt., s. 200.

¹⁰⁵ Dezorientujący, bo łączący dwa znaczenia słowa „kanon” – techniki kompozytorskiej oraz „zasady”. Por. tamże.

¹⁰⁶ Badaczka skłania się ku tezie, że Joyce’owska „fuga *per canonem*” jest dwudziestowieczną interpretacją szesnastowiecznego pojęcia. Por. N. Zimmerman, *Musical Form as Narrator. The Fugue of the Sirens in James Joyce’s ‘Ulysses’*, „Journal of Modern Literature” 2002, XXVI, nr 1, s. 110.

¹⁰⁷ B. Bucknell, dz. cyt., s. 122.

¹⁰⁸ I dalej – „Z drugiej strony nacisk na kanoniczną »regularność« nie zgadza się z niejasną z innych powodów ideą »fugi«, którą Joyce wydaje się mieć na myśli (przynajmniej jeśliby wierzyć słowom Boracha)” (W. Wolf, dz. cyt., s. 130).

¹⁰⁹ Brad Bucknell twierdzi, że notka Joyce’a pozostaje nieużyteczna, tyle istnieje bowiem kształtów fug, ilu interpretatorów: od *fuga per canonem* (*sic!*) po *fuga legata* i *fuga sciolta*. Por. B. Bucknell, dz. cyt., s. 123.

najbardziej oczywiste znaczenie kanonu jako ścisłego utworu imitacyjnego. Powróćmy jeszcze do definicji „kanonu” jako terminu oznaczającego w teorii do XVI wieku „przepis”, „regułę”, według której z podanego materiału melodycznego należało zbudować utwór. W takim ujęciu fragment otwierający epizod jedenasty byłby swoistym „materiałem melodycznym” (nie streszczeniem, nie ekspozycją głównych tematów, lecz swoistym ekstraktem, bazą wyjściową). Warto zwrócić szczególną uwagę na obszar semantyczny pojęcia, mieszczący w sobie pewną grę: „łaciński *kanon* (reguła) oznaczał krótkie motto lub zdanie, które zagadkowo wskazywało sposób wykonania jednej części lub wyprowadzenie z niej innej”¹¹⁰. Czy z innego źródła: „Przepis taki był rodzajem zagadki (*praeproptio imaginaria*), gdyż przedstawiał zasady konstrukcyjne utworu w sposób niejasny, ukryty, enigmatyczny”¹¹¹. Być może nie tyle chodziło więc o fugę napisaną „zgodnie z regułami”, co wywodzącą się „z” lub też napisaną „poprzez”, „na podstawie”, „za pomocą” zagadkowego „przepisu”¹¹².

Ciekawe wydaje się również wykorzystanie etymologicznego potencjału terminu fuga (łac. ścigać, gonić; wł. uciekać), co wydaje się uzasadnione ze względu choćby na głęboką fascynację Joyce’a słowami, tendencję do traktowania ich zgodnie z pierwotnym znaczeniem, do szukania wieloznaczności i zaskakujących zestawień. Na poziomie fabuły odnajdujemy wiele możliwości takiej interpretacji: Bloom z jednej strony podąża tropem kochanka żony (wchodzi za Boylanem do baru, obserwuje go z ukrycia), z drugiej – „ucieka” w myślach od kwestii zdrady, małżeńskich problemów, próbując skupić się na prozaicznych czynnościach: posiłku, muzyce. Márta Goldmann dodaje:

Większość gości pojawiających się z barze Ormond „ściga” kogoś, kto z kolei ściga kogoś innego, np. myśli Blooma ścigają Molly, której myśli z kolei ścigają Boylana. Lenehan flirtuje z panną Douce, która jest zainteresowana Boylanem, który bardziej interesuje się Molly¹¹³,

Lees podkreśla zaś osłanianie się Blooma przed urokiem barmanek¹¹⁴. Szukając przejawów fugowej (lub ogólniej – muzycznej) formy w planie samego języka, krytycy zwracają uwagę na pojedyncze aspekty – ewokowanie kontrapunktu i polifonii, szczególną rolę brzmienia i rytmu (kwestia omówionych już „środków muzycznych”, onomatopej¹¹⁵, lejtmotywów¹¹⁶, powracających „tematów

¹¹⁰ I. Horsley, *Fugue. History and Practice*, New York 1966, s. 7.

¹¹¹ *Mała Encyklopedia Muzyki*, Kraków 1968, s. 489. Por. też J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria muzyki. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 413–414: określenie „*canon*” oznaczało pierwotnie regułę, wskazówkę, zasadę, według której należało wyprowadzić z podanego głosu cały utwór. Nazwa „fuga” odnosiła się zatem do formy, którą dziś nazywamy kanonem, a więc do utworu opierającego się na imitacji ciągłej.

¹¹² Zwróćmy uwagę na to, że fraza „fuga *per canonem*” pojawia się jedynie w liście do Harriet Shaw Weaver oraz w schematach *Ulyssesa* – Borach przywołuje tylko „fugę”, co pozwala się domyślać, że była to nie formuła nierozdzielna, lecz wskazówka dotycząca charakteru „wprowadzenia”. Taki punkt widzenia rzuca światło również na pytanie, dlaczego w liście Joyce pisał o „recytatywie” we „wprowadzeniu”.

¹¹³ M. Goldmann, dz. cyt.

¹¹⁴ Por. H. Lees, dz. cyt., s. 45.

¹¹⁵ Por. A. Fischer, dz. cyt.

¹¹⁶ Por. np. H. Lees, dz. cyt., s. 39.

narracyjnych¹¹⁷) – oraz przyporządkowują konkretne fragmenty rozdziału lub pojawiających się w nim bohaterów odpowiednim składnikom muzycznej fugi.

Warto na marginesie wspomnieć, że „fuga” nie jest jedyną muzyczną formą, jaką chcieliby widzieć krytycy w jedenastym epizodzie *Ulyssesa*. „Słowo, które tworzy Joyce objawia się nam z całym swym wyrazistym rytmem, który niczego tak nie przypomina, jak olbrzymiej symfonii” – pisze Zack Bowen w *Bloom's Old Sweet Song*¹¹⁸. W *Music as Comedy in „Ulysses”* badacz zmienia zdanie: „*Syreny* mogłyby słusznie zostać uznane za nowoczesną komedię muzyczną [...], musical w musicalu, muzykę i libretto dla akcji i muzycznego tła pozostałej części powieści”¹¹⁹. Oprócz symfonii i *musicalu* pojawiają się propozycje identyfikujące formę *Syren* m.in. z formą sonatową¹²⁰ (sonatą¹²¹), operą¹²² (szczególnie zaś operą „*bel canto*”¹²³) lub też wariacjami¹²⁴. Powodów takiej rozbieżności sądów można się domyśleć. Interpretatorzy sceptycznie podchodzący do kwestii muzycznej formy epizodu często podkreślają jednocześnie akustyczne jakości *Ulyssesa*, traktując sugestie odautorskie jako zgodę na mnożenie muzycznych metafor, które mają dla nich wartość drugorzędą. I tak np. Harry Levin jawnie traktuje „prozę polifoniczną” jako swobodną metaforę, uznając jednocześnie fugę za formę *Syren*¹²⁵, Anthony Burgess pisze zaś o „dźwięku słów”, choć dalej utrzymuje, że literatura nie ma mocy, by imitować dźwięk

¹¹⁷ Np. U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Koźnik, Warszawa 1998, s. 98–99: „Rozdział jedenasty [...] dzięki swej budowie opartej na analogiach muzycznych, dzięki powracającym tematom narracyjnym i odcieniom dźwiękowym, roztacza przed nami zwarty obraz większej kompozycji muzycznej, która króluje w całym dziele”.

¹¹⁸ Por. Z. Bowen, dz. cyt., s. 25 (co ciekawe, dwie strony dalej pojawia się odniesienie do elementów opery). Por. też: H. Blamires, *The New Bloomsday Book. A Guide Through 'Ulysses'*, London 1966, s. 108.

¹¹⁹ Por. Z. Bowen, *Music as Comedy in 'Ulysses'*, dz. cyt., s. 130. Por. też: tegoż, *Bloom's Old Sweet Song*, dz. cyt.; tegoż, *Musical Allusions in the Works of James Joyce. Early Poetry through 'Ulysses'*, dz. cyt.

¹²⁰ R. Boyle prosi jednak, by czytelnicy nie brali jego propozycji interpretacyjnej „zbyt serio”. Por. tegoż *'Ulysses' as Frustrated Sonata Form*, „James Joyce Quarterly” 1965, nr 2, s. 253.

¹²¹ M.in. Jack Weaver, Don Noel Smith i Scott J. Ordway; por. M. Witen, *The Mystery of the Fuga per Canonem Reopened?*, „Genetic Joyce Studies” 2010, nr 10, http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS10/GJS10_MichelleWiten.htm (15. 05. 2010). Por. też M. Smith, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania 1994, s. 182 i n. Warto zauważyć przy tym, że zarówno Weaver w *Joyce's Music and Noise*, Ordway w *A Dominant Boylan. Music, Meaning, and Sonata Form in the 'Sirens' Episode of Ulysses*, jak i Smith w *The Sirens at the Ormond Bar. 'Ulysses' interpretują formę epizodu jako sonatę w całkiem odmienny sposób*. Praca Weaver traktuje całego *Ulyssesa* jako „przedłużoną” sonatę (teza zaczerpnięta z Pounda), Ordway analizuje tekst, narzucając mu czysto muzykologiczne aspekty, Smith zaś wyszukuje muzyczno-literackie analogie. Oto jak z kolei tłumaczy zaś swoją hipotezę Umberto Eco, dz. cyt., s. 98: „To dzieło składa się z trzech części – pierwsza i trzecia zbudowane są z trzech epizodów: pierwsza wprowadza i rozwija temat Stefana, druga temat Blooma, doprowadzając go do skrzyżowania się na tle polifonicznym z tematem Stefana, trzecia natomiast doprowadza oba tematy do końca, rekapitułując je ostatecznie w symfonicznym streszczeniu monologu Molly – z łatwością mogło zostać porównane [całe! – przyp. J. B.] w swojej strukturze do budowy sonaty”.

¹²² Tim Martin, A. Walton Litz, Stanley Sultan i Alan Shockley; M. P. Gillespie, *Wagner in the Ormond Bar. Operatic Elements in the 'Sirens' Episode of 'Ulysses'*, „Irish Renaissance Annual” 1983, nr 4, s. 157–173. Ciekawe, że „Joyce'owskie eksperymentalne użycie muzycznych struktur możemy zaobserwować w powieści już wcześniej, np. w epizodzie *Scylla* i *Charybda*, gdzie pisarz używa formy opery, pisząc część tekstu w stylu libretta” (por. M. Goldmann, dz. cyt.).

¹²³ D. Ferrer, dz. cyt., s. 70.

¹²⁴ H. Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964, s. 35.

¹²⁵ H. Levin, dz. cyt., s. 74–78.

muzyczny, a sam Joyce z pewnością zdawał sobie sprawę z niemożliwości odтворzenia w prozie formy fugi¹²⁶. Zastanawia tylko, dlaczego świadomi niejednoznaczności formalnych wyborów badacze prześcigają się w stawianiu nowych, coraz odważniejszych hipotez, zamiast wrócić do źródła – słów samego Joyce'a – i zapytać nie o to, czy próba adaptacji muzycznej formy się powiodła, lecz o kształt owej jednostkowej literackiej interpretacji muzycznej formy.

Joyce nawiązuje w swojej wypowiedzi do *Meistersingera*. W obrębie epizodu, jak pisze Joyce, pojawia się również kwintet. Chodzi tu prawdopodobnie o finałową scenę w barze, w którym przyjaciele odpoczywają przy alkoholu po udanym występie:

Near bronze from anear near gold from afar they chinked their clinking glasses all, brighteyed and gallant, before bronze Lydia's tempting last rose of summer, rose of Castile. First Lid, De, Cow, Ker, Doll, a fifth: Lidwell, Si Dedalus, Bob Cowley, Kernan and big Ben Dollard (s. 238).

W pobliżu brązu z bliska, w pobliżu złota z dala brzdąkali wszyscy szklankami, płomiennoccy i wytworni, przed brązowej Lydii kuszącą ostatnią różą lata, różą Kastylii. Prima Lid, De, Cow, Ker, Doll, kwinta: Lidwell, Si Dedalus, Bob Cowley, Kernan i wielki Ben Dollard (s. 325)¹²⁷.

W akcie III przywołanej opery rzeczywiście mamy arię na pięć głosów, mamy też fugę. Pozwala się to domyślać, że, tak jak Wagner tworzy dzieło zawierające w sobie mniejszą formę, tak też *Ulysses* staje się – metaforycznie – symfonią dnia codziennego, w ramach której pomieścić ma się enigmatyczna „fuga *per canonem*”.

Jak pamiętamy, Joyce przyznał w liście do Weaver, że stworzył „osiem regularnych [bądź też „stałych” – przyp. J. B.] części” owej fugi. Przekazał tym samym czytelnikowi kolejną zagadkę interpretacyjną. Problemem są tu nie tylko podana liczba i „regularność”, ale i same „części”. Nie wiemy bowiem, czy mamy interpretować je jako „elementy składowe” (temat, odpowiedź, kontrapunkt etc.), poszczególne głosy (pierwszy, drugi, trzeci...) czy też jakieś odcinki horyzontalnej segmentacji fugi (ekspozycja, przeprowadzenia, epizody, koda etc.).

Gudrun Budde¹²⁸ skłania się ku pierwszej interpretacji, „elementów składowych”, wymienionych w francuskim podręczniku fugi¹²⁹, do którego Joyce mógł, choć nie musiał dotrzeć. Autor wyszczególnia dokładnie osiem składników – dość zaskakujących, zaczerpniętych bowiem z różnych poziomów utworu¹³⁰. Odczytanie „części” jako elementów horyzontalnej segmentacji również nie przekonuje – skoro i tu brak zasad rozdzielających fugę na osiem części

¹²⁶ Por. A. Burgess, *This Man and Music*, London 1982, s. 135, 141.

¹²⁷ Zauważmy, że wraz ze słowem „kwinta”, nazwiska bohaterów zostają uzupełnione w stosunku do frazy po słowie „prima”, co daje wrażenie uzupełniania akordu o brakujący dźwięk.

¹²⁸ Por. G. Budde, dz. cyt.

¹²⁹ A. Géralge, *Traité de la fugue*, Paris 1901, por. tamże, s. 201.

¹³⁰ Temat i kontrapunkt pojawia się tu obok ekspozycji, co dziwi o tyle, że ta ostatnia stanowi pierwsze przeprowadzenie tematu przez głosy, zawiera więc w sobie oba wymienione wcześniej elementy.

uzasadniających sformułowanie „regular parts”. Wolf nie wyklucza jednak, że Joyce miał na myśli kolejno: ekspozycję, jakąś liczbę rozwinięć, swobodnych epizodów oraz prawdopodobnie dodatkowo „wstęp”, poprzedzający fugową ekspozycję¹³¹. Skoro jednak ustaliliśmy inny status „wprowadzenia”, nie można je traktować, jak sądzę, jako fragmentu „fugi”. Choć Wolf powtarza wielokrotnie, że nie ma zasady dyktującej „tradycyjną” liczbę ośmiu części (przeciwnie, zazwyczaj fuga jest trzy- lub czterogłosowa), skłania się ku traktowaniu „parts” jako „głósów”, przy czym „regular” oznaczałoby nie „regularne”, zgodnie z zasadami komponowania, lecz „stałe” – niezmiennie, niezaniakające, obecne w całym epizodzie, prowadzone przez bohaterów, pełniących w rozdziale najważniejsze role¹³².

Nieco światła rzuca na sprawę odnalezienie rękopisu, w którym na marginesach Joyce sporządził po włosku szczegółową listę części fugi. Daniel Ferrer, dotychczas sceptycznie podchodzący do koncepcji „fugi”¹³³, przyznaje, że z notatek wyraźnie wynika, że Joyce starał się stworzyć literacki ekwiwalent muzycznego gatunku¹³⁴. Kwestia ta wymagałaby jednak dokładnego prześledzenia dokumentu.

Syreny są niewątpliwie jednym z najciekawszych muzyczno-literackich eksperymentów intermedialnych, którym przyświeca pragnienie złączenia (bo przecież nie zatarcia) granic między literaturą a muzyką – znalezienia wspólnych jakości, czegoś, co poniekąd wyznacza tytułowa formuła Joyce’a „Words? Music? No: it’s what’s behind”. Gdyby nie wyrażone *explicite* intencje Joyce’a, prawdopodobnie żaden krytyk nie starałby się odnaleźć w *Ullissie* literackiej fugi, zatrzymując się na poziomie nawiązań intertekstualnych do pieśni i oper bądź analizy warstwy brzmieniowej, szukając być może we wstępie Schönbergowskich inspiracji. Zacierając granice między słowami, poziomem morfologicznym, leksykalnym i semantycznym lub też łamiąc reguły gramatyczne, Joyce występuje przeciw czytelniczemu przyzwyczajeniom, zwraca uwagę na jakości dźwiękowe i skłania do tropienia zasady leżącej u podstaw tekstu. Dzięki konwencjonalnym strategiom retorycznym możliwe staje się ewokowanie polifonii (również poprzez pokrewieństwo tematyczne), będącej tu jednym z najdoskonalszych przejawów narracji symultanicznej. Skondensowane, urwane frazy wprowadzenia, aktualizujące się w dalszym tekście, mają okazję wybrzmieć dopiero w wyobraźni czytelnika. Prześledzenie schematu konstrukcyjnego – wykraczające poza analizę dowodzącą symultanicznego układu wydarzeń, wypowiedzi i myśli bohaterów¹³⁵ i w odniesieniu do

¹³¹ Por. W. Wolf, dz. cyt.

¹³² Poszczególnym postaciom głosu przyporządkowuje również D. W. Cole, dz. cyt.; spośród dwunastu bohaterów rozdziału wyboru ośmiu „najważniejszych” dokonuje również L. Levin, dz. cyt., s. 14.

¹³³ Por. D. Ferrer, dz. cyt., s. 70–73.

¹³⁴ Por. Buffalo V.A.5 (JJA 13: 32–56), cyt. za: D. Ferrer, dz. cyt., s. 62 i n. Por. też: tegoż, *‘Practise Preaching’. Variantes pragmatiques et prédication suspendue dans un manuscrit des ‘Sirènes’, [w:] Writing Its Own Wrunes For Ever. Essais de génétique joycenne/Essays in Joycean Genetics*, red. D. Ferrer, C. Jacquet, Tusson 1998, s. 34. Więcej na ten temat w: S. Brown, *The Mystery of the Fuga per Canonem Solved*, „Genetic Joyce Studies” 2007, nr 7, <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS7/GJS7brown.html> (15.11.2009).

¹³⁵ Taką szczegółową analizę przeprowadziła Nadya Zimmerman (dz. cyt., s. 108–118). Por. też: M. Goldmann, dz. cyt.

przywoływanych tu odautorskich tropów – jest materiałem na obszerniejsze studium i prowadzić może do wielu ciekawych wniosków. Kontrast w fudze rozgrywa się w ramach głosów, nie części, stąd raczej mowa o zagadnieniu struktury (układu) niż określonym wzorze (modelu)¹³⁶. Green zwraca uwagę na poziom interpretacji dzieła Joyce'a, który ma być uzależniony od konkretnych umiejętności odbioru, pozwalających wyobrazić sobie muzyczne wykonanie podczas milczącego aktu lektury¹³⁷ – chodzi o umiejętność czytania nut i „usłyszenia” dźwięków, zrozumienia muzycznej notacji oraz terminologii wystarczająco dobrze, by zidentyfikować muzyczne „zdarzenia”, przywołania melodii po przeczytaniu tytułów kompozycji zawartych w tekście, zrozumienia muzycznych aluzji po wysłuchaniu nagrań utworów zawartych w tekście, znalezienia klucza Joyce'owskich aluzji i nadania im sensu. To, czy interpretator nazwie potem dany środek powtórzeniem czy ostinato lub motywem przewodnim, *staccato* czy asyndetonem, ma, jak się wydaje, znaczenie drugorzędne i ustępuje obserwacji sposobów, do jakich sięga twórca, chcąc osiągnąć określone cele.

Być może celem Joyce'a było nie samo stworzenie muzycznej prozy¹³⁸, lecz wykorzystanie muzycznej świadomości, analogii i aluzji, by na pierwszy plan wysunąć własności wspólne dla dźwięku i języka. Muzyka funkcjonuje tu jako najważniejsze źródłowe narzędzie pozwalające rozważyć tradycyjne czytanie i nadawanie znaczeń, a jedną z kluczowych strategii pozostaje skierowanie uwagi na akustyczny poziom języka, czego efektem jest niejednoznaczność leksykalna i poszukiwanie „pełnego znaczenia w dźwięku”¹³⁹, dalej – sięgnięcie po szybkie zmiany symultanicznych przestrzeni narracyjnych, ekwiwalent muzycznego kontrapunktu oraz posłużenie się ariami dostarczającymi pewną „wyjściową” treść, przekształcaną następnie przez kolejne, indywidualne głosy¹⁴⁰.

Odnalezienie cennego rękopisu *Syren* otwiera nam nowe drogi interpretacyjne, nie wyklucza jednak istnienia ujęć alternatywnych (spis ośmiu składników fugi muzycznej na okładce Joyce'owskiego zeszytu nie przekreśla przecież efektywnego badawczo etymologiczno-symbolicznego potraktowania fugi jako ucieczki i pogoni). Plan koła (formuła „Done. / Begin!”) może stać się wyrazem nieskończoności, niemożności wyczerpania – zarówno formy, jak i tematu – a idąc dalej: być może i samej formuły powieści („umuzycznionej”). Joyce stosuje fugową „strukturę”, poddając w wątpliwość autonomię „ja”: ewokuje symultaniczność, ujawniając równocześnie wewnętrzną wielogłosowość bohaterów. „Forma” nigdy nie wyczerpie „przedmiotu”, gdyż ten ostatni może być przez nią jedynie przekształcany¹⁴¹. Jak pisał Milan Kundera:

¹³⁶ Por. D. F. Tovey, dz. cyt., s. 514.

¹³⁷ J. D. Green, dz. cyt., s. 500-501, przyp. 11.

¹³⁸ „Przecież mówienie o fudze/fugach w literaturze możliwe staje się pod warunkiem, iż obaj [autor i odbiorca – przyp. J. B.] zgadzają się, z krytyczną świadomością stanu rzeczy, na grę wzajemnego uwodzenia poprzez tekst literacki” (A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 123).

¹³⁹ Por. B. Bucknell, dz. cyt., 137, 139.

¹⁴⁰ Bucknell zauważa, że tworzy to wrażenie substytucji: pieśń panny Douce każe przyjąć jej fałszywą tożsamość, Bloom traci swoją, wcielając się w Lionela z *M'appari* Simona: „Intertekstualny motyw pieśni staje się obrazem zamiany i zastąpienia, w którym tożsamość zostaje rozproszona i zrekonstruowana” (tamże, s. 144, 153).

¹⁴¹ Por. D. W. Cole, dz. cyt., s. 226.

Okazuje się, że nawet kiedy dowiadujemy się czegoś istotnego o metodzie twórczej pisarza, niewiele posuwamy się naprzód, bo ostateczna odpowiedź jest równie odległa, jak była. Zawsze tak się dzieje. Chcemy znać odpowiedzi, wyciągać słuszne, a przynajmniej pozornie słuszne wnioski; taka jest natura – czy też potrzeba – człowieka. Ale odpowiedzi nigdy nie są adekwatne do rzeczywistości, zawsze pozostawiają poczucie niedosytu¹⁴².

Summary

Joanna Barska

*Staccato or asyndeton? A few remarks about ‘musical’ prose (notes on Joyce’s *Sirens*)*

Word and music studies, which in recent years have been gaining more and more attention, still remain a source of a never-ending discussion on ‘the method’ and ‘the manner of speaking’ about the manifestations of a work of music, which, put within the frames of a literary medium, exist only in the rhetorical sense, thus leading to an individual and subjective interpretation of a musical scheme. *Sirens*, the eleventh episode of James Joyce’s *Ulysses*, which was not so far analysed in the intermedial context in Poland, invites to a musico-literary reading – not only due to the author’s explicit hints but also the tracks in the text itself which cannot be ignored by a scholar (the sound level of the text, the presence of music within the thematic scheme, the author’s confirmation of the fugitive form of *Sirens*). Instead of asking whether Joyce managed to create a literary equivalent of musical fugue (which would be absurd due to the semiologic aspect), I focus on tropes employed by Joyce to blur the borderlines between literature and music. When is it justified to use musical metaphors with respect to narratives? An overview of the western discussion over *Sirens* serves as a point of departure to reflect on essential issues concerning the musicalisation of fiction as such.

¹⁴² M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 138.