

Dublin na (tekstualnej) scenie. O dramatyzacji przestrzeni w *Ulissiesie* Jamesa Joyce'a

ABSTRACT. Kozłowski Paweł, *Dublin na (tekstualnej) scenie. O dramatyzacji przestrzeni w Ulissiesie Jamesa Joyce'a* [Dublin on (textual) stage. On the dramatization of space in James Joyce's novel *Ulysses*]. „Przestrzenie Teorii” 34. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 165–190. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.34.7.

The author investigates how James Joyce stylizes the space in his novel *Ulysses* for drama. For this purpose he carries out a comparative analysis of some episodes in this book. This analysis leads to the conclusion that Joyce transposes some dramatic genres and specifically dramatic writing techniques, especially associated with August Strindberg. Kozłowski emphasizes the dramatic character of some motifs that create spatial conditions in Joyce's novel. Furthermore, he compares these motifs with the literary works of the greatest modern dramatists.

KEYWORDS: drama theory, history of literature, comparative literature

Celem tego artykułu jest analiza strategii dramatyzacji *Ulissesa* Jamesa Joyce'a w aspekcie kreowanej przestrzeni. Na gruncie polskiej krytyki literackiej powieść ta pozostaje skromnie opisana¹. Z kolei w środowiskach anglosaskich doczekała się licznych analiz, prowadzonych w kluczu Bachtinowskim²,

¹ Jednym z wiodących kierunków metodologicznych w rodzimych badaniach nad *Ulissesem* jest krytyka mitograficzna. Por. P. Paziński, *Labirynt i drzewo*, Kraków 2005. Poza tym polscy badacze dostrzegają w powieści Joyce'a wiele zjawisk pokrewnych intertekstualności i właśnie ten kierunek dociekań również jest często obierany. Por. J. Paszek, *Sztuka aluzji literackiej*, Katowice 1984. Akcentowane jest także nowatorstwo *Ulissesa* w konfrontacji z modelem tradycyjnej, XIX-wiecznej powieści realistycznej, której skostniałe kanony Joyce odrzucił, preferując model literatury wymykającej się normom kompozycyjnym i genologicznym przyporządkowaniom. Por. S. Strzetelski, *James Joyce – twórca nowoczesnej powieści*, Warszawa 1975; *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

² H. Kenner, *Joyce's Voices*, London 1978; *The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. M. Holquist, London 1981; M. Cabrera, *Ulysses and Heteroglossia: a Bakhtinian Reading of the „Nausicaa” Episode*, „Revista Alicantina de Estudios Ingleses” 1996, nr 9; I. Kittgar, *Dual Voice and Dual Style: Translating Free Indirect Discourse in Ulysses*, „Nordic Journal of English Studies” 2004, nr 3. Spośród wielu opracowań sygnalizują głównie te, które łączy źródłowa, prawdziwie Bachtinowska aparatura pojęciowa. Składają się nań kategorie polifoniczności, konstrukcji hybrydowych, empatii, ironii, stratyfikacji głosów etc. Należy jednak dodać, że kategorie wypracowane i odnoszone przez Bachtina głównie do dzieła epickiego są dziś rekonceptualizowane w taki sposób, by za ich pomocą oddać raczej specyfikę dramatu. Refutowana obecnie, Bachtinowska teza o homofonicznym charakterze

w optyce narratologicznej³, a także z silnym ukierunkowaniem komparatystycznym⁴ i komparatystyczno-interdyscyplinarnym⁵. Niemniej zagadnienie quasi-dramatycznego charakteru tegoż dzieła pozostaje na marginesie wiodących badań. By opisać, w jaki sposób *Ulisses* ulega dramatyzacji w zakresie przestrzennego obrazowania, zamierzam zwrócić uwagę na autorskie próby przetransponowania na grunt omawianej tu powieści takich odmian gatunkowych, jak dramat subiektywny, i takich technik pisarskich, jak choćby dramat stacji. W toku szczegółowych analiz zamierzam wreszcie wyakcentować specyficznie dramatyczne znamiona pewnych motywów, które współtworzą warunki przestrzenne w *Ulissesie* i funkcjonują w tej monumentalnej powieści w sposób przypominający manieri pisarskie wybitnych

dzieła dramatycznego wynika z autorskiego, idiosynkratycznego pojmowania polifoniczności i dialogiczności. Bachtinowskie rozumienie tych pojęć nie przystaje bowiem do stanu współczesnej świadomości teoretycznoliterackiej i dramatycznej progenitury pisarskiej naszych czasów. Istotą dramatu wydaje się obecnie właśnie polifoniczność. Tak zreinterpretowane, pierwotnie Bachtinowskie kategorie również stały się instrumentem analitycznym w rękach krytyków Joyce'a. Por. D.R. Schwarz, *Joyce, Bakhtin and Popular Culture: Chronicles of Disorder, and: Missed Understandings: A Study of Stage Adaptations of the Works of James Joyce (review)*, „MFS Modern Fiction Studies” 1989, nr 4.

³ Sygnalizuję jedynie te prace, które koncentrują się wokół technik narracyjnych zastosowanych w *Ulissesie*, a przy tym *implicite* zwracają uwagę na quasi-dramatyczny charakter tejszej powieści. Niektórzy krytycy Joyce'a piszą o stenograficznym wręcz ujmowaniu (niezapośredniczonych) głosów, o dialogujących i monologujących bohaterach wyemancypowanych z ramy narracyjnej. Ta zaś technika wydaje się epickim ekwiwalentem stratyfikacji głosów – metody pisarskiej pojmowanej przez Bachtina jako wyznacznik dramatycznego dyskursu. Por. M. Fludernik, *The Dialogic Imagination of Joyce: Form and Function of Dialogue in Ulysses*, „Style” 1986, nr 1. Inni badacze zauważają, że *Ulisses*, w wyniku uchylenia epickiego poziomu mediacyjnego, nabiera dramatycznego charakteru, pojmowanego zgodnie z koncepcją Arystotelesa – jako naśladowanie aktu niezapośredniczonej mowy. Por. M. Murray, *Replication and Narration: “Counterparts” as a Replicon of Joycean Narration*, „Joyce Studies Annual” 2013.

⁴ Co ciekawe, wielu badaczy szuka płaszczyzny podobieństwa między twórczością Joyce'a a pisarstwem wybitnych dramaturgów modernizmu. Por. C. Flynn, *A Brechtian Epic on Eccles Street: Matter, Meaning, and History in „Ithaca”*, „Eire-Ireland” 2011, nr 1/2; M. Gillespie, *Party Pieces: Oral Storytelling and Social Performance in Joyce and Beckett (review)*, „James Joyce Quarterly” 2008, nr 1; L. Garver, *Shaw and Joyce: „The Last Word in Stolen Telling”*, „Modernism/Modernity” 1995, nr 3; K. Ochshorn, *Who's Modern Now: Shaw, Joyce and Ibsen's When We Dead Awaken*, „SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies” 2005, nr 25.

⁵ Nie brakuje badaczy, którzy dostrzegają w narracji Joyce'a quasi-filmowe pierwiastki. Zwracają oni uwagę na poszerzenie i pogłębienie powieściowej przestrzeni w wyniku jej subiektywizowania, za sprawą ekspansji takich form narracyjnych, jak technika strumienia świadomości. Por. V. Hockenjos, *Strindberg through Bergman. A Case of Mutation*, „Tijdschrift voor Skandinavistiek” 1999, nr 20; D. Parsons, *Theorists of the Modern Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, New York 2007.

dramaturgów doby modernizmu, by wymienić tylko Ibsena⁶ i Strindberga⁷ – twórców szczególnie inspirujących Joyce’a.

Przestrzeń subiektywizowana

Przestrzeń ukazana w *Ulissiesie* najczęściej ulega odrealnieniu na prawach konwencji znanych z dramaturgii subiektywnej. Na gruncie tego typu dramaturgii podstawową strategią kreowania, a zarazem subiektywizowania miejsca akcji jest jego wyraźna delinearizacja⁸. Dążność do załamania linearności utworów dramatycznych postępowała zwykle w dwóch kierunkach – ku geometryzacji przestrzeni⁹ albo ku jej odbiciu, asocjacyjnemu zwielokrotnieniu¹⁰. W jednym i drugim przypadku jej ciągłość ulegała przerwaniu, a świat przedstawiony stawał się poszerzony i pogłębiony¹¹. W *Ulissiesie* najczęściej zachodzi ten drugi przypadek – zwielokrotnienie splecionych, percypowanych i subtelnie ewokowanych rzeczywistości. W omawianej tutaj powieści akcja również nie rozwija się sukcesywnie, lecz zmierza w głąb indywidualnej, jednostkowej świadomości. Czas akcji biegnie w poprzek linearnie rozwijającej się przestrzeni. Zamiast całościowej, chronotopicznej progresji, w dziele Joyce’a następuje dysocjacja obu tych planów morfologicznych. W konsekwencji powieściowy świat okazuje się dramatycznie rozgałęziony, wręcz spolaryzowany. Zabieg ten uchyla odbiorcze przyzwyczajenia w doznawaniu czasoprzestrzeni¹². Ilustracją takiego kreowania czasu i miejsca akcji, mocno subiektywizowanych kategorii, jest III epizod *Ulissesa*, w którym Stefan podąża wzdłuż linii brzegowej.

⁶ B. Tysdahl, *Joyce and Ibsen: A Study in Literary Influence*, Oslo 1968.

⁷ W. Sayers, *A Schoolmaster's June day walk round the city: Joyce and Strindberg's Albert Blom*, „*Studia Neophilologica*” 1989, nr 2.

⁸ Por. K. Filipova, *Dramatized Narration: The Development of Joyce's Narrative Technique from „Stephen Hero” to „Ulysses”*, Sofia 2007, s. 150 i nn.

⁹ Por. L. Bell, *Between Ethics and Aesthetics: The Residual in Samuel Beckett's Minimalism*, „*Journal of Beckett Studies*” 2011, nr 1, s. 39.

¹⁰ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 86 i nn.

¹¹ Tamże, s. 88. Zwielokrotnienie i pogłębienie przestrzeni, jako konsekwencje odrzucenia linearnej organizacji zdarzeń, to chwyt popularne w modernistycznej dramaturgii, zwłaszcza w twórczości Strindberga. Dogodnym przykładem jest choćby *Gra snów*. W konsekwencji wymienionych zabiegów świat przedstawiony tego dramatu przypomina obraz wideo. Na taką prawidłowość zwracają uwagę polscy, a także zagraniczni badacze. Por. V. Hockenjos, dz. cyt., s. 51.

¹² Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 88 i nn.

Stopy jego pomaszzerowały w niespodziewanym, dumnym rytmie po piaszczystych wydmach, wzdłuż **głazów południowego wału ochronnego**. [...] **Kopce kamiennych czaszek mamucich**. Złote światło na morzu, na piaskach, na głazach. Słońce tu jest, **smukłe drzewa, cytrynowe domy. Paryż budzi się rześko**, z ostrym blaskiem słonecznym na cytrynowych ulicach. Wilgotna jędrność rogaliaków, żabiozielony absynt, kadzidło poranne miasta, pieści powietrze¹³.

W zacytowanym epizodzie czasoprzestrzeń tylko pozornie rozwija się na prawach linearnej sukcesywności. Monolog wewnętrzny Stefana Dedalusa, błąkającego się po plaży, okazuje się bowiem nie tylko sekwencją wspomnień, ale i funkcją performatywnego, niejako komemoratywnego ustanawiania minionej rzeczywistości, która stopniowo przesłania pejzaż akcji. Stefan, pogrążony we własnych myślach, wizualizuje młodość spędzoną w Dublinie i czas studiów, jakie odbywał w Paryżu. Czas ten należałoby rozumieć w kategoriach trwania¹⁴, nie progresji czasowej. Stąd bierze się dialektyka rozwijającej się prospektywnie przestrzeni, jaką fizycznie pokonuje bohater, i mocno delinearizowanego, subiektywnie doświadczanego czasu, jaki upłynął w miejscach istniejących w tekście jedynie pod *signum* mentalnego przeniesienia. Plaża w przytoczonym epizodzie na prawach swobodnej asocjacji przywołuje różne przestrzenie, w których młody Dedalus niegdyś egzystował – Paryż, a następnie ubogi dom jego wujostwa, żyjącego w Dublinie. Tym samym obecne i minione doświadczenia Stefana zostają sprowadzone do synchronii. W tym miejscu należałoby więc zauważyć, że w odniesieniu do dramaturgii XX wieku szczególnie operacyjna analitycznie jest kategoria przestrzeni wewnętrznej¹⁵, ujawniającej się poprzez asocjacyjne zapośredniczenie słów i obrazów¹⁶ percypowanych przez postaci. W wyniku nakładania się czasoprzestrzeni, fizycznie doświadczanej i tych przywołanych na zasadzie synestezji mnemonicznej, świat bohatera zamieniał się w korowód majaków. Wzmiankowana kategoria odpowiada specyfice dramaturgii subiektywnej, kojarzonej głównie ze Strindbergiem, jednak można zastosować ją w analizie omawianego tutaj epizodu, utrzymanego przecież w zbliżonej stylistyce. Podobnie jak w Strindbergowskiej *Drodze do Dmaszku*¹⁷, bohater Joyce’a, błąkający się po plaży Dedalus, doświadcza

¹³ Por. J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, t. 1, Warszawa 1975, s. 80. Te i dalsze wytłuszczenia – P.K.

¹⁴ Specyfikę czasu w dramacie oddają kategorie trwania, chwili i perspektywy. Trwanie należałoby rozumieć jako tymczasowe zawieszenie akcji, rozwijającej się dotąd na prawach linearnego *continuum*. Por. I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 29.

¹⁵ Por. E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, red. W. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 26.

¹⁶ Por. tamże, s. 26 i nn.

¹⁷ Por. F. Brogger, *Formal Vacillation in Modern American Drama*, „American Studies in Scandinavia” 1982, nr 14, s. 3 i nn.

ciekawego, poznawczego fenomenu – to, co spotyka go na „scenie zewnętrznej”, zostaje przefiltrowane przez jego psychikę i *per analogiam* odsyła do minionych doświadczeń. Podobnie jak obraz klasztoru ulega odbiciu w planie jednostkowych asocjacji, nakładając się na obraz domu Lekarza, w którym uprzednio znalazł się Nieznajomy¹⁸, tak Stefan kojarzy niepozorny kopiec kamieni i muszli z piętrzącym się, paryskim molochem, w którym studiował. W konsekwencji percypowany przez niego świat także ulega odrealnieniu.

Problem subiektywizacji przestrzeni w *Ulissesie* wymaga jednak rozwinięcia, gdyż podobne przypadki zachodzą w nim bardzo często. W kontekście dramaturgii i teatru XX wieku można mówić o kilku obowiązujących wtedy modelach przestrzeni. Znaczna popularność modelu epicko-dydaktycznego wynikała z silnej tendencji do epizowania dramatu, do zapośredniczenia i relacjonowania zdarzeń. Inny jej typ, przestrzeń alienacji czy też osaczenia, wskazywał na psychiczne oraz społeczne uwikłania bohatera, był formą stratyfikacji jednostkowych konfliktów psychicznych, a także międzyludzkich. Silne inspiracje psychoanalityczne przyczyniły się jednak do tego, że w dramacie i w teatrze omawianego tu okresu rzeczywistość najczęściej przyjmowała postać wspomnianej już przestrzeni wewnętrznej, wyraźnie subiektywizowanej¹⁹. Miała ona wiele wspólnego z przestrzenią alienacji, była jednak znacznie bardziej niedookreślona, otwarta i niejednorodna, a w konsekwencji wymagała szczególnej aktywności odbiorcy w zakresie kontekstualizacji i interpretacji wydarzeń²⁰. W modernistycznej dramaturgii wykrystalizowało się zresztą kilka wariantów przestrzeni subiektywnej. Są to droga, scena, pokój oraz przedstawienie wnętrza umysłu²¹. Pierwszy z nich wydaje się najbardziej zajmujący w kontekście quasi-dramaturgicznego charakteru *Ulissesa*. Joyce, podobnie jak Strindberg²², łączy głęboko religijny sens drogi z analizą zdeintegrowanego „ja” postaci, która podróżując przez kolejne miejsca akcji, nieustannie poszukuje trwałej cząstki swojej istoty, jaźni głębokiej, i ostatecznie odnajduje rozproszone fragmenty samej siebie w napotkanych bohaterach. Niemniej tego typu fenomeny postać odbiera jako rodzaj inwazji, natręctwo uwewnętrznienia. Nie potrafi bowiem zinternalizować napotkanej, odkrywanej w innych obcości, a więc swoistej nadwyżki, zanieczyszczenia znanych i pierwotnie akceptowanych treści. Poza tym dwuznaczność miejsc, na jakie natykają się bohaterowie

¹⁸ Por. A. Upvall, *August Strindberg. A Psychoanalytic Study with Special Reference to the Oedipus Complex*, New York 1920, s. 86.

¹⁹ Por. E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku...*, s. 28 i nn.

²⁰ Por. tamże, s. 30.

²¹ Por. tamże, s. 30 i nn.

²² Por. J. Powell, *Demons that Live in Sunlight: Problems in Staging Strindberg*, „The Yearbook of English Studies” 1979, nr 9, s. 129 i nn.

Strindberga i Joyce'a, nieraz każe im mierzyć się z relikdami własnej pamięci. Dwuznaczność ta napędza niejako czas psychiczny po to, aby unaoznić koincydencję teraźniejszości i przeszłości w jednostkowej psychice²³, by uchylić w pewnym stopniu ontologiczną granicę podmiotu i przedmiotu. Taki właśnie model przestrzeni zastosowany jest w III epizodzie *Ulissesa*, a postacią, która doświadcza wzmiankowanych, poznawczych fenomenów, jest błąkający się po plaży Dedalus.

Zeszły skromnie po stopniach Leahy's Terrace, Frauenzimmer: i w dół ku miękko opadającemu brzegowi, a ich płaskie stopy grzęzły w lepkiem piasku. Jak ja, jak Algy, **schodzą ku naszej potężnej matce**. Numer pierwszy kołysała ciężko swą **torbą akuszerki, parasol drugiej dziobał plażę**. Na całodzienny spacer z dzielnicy Liberties. [...] Jedna z jej **siostrzyc wywlokła mnie, piszczącego, na świat**²⁴.

Stefan podąża wzdłuż linii brzegowej, a w jego monologu wewnętrznym ujawniają się strzępki wspomnień z różnych okresów życia, ważnych dla kształtowania się jego tożsamości. Zostało już powiedziane, że młody Dedalus – na zasadzie synestezji mnemonicznej – wizualizuje w swym umyśle chwile spędzone w Paryżu, w dzielnicy Liberties. Subiektywizacja przestrzeni dokonuje się bowiem w taki sposób, że opis przybiera postać siły manekinetycznej, modelującej i przekształcającej świat przedstawiony. W pewnym momencie uwagę młodego człowieka przykuwa widok dwóch kobiet schodzących z wysokości na plażę. Jedna z nich podpira się parasolem, wokół którego konstelują się seksualne skojarzenia Dedalusa, zasygnalizowane w jego monologu wewnętrznym. Równie istotny wydaje się rekwizyt w ręku drugiej napotkanej kobiety. Torba, którą ona kołysze, także ulega odrealnieniu. W planie zawitych procesów mentalnych, jakie zachodzą w umyśle Stefana, torba ta jawi się jako macica bądź wagina. Dalsze fragmenty III epizodu prowadzą do wniosku, że Stefan w wyniku skomplikowanych procesów mentalnych odkrywa w percypowanych postaciach cząstki samego siebie.

Pępowiny wszystkich ludzi łączą się w przeszłości, brzegi oplatający **kabel wszelakiego ciała**. To dlatego mnisi mistycy. Czy pragniecie być jako bogowie? Zajrzyj w swój omphalos. **W łonie grzesznej ciemności byłem także ja**, zrobiony, nie poczęty. [...] Zwarli się w uścisku i rozczepili, **uczynili według woli rajfura**²⁵.

Widok kobiet zostaje przefiltrowany przez psychikę błąkającego się Stefana. W konsekwencji parasol i torba, rekwizyty w dłoniach napotkanych przezeń postaci, nabierają fallicznego i waginalnego kształtu. Wyobrażony akt prokreacji Stefan zestawia następnie z ideą stworzenia, o którym

²³ Por. E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku...*, s. 31.

²⁴ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 74.

²⁵ Por. tamże.

rozmyśla. Abstrahując od neoplatońskich inspiracji w tym swobodnym rozumowaniu, należałoby zauważyć, że młody, refleksyjnie usposobiony człowiek właśnie przypomina sobie istotny aspekt swojej osobowości – religijność, której ostatecznie się wyzbył, prawdopodobnie wskutek odczuwanych, przemożnych chuci, w wyniku zacytowanej tu, niejako zaszczerpionej mu „woli rajfura”. W nowych okolicznościach, wskutek spotkania kobiet i narzucających się wręcz asocjacji, dawna religijność tym bardziej wydaje się jakby „ciałem obcym” w psychice zbuntowanego bohatera. Młody Dedalus odkrywa w percypowanych kobietach rozproszone cząstki swojej płynnej, dynamicznej tożsamości, a zarazem przeżywa on wspomniane natręctwo uwewnętrznienia. Podsumowując, ten zamyślony osobnik, błakający się po dublińskiej plaży, doświadcza nakładania się dwóch postaw – dawnej, młodzieńczej pobożności oraz aktualnego, laickiego usposobienia. Prawdziwa droga Stefana odbywa się w planie procesów mentalnych, w którym mającą doświadczenia rzeczywistości zewnętrznej. Joyce’owski bohater, niczym Nieznajomy z *Drogi do Damaszku*²⁶, spotyka niby-przypadkowe postaci i w wyniku złożonych, psychicznych reakcji doświadcza wewnętrznego konfliktu. Tak jak ów Nieznajomy nieustannie zмага się z odrzuconą religijnością, projektowaną na Ewę, tak Dedalus, w wyniku percypowania kobiet i swobodnych asocjacji, odkrywa w sobie tę samą, kontestowaną postawę. W III epizodzie *Ulissesa* Joyce eksploatuje zatem konwencje znane z dramaturgii subiektywnej – przestrzeń ulega tutaj daleko idącej psychizacji, a poruszający się w niej bohater jest uczestnikiem konfliktu przeniesionego do własnego wnętrza.

Podniosły wymiar drogi pokonywanej przez Stefana skłania ku temu, by w dalszej części wywodu przeanalizować również inne, późniejsze ustępy *Ulissesa*. Wydają się one pisane techniką znaną jako dramat stacji²⁷. Ten ciekawy sposób konstruowania dzieła dramatycznego polega na odrzuceniu tradycyjnych, klasycystycznych rygorów kompozycyjnych, takich jak teleologicznie rozwijająca się akcja, dominacja dialogu jako głównej formy podawczej, indywidualizacja bohaterów uwikłanych w intrygę. W tak pomyślanym dramacie akcja zostaje rozparcelowana na pomniejsze, niepowiązane sceny. Co istotne, również przestrzeń ulega specyficznej spacji, rozpadając się na pojedyncze *loci*, ukazywane niezależnie od wszelkich uwarunkowań przyczynowo-skutkowych. Omawianą tu technikę dramatyczną zapoczątkował oczywiście Strindberg²⁸. W kontekście jej wymienionych, podstawowych wyznaczników warto zauważyć, że podo-

²⁶ Por. A. Upvall, dz. cyt., s. 86.

²⁷ Por. K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 45.

²⁸ Por. C. Davies, *The Plays of Ernst Toller: A Reevaluation*, Amsterdam 1996, s. 50.

bieństwo twórczości Joyce'a i szwedzkiego pisarza polega na tym, że w ich dziełach droga nie oznacza jedynie osiągnięcia fabularnie umotywowanego celu. Droga ta jest raczej metaforą przemiany bohatera, jego mitopoetycznym samoprzemieszczeniem²⁹. Tak jak we wspomnianym już dramacie stacji, w *Ulissiesie* zachodzi istotny, sensotwórczy związek między postacią a spostrzeganymi przez nią obiektami topograficznymi. Związek ten zazwyczaj dotyczy minionych przeżyć bohatera, przywoływanych w jego pamięci zdarzeń, a także pokładów jego wciąż niezgłębionej osobowości. Tę subiektywizowaną topografię, przestrzeń uwewnętrznionego niejako, jednostkowego doświadczenia, wyznaczają także napotkane osoby³⁰. Innymi słowy, budynki i ludzie to swego rodzaju stacje, kolejne etapy złożonych procesów mentalnych, jakie zachodzą w umyśle wędrującego bohatera³¹. Warto zauważyć, że tak pomyślaną wędrówkę zwykle przenika głęboki, religijno-metafizyczny sens. W dramacie stacji bohater nierzadko zawiązuje istotne, hierarchiczne relacje, w nich zaś można wyodrębnić majestat władzy ojcowskiej, postawę właściwą skruszonemu synowi marnotrawnemu, a także postawę buntownika, uzurpatora ojcowskiej władzy³². Joyce z całą pewnością czerpie z pisarskich doświadczeń Strindberga³³. *Ulisses* – w pewnym stopniu – jest stylizowany właśnie na dramat stacji. Dowodzi tego XVI epizod omawianej powieści, w którym Leopold Bloom i młody Dedalus, a więc transcendentny ojciec i transcendentny syn, zmierzają do domu przy Eccles Street.

²⁹ D. Jarząbek, *Droga do domu. Dwa warianty przestrzeni w najmłodszym polskim dramacie*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, red. W. Sajkiewicz, E. Wąchocika, Katowice 2009, s. 152. Na tę prawidłowość zwracają uwagę także zagraniczni badacze modernistycznej dramaturgii, obfitującej w dogodnie przykłady. Dość powiedzieć, że kolejne miejsca, w jakich znajduje się główny bohater Strindbergowskiej *Sonaty widm*, również dramatu stacji, odpowiadają różnym stanom jego świadomości. Miejsce aktywizuje niejako procesy mentalne zachodzące w umyśle Studenta. Pierwsze sceny z jego udziałem, rozgrywane się w różnych przestrzeniach, sygnalizują kolejne etapy jego życia: młodość, dojrzałość oraz starość. Por. E. Tornqvist, *Strindberg's The Ghost Sonata. From Text to Performance*, Amsterdam 2000, s. 62.

³⁰ Por. tamże, s. 155.

³¹ Por. E. Tornqvist, dz. cyt., s. 62 i nn.

³² D. Jarząbek, dz. cyt., s. 155 i nn. Na marginesie warto też zauważyć, że motyw drogi, koncepcja syna i dziedzica to oczywiście podstawowe wyznaczniki dramatu religijnego, mającego długą tradycję w europejskiej twórczości literackiej. Dramat religijny jest mocno związany z dramatem stacji, pierwotnie średniowieczną odmianą gatunkową, którą restytuował Strindberg. Por. I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej: ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 7 i nn.; por. C. Davies, dz. cyt., s. 50 i nn.

³³ E. Sprinchorn, *Strindberg among the Prophets*, [w:] *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, red. P. House, S. Rossel, Amsterdam 2002, s. 4. Autor zauważa, że Strindbergowska *Droga do Damaszku* wywarła znaczny wpływ na późniejszą twórczość Joyce'a.

Tak więc, ponieważ żaden z nich nigdzie się szczególnie nie spieszył, a aura była wielce odświeżająca, odkąd przejaśniło się po ostatniej wizycie Jowisza Pluviusa, powlekli się z wolna [...]. Pomiędzy tym miejscem a wysokimi, nieoświetlonymi w tej chwili magazynami w Beresford Place, **Stefan pomyślał, że należy pomyśleć o Ibsenie**, skojarzywszy go jakoś w swym umyśle z zakładem kamieniarskim Bairda [...], podczas gdy jego towarzyszy, idący przy nim niby fidus Achates, **wdychał [...] smakowity zapach chleba naszego powszedniego, spośród wszystkich publicznych potrzeb najpierwszego i najkonieczniejszego.** [...] Stefan przystanął bez szczególnej przyczyny, żeby popatrzeć na stos kamieni brukowych, a w świetle wydobywającym się z rozżarzonego koksłu mógł dostrzec zarys ciemnej postaci **dozorcy magistrackiego**, który siedział wewnątrz mrocznej budki strażniczej. Zaczął przypominać sobie [...] ale kosztowało go niemało wysiłku, zanim przypomniał sobie, **że rozpoznał w tym dozorcę Gumleya, dawnego przyjaciela swego ojca. Żeby uniknąć spotkania**, przysunął się ku filarom mostu kolejowego³⁴.

Przestrzeń omawianego epizodu jest wyraźnie rozczłonkowana, podzielona na pomniejsze odcinki. Wyznaczają je kolejne obiekty topograficzne. Bardziej istotny wydaje się jednak fakt, że kolejne miejsca, przefiltrowane w psychikach Stefana i Blooma, jawią się jako stadia wewnętrznych, indywidualnych procesów, zmierzających najwyraźniej do osiągnięcia przez nich pełni świadomości, do samo-rozumienia³⁵. W konsekwencji tych procesów obie postaci nabiorą do siebie znacznego dystansu. Kolejne, napotykanne po drodze obiekty wywołują w umyśle Stefana skojarzenia właściwe jego refleksyjnemu usposobieniu. Jego asocjacje wydają się bardzo swobodne. Zestawienie zakładu kamieniarskiego z Ibsenem uzasadnia tylko erudycja młodego człowieka, poruszającego się w psychizowanej przestrzeni Dublina. Podobne doświadczenia są też udziałem Blooma, który widok piekarni i dobiegający z niej zapach chleba kojarzy z szerokim spektrum palących, społecznych spraw, rozważanych przez niego w poprzednim epizodzie, w niesławnej dzielnicy Dublina. Innymi słowy, Stefan odkrywa w sobie naturę prawdziwego humanisty, a Bloom – pragmatyka. Samoświadomość, jaką zyskują bohaterowie XVI epizodu, prowadzi do wniosku, że ich pogłębiona psychologicznie relacja jest niemożliwa z uwagi na różne horyzonty umysłowe. Warto w tym miejscu zauważyć, że napotykanne przez nich postaci

³⁴ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 2, s. 258 i nn.

³⁵ B. McKenna, *James Joyce's Ulysses: A Reference Guide*, London 2002, s. 152 i nn. Obie postaci rozumują w różny sposób, przyjmują różne optyki postrzegania tych samych, niekiedy, zjawisk. Ze względu na skrajnie odmienne horyzonty umysłowe Stefan wyraźnie dystansuje się wobec Blooma, nie wchodzi w pogłębioną emocjonalnie relację z tym życzliwym przecież osobnikiem, tak jak on doświadczającym przez cały dzień odrzucenia. Dzieje się tak, ponieważ obie postaci są dla siebie jakby lustrem, w którym można ujrzeć wszystko to, co niezgodne z własną naturą.

również wyznaczają kolejne stadia mitopoetyckiego samoprzemieszczenia, odbywającego się na mapie ich wzajemnych zbliżeń i oddaleń.

Dozorca, który pozdrowił Stefana, na prawach narzucającego się skarżenia jawi się jako figura jego biologicznego ojca, pospolitego birbanta i utracjusza. Sposób ujęcia tego dozorca, usytuowanie go w miejscu stylizowanym na *locus horridus*, czyni go postacią odstręczającą. Młody Dedalus uświadamia sobie brak jakiegokolwiek więzi z biologicznym ojcem, w Bloomie zaś już wcześniej dojrzała idea niesienia bezinteresownej pomocy, idea uspołecznienia. Poza tym dostrzega on w Dedalusie kogoś, kto mógłby zastąpić mu syna. W konsekwencji tych jednostkowych, mentalnych procesów, podczas ich drogi do domu krystalizuje się relacja oparta na ojcowskim autorytecie. Bolesne wspomnienie o Simonie Dedalusie, ojcu Stefana, na zasadzie synchronii³⁶ zbiega się z postawą, jaką wobec tegoż Stefana przyjmuje Bloom. Niemniej pogłębiona więź bohaterów okazuje się niemożliwa. Przyczyną tego stanu rzeczy jest fakt, że obaj uświadomili sobie dzielące ich różnice w zakresie typu umysłowości.

En route pan Bloom, który w każdym razie panował nad swym umysłem, teraz zaś bardziej niż kiedykolwiek, był, prawdę mówiąc, obrzydliwie trzeźwy, **powiedział do swego milczącego i, nie kładźmy na to zbyt wielkiego nacisku, niezupełnie jeszcze trzeźwego towarzysza kilka słów przestrogi re niebezpieczeństw nocnego miasta, kobiet o złej reputacji, wytwornych kieszonkowców**, co, dopuszczalne raz na pewien czas, choć nie jako czynność nawykowa, stawało się jednak po prostu śmiertelną pułapką dla młodych ludzi w jego wieku³⁷.

Bloom przemawia do Stefana moralizatorskim tonem, z którego wynika jego niemalże ojcowska troska. Nie zmienia to jednak faktu, że Stefan nie występuje tu jako skruszony syn, lecz jako zbuntowany uzurpator, a właściwie kontestator ojcowskiej władzy. Młody człowiek manifestuje swoją niechęć do biologicznego ojca, Simona Dedalusa, ale lekceważy także Blooma, udzielając mu niegrzecznych, bo zdawkowych odpowiedzi.

– Nie chciałbym w najmniejszym stopniu narzucać panu czegokolwiek, ale dlaczego opuścił pan dom swojego ojca?

– **Żeby szukać nieszczęścia, brzmiała odpowiedź Stefana.**

– Spotkałem pańskiego szanownego ojca ostatnio przy pewnej okazji, odparł dyplomatycznie pan Bloom. Szczerze mówiąc, dziś, a jeśli mam być zupełnie ścisły, to wczoraj. Gdzie on mieszka obecnie? Z rozmowy wywnioskowałem, że się przeprowadził.

– **Myślę, że jest gdzieś w Dublinie, odpowiedział Stefan obojętnie.** Dlaczego³⁸?

³⁶ Por. M. Piróg, *Synchroniczność – panpsychiczna wizja rzeczywistości*, [w:] *Inspiracje Jungowskie. Metafory, sny, archetypy*, red. M. Adamiec, F. Białecki, Warszawa 2006, s. 51 i nn.

³⁷ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 2, s. 259.

³⁸ Por. tamże, s. 266.

Młody Dedalus, mimo braku lokum, wykazuje niechęć i arogancję nie tylko wobec przyrodzonego, ale i wobec duchowego ojca³⁹. Stefan i Bloom doświadczają więc nie transcendencji, lecz swoistego *missmeeting*⁴⁰. Ich wspólne wędrowanie, w planie indywidualnych, emocjonalnych reakcji, sprawia, że znacznie oddalają się oni od siebie. Epizod XVI wpisuje się zatem w poetykę dramatu stacji. Podróż tych dwu bohaterów, której etapy wyznaczają kolejne miejsca i napotkane postaci, odbywa się w subiektywizowanej przestrzeni Dublina, a jej celem okazuje się mitopoetyckie samoprzemieszczenie, w tym przypadku uświadomienie sobie mentalnych różnic dzielących transcendentnego ojca i transcendentnego syna.

Dramatycznie nacechowany motyw domu

Najbardziej dramatycznie nacechowaną przestrzenią w *Ulissiesie* jest bez wątpienia domostwo Bloomów. Przestrzeń domu w dramacie XX wieku jest z reguły spolaryzowana. Rozpada się ona na miejsca ukazane bezpośrednio i miejsca ewokowane za sprawą dobiegających dźwięków. Odgłosy te skłaniają odbiorcę do przyjęcia wirtualnego modelu lektury, do koniecznej, współtwórczej aktywności, podyktowanej specyfiką zaprojektowanej w tekście sceny pudełkowej⁴¹. Przedstawiony tu podział przestrzeni z reguły służy uwydatnieniu dramatycznego napięcia, zasugerowaniu konfliktu, w jaki uwikłani są domownicy żyjący w odosobnieniu, często też nieufni wobec siebie. Podobnie zaprojektowana jest przestrzeń domu przy Eccles Street.

W cicho skrzypiących butach wszedł po schodach do przedpokoju i przystanął przed drzwiami sypialni. Może będzie miała ochotę na jakiś przysmak. Lubi rano cienkie kromki chleba z masłem. Ale może: raz, dla odmiany. Powiedział półgłosem w pustym przedpokoju:

– Idę na róg. Wrócę za minutę.

A kiedy usłyszał swój głos, wypowiadający to, dodał:

³⁹ M. Ellman, *Endings*, [w:] *Cambridge Companion to Ulysses*, red. S. Latham, Cambridge 2004, s. 98 i nn. Autorka zauważa, że emocjonalny dystans, jaki wdziera się w relację Stefana i Blooma, przejawia się w przemilczeniach, a także w zdawkowych, banalnych wypowiedziach najeżonych kliszami językowymi. Jest to szczególnie zastanawiające w przypadku młodego, zbuntowanego Dedalusa, który w poprzednich epizodach *Ulissesa* odznaczał się przeciwieście szeroko pojętą kulturą literacką.

⁴⁰ M. Bubber, *Meetings: Autobiographical Fragments*, Routledge 2007, s. 49 i nn. Autor nazywa tak spotkanie, którego rezultatem jest uświadomienie sobie różnic dzielących obie strony. Tego typu spotkanie ujawnia jedynie niemożność transgresji, niemożność nawiązania głębszej relacji.

⁴¹ D. Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 562.

– **Nie chcesz czegoś na śniadanie? Senny, miękki pomruk odpowiedział:**

– **Mn.**

Nie. Nie chciała niczego. Potem usłyszał ciepłe, ciężkie westchnienie, miększe, gdy przekreśliła się i **zabrzęczały luźne, mosiężne pierścienie ramy łóżka**⁴².

W przytoczonym fragmencie IV epizodu *Ulissesa* niewątpliwie dokonuje się polaryzacja przestrzeni. Pozwala to poprowadzić, w typowo dramatyczny sposób, dwie akcje równoległe⁴³. Bloom, zajęty przygotowaniem śniadania, odczytywaniem listu i karmieniem kotki, przebywa w kuchni znajdującej się na parterze. W tym czasie jego żona, Molly, oddaje się lekturze listu od kochanka, „Bujnego” Boylana. Tym samym polaryzacja przestrzeni zawiera w sobie zapowiedź konfliktu, wskazuje na małżeński kryzys. Opisuując dom przy Eccles Street, należałoby wszakże zauważyć, że w miarę rozwoju zdarzeń zmienia się konwencja jego dramaturgicznego przedstawienia. W zacytowanym epizodzie dom Bloomów wpisuje się w model społeczno-rodzinny, popularny w modernistycznej dramaturgii⁴⁴. W ramach takiej konwencji dramatyczna narracja początkowo spowija, ukrywa wszystkie prozaiczne akcesoria, aby następnie penetrować wnętrze domu z całą drobiazgowością, nie pomijając żadnego z detali. W ten sposób pozornie nieistotne, neutralne tło akcji nagle okazuje się miejscem skrywającym tajemnicę, dramatycznie nacechowaną przestrzenią konfliktu. Dramaturgicznie pomyślany topos domu rozwijał się w taki sposób choćby w twórczości Ibsena⁴⁵. Dość powiedzieć, że Hedda Gabler, tytułowa bohaterka jego dramatu, ma wyznaczoną własną, wyizolowaną przestrzeń, a pojawienie się w tej przestrzeni innych domowników zwykle zwiastuje konflikt, poważną próbę charakterów i ścieranie się racji w dialogach. W dramatycznej narracji sygnalizowane są wówczas detale, wokół których ogniskuje się intryga całego dzieła. Domowe akcesoria, niby przypadkowo, akcentowane są już w ekspozycji, podczas rozmowy tytułowej bohaterki z Tesmanem, a więc tuż po ich powrocie z podróży poślubnej. Co istotne, w dialogu tym daje o sobie znać poważny kryzys małżeński, dystans emocjonalny, a także dzielące bohaterów znaczne różnice w zakresie horyzontów umysłowych⁴⁶. W dalszej części Ibsenowskiego dramatu nacisk

⁴² Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 96–97.

⁴³ Por. D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 569 i nn.

⁴⁴ Dom, ukazany w takiej właśnie konwencji, jest produktywnym motywem choćby w twórczości Ibsena, który przedstawia życie rodzinne swoich bohaterów jedynie po to, by wykazać, że w ich relacjach ścierają się dwie sprzeczne idee: poświęcenia i samorealizacji. Por. H. Steinhauer, *The Metaphysics of Ibsenism*, „Univeristy of Toronto Quarterly” 1932, nr 1, s. 74 i nn.

⁴⁵ Por. E. Sprinchorn, *The Unspoken Text in Hedda Gabler*, „Modern Drama” 1993, nr 3, s. 354 i nn.

⁴⁶ Hedda Gabler gardzi mężem. Postrzega Jorgena Tesmana jako osobę infantylną, cieszącą się swoją małą, życiową stabilizacją. Wątpi też w jego intelektualny potencjał. Te

położony jest też na pistolet, który Hedda wręczyła Lovborgowi, prowokując go tym samym do samobójstwa. Wokół tego właśnie motywu koncentruje się jej dialog z Brackiem, który odkrywszy całą intrygę, zapewnia o swej dyskrecji z zastrzeżeniem, że tytułowa bohaterka będzie jego kochanką⁴⁷. Motyw domu funkcjonuje bardzo podobnie w IV epizodzie *Ulissesa*, w którym stopniowo pojawiają się rozliczne wzmianki o małżeńskim łożu, akcesoriach kuchennych i obrazie opalizującym intertekstualnymi aluzjami.

Dłoń jego zdjęła **kapelusz z kołka**, na którym wisiało **opatrzone monogramem palto zimowe i płaszcz** nieprzemakalny zakupiony w biurze znalezionych przedmiotów. **Znaczki**: lepkogrzebiete obrazki. [...] Na progu sięgnął do **tylnej kieszeni po klucz od zatrasku**. Nie tu. **W spodniach, które zdjąłem**. Muszę go wziąć. **Ziemniak mam. Szafa z ubraniami skrzypi**. Nie trzeba jej niepokoić. Była senna, kiedy się odwróciła teraz. [...] **Mosiężne pierścienie zadzwoniły**, kiedy uniosła się żywo, opierając łokieć o poduszkę. Spoglądał spokojnie w dół na jej pełne kształty i pomiędzy jej wielkie, miękkie piersi, opadające pod nocną koszulą jak kozie wymiona. Ciepło jej wypoczywającego ciała uniosło się w powietrzu, zmieszane z **wonią herbaty, którą zaczęła nalewać. Skrawek rozdartej koperty wyglądał spod zmiętej poduszki**. Odchodząc, zatrzymał się, by wyprostować **kapę**. [...] **Ciągliwa śmietanka wirowała** leniwymi spiralami w jej herbacie. [...] **Kąpiel nimfy nad łóżkiem**. Ofiarowana razem z wielkanocnym numerem Foto-Okruhów: Wspaniałe arcydzieło w artystycznych barwach. [...] Jej **łyżeczka przestała mieszać cukier**. Patrzyła przed siebie, wciągając powietrze przez rozdęte nozdrza [...] **W szufladzie stołu znalazł stary numer Perelek**. Złożył go i wsunął pod ramię, podszedł do drzwi i otworzył je⁴⁸.

Rozliczne domowe akcesoria pojawiają się w narracji dopiero wówczas, gdy w dialogu Bloomów zasygnalizowana została postać Boylana. Dopiero od tego momentu sposób ukazywania domowej przestrzeni staje się obsesyjnie drobiazgowy. Dramatyczne napięcie towarzyszące rozmowie małżonków podkreśla też nerwowy rytm, w jakim następują poszczególne repliki⁴⁹. Dość powiedzieć, że wzmianka o łyżeczce i wirującej śmietance powraca w regularnych interwałach. Tym samym dokonująca się tutaj penetracja domowej przestrzeni uwydatnia stan emocjonalny Blooma, pełnego podejrzeń, wzgar-

oczywiste spostrzeżenia na temat Tesmana przyczyniają się do poczucia wyższości, jakie staje się udziałem tytułowej bohaterki Ibsenowskiego dramatu. Por. M. Toril, *Hedda's Silence: Beauty and Despair in Hedda Gabler*, „Modern Drama” 2013, nr 4, s. 442 i nn.

⁴⁷ Por. tamże, s. 447.

⁴⁸ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 97 i n.

⁴⁹ E. Wąchocka, *Afabularne modele dyskursu we współczesnym dramacie*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 66. Rytm to jeden z podstawowych środków budowania napięcia w modernistycznej dramaturgii. Regularnie powracające frazy i motywy tworzą atmosferę alienacji i oczekiwania. Omawiany chwyt występuje choćby w dramatach statycznych Maeterlincka.

dzzonego męża. Świadomość zaistniałego konfliktu projektuje on na swe otoczenie, co uzasadniałoby przyjęty przez niego sposób percypowania domowej przestrzeni. Narracja IV epizodu *Ulissesa*, pełna nawrotów do wspomnianej łyżeczki i śmietanki, jest narracją z jego punktu widzenia. W dalszej, niezacytowanej tu części dialogu Bloom będzie równie obsesyjnie powracał do tematu zasłon, które jego zdaniem należałoby rozsunać. Tym samym stwierdzi on aluzyjnie brak możliwości ukrycia małżeńskiego występku, niechybnej zdrady. Innymi słowy, autor *Ulissesa*, kształtując przestrzeń IV epizodu, wpisuje dom Bloomów w model społeczno-rodzinny. Podobnie jak we wspomnianym dramacie Ibsena, moment penetrowania wnętrza, silnego akcentowania zwyczajnych przedmiotów, zbiega się z odkryciem rodzinnej intrygi. Penetracja ta również ma miejsce w swoistej ekspozycji, a więc w tym fragmencie powieści, w którym poznajemy państwa Bloomów, podobnie jak Tesmanowie przeżywających małżeński kryzys. Poza tym zaakcentowane w IV epizodzie łóżko, tak jak pistolet w dziele Ibsena, jest próbą nakierowania uwagi potencjalnego odbiorcy na oczywistą oznakę zbrodni. W przypadku Molly będzie to zdrada małżeńska, spółkowanie z Boylanem.

Należałoby jednak zauważyć, że w miarę rozwoju akcji opisana konwencja kreowania domowej przestrzeni wyraźnie ewoluuje w stronę modelu onirycznego⁵⁰, a więc psychizowanego, niekiedy psychoanalitycznego wręcz jej ujęcia. W epizodzie XVII dom przy Eccles Street staje się metaforą jaźni Blooma, jaźni symbolizowanej przez wielokondygnacyjne konstrukcje, ogłoczone lub chaotycznie urządzone pokoje⁵¹. Tak właśnie jawi się mieszkanie, do którego ów strudzony wędrowiec wraca po kabale, jaka rozegrała się w Nocnym Mieście.

W głębokim natchnieniu zawrócił, **przecinając ponownie ogród, wchodząc ponownie do korytarza [...].** Z krótkim westchnieniem **ujął ponownie świecę, wszedł ponownie na schody**, zbliżył się ponownie do drzwi frontowego pokoju na półpiętrze i wszedł tam ponownie. [...] **Otomana [...] została przesunięta z naprzeciw drzwi do miejsca przy kominku** w pobliżu ciasno zwiniętej flagi angielskiej: **stół wykładany w szachownicę białobłękitną majoliką został ustawiony naprzeciw drzwi w miejscu opróżnionym przez śliwkową pluszową otomanę: orzechowy kredens [...] został przesunięty [...] w bardziej korzystne, lecz bardziej niebezpieczne miejsce naprzeciw drzwi: dwa krzesła zostały przesunięte [...] na miejsce uprzednio zajmowane przez białobłękitny wykładany majoliką stół**⁵².

⁵⁰ Por. D. Jarząbek, dz. cyt., s. 152.

⁵¹ Por. tamże, s. 152 i nn. Co ciekawe, również w dramatach Strindberga popularny jest motyw domu odbitego w planie jednostkowej jaźni. Por. E. Ooijen, *Mold of Writing. Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*, Kallered 2010, s. 11 i nn.

⁵² Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 2, s. 383 i nn.

W zacytowanym epizodzie widok domu ulega wyraźnej psychizacji. W narracji zaakcentowane są rekwizyty typowe dla onirycznej poetyki. W omawianym ustępie zaprowadzona została wertykalna perspektywa percypowania przestrzeni. Należałoby dodać, że schody są psychoanalitycznie inspirowaną metaforą świadomości i nieświadomości, zantagonizowanych instancji psychicznych⁵³. Leopold Bloom, symbolicznie zdezonizowany pan domu, wchodząc na piętro, ostatecznie, z całą mocą uświadamia sobie jakże bolesny fakt dokonanej zdrady małżeńskiej. Otwiera on drzwi sypialni i oto widzi ślady minionej orgietki. Na marginesie warto zauważyć, że wielokondygnacyjny dom, jako metafora psychiki bohatera, jest popularnym motywem w dramaturgii Strindberga, który z pewnością inspirował Joyce'a⁵⁴. Dość powiedzieć, że postaci występujące w *Czarnej rękawiczce* (ang. *Black Glove*⁵⁵), poruszając się po domu liczącym aż siedem pięter, wypełnionym niewyraźnymi dźwiękami płynącymi z różnych pokoi, doświadczają obcości percypowanej przestrzeni. Dobiegające ich zewsząd nieharmoniczne tony walca, fugi i sonaty tworzą bowiem chaotyczny splot wrażeń odbijających się w planie jednostkowych, zawyłych procesów mentalnych⁵⁶. Podobnego chaosu i dezorientacji doświadczą również Bloom. Jego świadomość sprządza się wszak do wiązki wrażeń wzrokowych. Niespójny, zaskakujący obraz przemeblowanej sypialni oddaje emocjonalne rozedrganie wzgardzonego, bezsilnego męża. Uzasadnione wydaje się także porównanie domu przy Eccles Street z domem ukazany w *Sonacie widm*, kolejnym dziele Strindberga. Szwedzki pisarz nakreślił w tym dramacie gmach chylący się

⁵³ J. Correia, *The Phenomenology of Dreams in the Viewpoints from Freud, From Jung and from Boss, Plus One New Aspect*, „Universal Journal of Psychology” 2014, nr 2, s. 169 i nn. Autor zauważa też, że schody mogą pojawić się w pewnym momencie snu jako zapowiedź ważnego, kulminacyjnego wydarzenia, momentu odkrycia jakiejś prawdy, czy też nieuświadomionej, wypieranej dotąd treści. W przypadku Blooma, który po wejściu na piętro ostatecznie zdaje sobie sprawę z dokonanej zdrady małżeńskiej, ta uwaga wydaje się szczególnie istotna.

⁵⁴ Joyce inspirował się twórczością Strindberga nie tylko w zakresie sygnałów i form wypowiedzenia, ale także w zakresie kreowania przestrzeni. Warto zauważyć, że w XVII epizodzie *Ulisses* dom przy Eccles Street wydaje się chaotycznie urządzony, wypełniony przedmiotami zupełnie do siebie nieprzystającymi, tworzącymi co najmniej dziwną konfigurację. Na tej samej zasadzie w *Roofing Ceremony*, prozatorskim utworze autorstwa Strindberga, pokój wypełniają przeróżne, splecione i niezharmonizowane dźwięki płynące z gramofonu. Utwór ten ulega dramatyzacji wskutek redukcji kompetencji narratora, w wyniku przewagi niezapośredniczonych form autoekspresji, jakiej dokonują bohaterowie. Por. A. Stenport, *Interiority Conceits: Domestic Architecture, Graphophone Recordings, and Colonial Imaginations in August Strindberg's The Roofing Ceremony*, „Modernism/Modernity” 2011, nr 2, s. 235 i nn.

⁵⁵ Motyw wielokondygnacyjnego domu, wykreowanego zgodnie z założeniami poetyki onirycznej, występuje zresztą w wielu Strindbergowskich dramatach składających się na zbiór *Sztuki kameralne*. Por. E. Ooijen, dz. cyt., s. 11 i nn.

⁵⁶ Por. tamże, s. 188 i nn.

ku upadkowi, aby w ten sposób wyrazić lichą kondycję moralną ówczesnego społeczeństwa⁵⁷. Sposób ukazania sypialni Bloomów w XVII epizodzie jest utrzymany w mniej dekadentkim tonie, jednak z punktu widzenia zdradzonego męża dom, w którym symbolicznie zapanował kochanek Molly, także jest domem w stanie (moralnego) upadku. Psychizowany opis przemeblowanego pokoju przywodzi wszak na myśl ruinę, którą w planie uogólnienia, na wyższym poziomie abstrakcji, można odnieść do rozpasanej obyczajowości.

W dramaturgii XX wieku dom często okazuje się miejscem, w którym banalne przedmioty – rekwizyty oraz elementy potencjalnej scenografii – urastają do rangi symbolu. Takie właśnie przedmioty oscylują między biegunami przyziemności i wzniosłości, życia i śmierci, wreszcie ducha i materii⁵⁸. Dualność semantyczna domowych akcesoriów, trywialność i wzniosłość wpisane w elementy stanowiące zaledwie tło akcji, to specyficznie dramaturgiczne koncepty realizowane choćby w twórczości Ibsena⁵⁹. Dogodnym przykładem wydaje się strych w domu Ekdalów, będący ekranem projekcyjnym Hjalmara, marzącego o symbolicznym wzlocie, czyli awansie społecznym⁶⁰. W podobny sposób opalizuje sensami łóżko Bloomów. W przytaczanym już epizodzie IV funkcjonuje ono jako zwykły mebel, a w końcowym monologu Molly, w epizodzie XVIII, odsłania ono cały swój symboliczny potencjał. Pani Bloom, wspominając wszystkich swoich kochanków, artykułuje wszak wizję łóżka jako miejsca, gdzie zaczyna się i kończy wszelkie życie.

Oni wszyscy szaleją, żeby się dostać tam, skąd wyszli⁶¹.

Łóżko jawi się jako symbol życia w zamkniętym kręgu wiecznego powrotu i odnawiania. Niemniej symbolika domu Bloomów i jego wyposażenia wcale nie wyczerpuje się na tym stwierdzeniu. Dialektyka trywialności i wzniosłości rekwizytu ujawnia się także w zachowaniach Blooma, który w epizodzie XVII kładzie się obok swej niewiernej małżonki i wykonuje czynności o skatologicznym wręcz zabarwieniu.

Ucałował wonne miękkie miłe miodne melony jej zadu, obie melonomiękkie półkule w [...] miodną bruzdę, długim ciemnym nawołującym miodnowonnym pocałunkiem⁶².

⁵⁷ Por. tamże, s. 129.

⁵⁸ Por. D. Jarząbek, dz. cyt., s. 155 i nn.

⁵⁹ Por. T. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006, s. 250 i nn.

⁶⁰ Por. S. Christiansen, *Henrik Ibsen and The Theatre Conventions*, Copenhagen 2006, s. 28 i nn.

⁶¹ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 2, s. 450.

⁶² Por. tamże, s. 423.

Podobnie, jak pieśczoła łączy się tutaj z wyuzdaniem, tak łoże małżeńskie, uświęcone przysięgą wierności, pozostaje miejscem zdrady. Bloom w nowych, jakże bolesnych okolicznościach stara się nadać rzeczywistości kryzysu małżeńskiego choćby pozory dawnej sielanki. Tym samym dom przy Eccles Street staje się przestrzenią zagubienia, niepewności co do tożsamości własnego lokum⁶³. To zaś także stanowi o jego dramatycznym charakterze.

Miejsce jako pułapka

W dalszej części wywodu zamierzam wykazać, że niektóre epizody *Ulisesa* pod względem zarysowanej przestrzeni wykazują podobieństwo do tych form dramatycznych, w których miejsce akcji nierzadko okazuje się swoistą pułapką, polem oddziaływania sił determinujących wybory i zachowania jednostki. W punkcie wyjścia należałoby zauważyć, że tradycyjna, klasyczna dramaturgia koncentrowała się na konfliktach jednostek, nie na przestrzeni, w której się one rozgrywają. Działania bohaterów miały przede wszystkim odsłonić skrajnie odmienne postawy i charaktery. Działania *dramatis personae* traktowano wówczas jako niezależne od otoczenia, stąd też akcja nie była osadzona w skonkretyzowanych, lecz w uogólnionych, niekiedy nawet abstrakcyjnych miejscach⁶⁴. Konwencja ta rozwijała się jeszcze w XIX wieku, w sztukach dobrze skrojonych. Pierwsze opozycyjne tendencje w kreowaniu dramatycznej przestrzeni można wprawdzie odnaleźć już u romantyków⁶⁵, jednak pełnej rewolucji w tym zakresie dokonali dopiero naturaliści spod znaku Emila Zoli. Rewolucja naturalistyczna w dramaturgii drugiej połowy XIX wieku doprowadziła bowiem do znacznych zmian w hierarchii składników dzieła literackiego⁶⁶, przede wszystkim podniosła rangę przestrzeni jako jednego z najistotniejszych elementów dramatu⁶⁷. W twórczości naturalistów przestrzeń nie była już tylko neutralnym tłem akcji, lecz determinowała i wyjaśniała działanie bohaterów. Zola twierdził nawet, że dramat nie funkcjonuje w postaciach, lecz w miejscu, w którym one egzystują. W ten sposób wysuwał on postulat ukazywania zależności ludzkich działań od konkretnego środowiska. Celem dramatu nie było już odtąd wyraźne zarysowanie pragmatycznego tła akcji mówionej, lecz wykreowanie przestrzeni pojmo-

⁶³ Por. D. Jarząbek, dz. cyt., s. 158 i 159.

⁶⁴ Por. M. Borowski, *Tożsamość miejsca. Modele konstrukcji przestrzeni w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 145.

⁶⁵ Por. tamże, s. 145 i nn.

⁶⁶ Por. E. Tornqvist, B. Steene, *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam 2007, s. 23.

⁶⁷ Por. M. Borowski, dz. cyt., s. 145.

wanej jako pole sił oddziałujących na jednostkę⁶⁸. Podobnie zorganizowana jest przestrzeń w *Ulissesie*. W epizodzie VI, znanym krytyce jako *Hades*, tak pomyślanym, dramatycznie nacechowanym miejscem akcji okazuje się dorożka, w której znaleźli się Bloom i kilku innych dublińczyków, przyjaciół zmarłego Patricka Dignama. Już pierwsze narracyjne frazy sugerują, że bohaterowie zostaną uwikłani w krępującą sytuację:

Pociągnął za sobą drzwi i **zatrzasnął je tak dokładnie, że zamknęły się dokładnie**⁶⁹.

Podczas wspólnej podróży Jack Power porusza temat samobójstwa i wątpliwej moralności człowieka zdolnego targnąć się na własne życie. Temat ten jest co najmniej niestosowny, jeśli zważyć, że Virag Bloom, ojciec obecnego w powozie Leopolda, w taki właśnie sposób umarł. Konflikt zostaje więc przeniesiony do dialogu pełnego aluzji i paralingwistycznych sygnałów.

Martin Cunningham [...] **wyciągnął zegarek, zakasłał i włożył go na powrót. [...] Odwrócił ode mnie wzrok.** Wie⁷⁰.

Power, nieświadomy popełnionego nietaktu, wygłasza swoje krytyczne uwagi. Bloom, jak zawsze wyobcowany, nie uzewnętrznia emocji. Obecność innych towarzyszy podróży nie pozwala mu zresztą na wymianę tyrad, płomienną dyskusję. Z drugiej strony panowanie nad emocjami także nie jest łatwym zadaniem. Warunki przestrzenne nie pozwalają Bloomowi nawet odejść na stronę. Konwenanse nakazują taktownie, dyplomatycznie zmienić niestosowny temat rozmowy. Martin Cunningham podejmuje się tego trudu. Wszyscy są tu uwikłani w niezręczną sytuację, która wyraźnie determinuje ich zachowanie. Co istotne, nikt nie może pozwolić sobie na szczerą, bezpośrednią uwagę o potrzebie zmiany kłopotliwego tematu. Decyduje o tym kilka czynników: niewiedza Powera, skrajna introwersja Blooma, a przede wszystkim konwenanse, które obowiązują każdego z podróżujących. Dość powiedzieć, że gdyby Cunningham wprost zwrócił uwagę Powerowi na jego niestosowne zachowanie, sam zdradziłby, że wie o przypadku Viraga Blooma. Tym samym wprowadziłby siedzącego w powozie Leopolda w tym większą konsternację. Warunki przestrzenne i relacje między postaciami, świadomymi i nieświadomymi zaistniałego impasu, okazują się więc pułapką w sensie... towarzyskim. Imperatyw skutecznego działania, mającego na celu zamknięcie ust Powerowi, w tym wypadku okazuje się sprzeczny z zasadami taktu, koniecznością możliwie delikatnego obejścia się z Leopoldem Bloomem, w tych okolicznościach szczególnie wrażliwym na każde słowo. Drama-

⁶⁸ Por. tamże, s. 145 i nn.

⁶⁹ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 138.

⁷⁰ Por. tamże, s. 150.

tyzm tego epizodu dodatkowo podkreśla różny poziom wiedzy bohaterów o zaistniałej, kłopotliwej sytuacji. Pułapka pojmowana jako usytuowanie bohatera w miejscu ograniczającym swobodę jego działania, w otoczeniu postaci świadomych oraz nieświadomych rozgrywającego się konfliktu, jest dramaturgicznym chwytem stosowanym choćby przez Ibsena. Dość powiedzieć, że w *Dzikiem kacze*, dramacie jego autorstwa, dialog pana Werlego z synem odbywa się w szczególnie kłopotliwym środowisku – w domu Ekdałów. W tych okolicznościach Werle nie może spytać syna, czy ten zamierza wyjawić Hjalmarowi rodzinne sekrety sprzed wielu lat. Rozmowa odbywa się wprawdzie na stronie, ale w obecności Ekdała, który nie jest w stanie przeniknąć sensu kolejnych replik, pełnych aluzji i niedopowiedzeń⁷¹. Werlego ogranicza przestrzeń i zgromadzone w niej postaci, świadome i nieświadome ich wspólnego, jakże trudnego położenia. Podobny przypadek zachodzi w VI epizodzie *Ulissesa*, w którym niemałe dramatyczne napięcie jest wynikiem uwarunkowań przestrzennych, znacznie ograniczających swobodę zachowań bohaterów. W omawianym tutaj ustępie Joyce'owskiej powieści dramatyzm potęguje także różny poziom wiedzy, jaką dysponują postaci uczestniczące w konflikcie przeniesionym do dialogu.

Motyw pułapki ewoluuje w dramaturgii XX i XXI wieku⁷². Odtąd można go rozpatrywać w trzech aspektach: tematycznym (dotyczącym ciała i duszy), genologicznym (związanym z toposami teatru i księgi), a także teoriopoznawczym (przywodzącym na myśl pojęcia znaczenia i interpretacji)⁷³. W dalszej części rozważań zamierzam zwrócić szczególną uwagę na dramaturgiczny motyw pułapki w ujęciu tematycznym, najbardziej mnie zajmującym. Tak pojmowana pułapka z reguły przybiera postać pokoju wyraźnie ulegającego geometryzacji, ujawnia się ona w przestrzeni zredukowanej do jednej zaledwie cechy, co dodatkowo wywołuje klaustrofobiczne odczucie świata przedstawionego⁷⁴. Pułapką w ujęciu tematycznym jest też droga, pomyślana jako ciąg widoków przesuwających się przed oczami bohatera. W takim przypadku bohater na koniec wędrówki dociera do miejsca, w którym ją rozpoczął⁷⁵. W ten sposób doświadcza uwięzienia w penetrowanej przestrzeni.

⁷¹ Por. R. Hamer, *Character, Conflict, and Meaning in The Wild Duck*, „Modern Drama” 1969, nr 4, s. 421 i nn.

⁷² Dogodnym przykładem wydaje się dramat *Przy drzwiach zamkniętych* Jeana Paula Sartre'a. Pułapka w tym utworze oznacza stan uwikłania ludzkiej egzystencji w pewne systemy pojęciowe. Właściwy jednostce ludzkiej sposób istnienia jest, zdaniem francuskiego filozofa, niepotrzebnie sprowadzany do takich kategorii, jak świat form, substancjalność, numeniczność, wola. Por. K. Kolenda, *The Impasse of No Exit*, „Philosophy and Literature” 1984, nr 2, s. 261.

⁷³ Por. A. Krajewska, *Dramat współczesny: teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 102 i nn.

⁷⁴ Por. tamże, s. 103.

⁷⁵ Por. tamże, s. 103 i nn.

W modernistycznej dramaturgii pułapką w ujęciu tematycznym okazuje się wreszcie ciało bohatera, w którym zawiera się mikrouniwersum procesów i treści psychicznych⁷⁶. Postaci w tak pomyślanych dramatach starają się przeniknąć materialną powłokę, ażeby zajrzeć do wnętrza Innego. Podobna konwencja, za sprawą monologów wewnętrznych, zastosowana jest także w *Ulissesie*.

– Niech pan tego tak nie nosi, powiedział pan Deasy. Wyciągnie je pan gdzieś i zgubi. Niech pan kupi jeden z tych trzosików. Przekona się pan, że są bardzo poręczne. Odpowiedz coś.

– **Mój byłby często pusty, powiedział Stefan. Ten sam pokój i godzina, ta sama mądrość: i ja taki sam. Już trzeci raz. Trzy pętle otaczają mnie tu. Dobrze. Mogę je rozerwać nawet w tej chwili, jeżeli zechcę**⁷⁷.

W epizodzie II *Ulissesa* wszelkie zwerbalizowane reakcje Stefana poprzedzone są metadyskursywną, uwewnętrzną refleksją. Próby swobodnego, otwartego dialogowania okazują się niemożliwe ze względu na ekspansję sfery kognitywnej, jakiej doświadcza ten młody człowiek. Jego adaptacja, mówiąc specyficznie Jungowskim żargonem⁷⁸, okazuje się bardziej dośrodkowa niż odśrodkowa. Młody Dedalus uwewnętrznia bardziej słowa interlokutora, niż aktywnie uczestniczy w rozmowie. Pułapkę należałoby tu pojmować dramaturgicznie, jako niemożność transgresji. Wzmiankowane pętle, koncentryczne koła są zresztą bardzo sugestywną metaforą uwikłania postaci w sferę autonomicznego *cogito*. Należałoby jednak zauważyć, że cytowany dialog zwraca uwagę na inne jeszcze aspekty egzystencjalnej matni doświadczanej przez Dedalusa.

W twórczości Becketta, często porównywanego z Joyce'em⁷⁹, motyw pułapki w sposób szczególnie wyrazisty ujawnia się na poziomie konstruowanej przestrzeni⁸⁰. W jego dramatach pułapką okazuje się klaustrofobicznie urządzone, małe pomieszczenie bez wyjścia, odpowiadające poczuciu alienacji

⁷⁶ Por. tamże, s. 106.

⁷⁷ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 64.

⁷⁸ Por. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, Warszawa 1996, s. 109 i nn.

⁷⁹ Por. L. Tseng, *Silence, Exile, Cunning: Trajectory of Art of Exile from Joyce's Ulysses to Beckett's Trilogy*, „Concentric: Literary and Cultural Studies” 2009, nr 1, s. 205 i nn.

⁸⁰ To oczywiście nie jedyna forma osaczenia Beckettowskich postaci. Pułapką jest również powtarzalność akcji, zataczającej niejako koło, i metateatralna świadomość bohaterów, którzy znają własny fikcyjny status i z konieczności akceptują niemożność opuszczenia sceny. Por. G. Schwab, *On the Dialectic of Closing and Opening in Endgame*, [w:] *Waiting for Godot and Endgame*, red. S. Connor, London 1992, s. 97 i nn. Niemniej w dalszej części wywodu zwracam uwagę przede wszystkim na Beckettowski chwyt geometryzacji przestrzeni. Podobny koncept stosuje (antycypuje) również Joyce, choć w jego utworach omawiana konwencja nie ma jeszcze ostrych, absurdystycznych kształtów.

i egzystencjalnej wegetacji bohaterów⁸¹. Miejsce akcji, jako konceptualizacja pułapki, najczęściej przeciwstawia się fragmentaryczności i kolażowości, opiera się raczej na planie koła bądź kwadratu, na zasadzie powtarzalności pewnych motywów, a także na opozycji wnętrza i zewnątrz pokoju, których to sfer Beckettowskie postaci żadną miarą nie mogą przekroczyć⁸². Atmosferę alienacji oddaje też rytmizowana struktura słowna utworów Becketta, regularnie powracające frazy. W kontekście poczynionych tu ustaleń warto ponownie przeanalizować II epizod *Ulissesa*.

A teraz jego **skarbiec na złoto. Zakłopotana dłoń Stefana przesunęła się ponad muszlami** spiętrzonymi w zimnym, kamiennym moździerzu: trąbiki sfałdowane i te płaskie jak **pieniążki**, trąbiki i **muszle** lamparcie: a ta skręcona jak turban emira, a ta: koncha świętego Jakuba. [...]

– Trzy i dwanaście, powiedział. Myślę, że uzna pan to za słuszne.

– Dziękuję panu, powiedział Stefan, **zgarniając pieniądze z wstydliwym pośpiechem i wsuwając je do kieszeni spodni**.

– Nie ma za co dziękować, powiedział pan Deasy. Zarobił je pan.

Dłoń Stefana, znowu wolna, powróciła do głuchych muszli. To także symbole piękna i siły. Ten **ciężar w mojej kieszeni**. Symbole zbrukane chciwością i skapstwem.

– Niech pan tego tak nie nosi, powiedział pan Deasy. Wyciągnie je pan gdzieś i zgubi. Niech pan kupi jeden z tych trzosików. Przekona się pan, że są bardzo poręczne.

Odpowiedz coś.

– Mój były często pusty, powiedział Stefan.

Ten sam pokój i godzina, ta sama mądrość: i ja taki sam. Już trzeci raz. Trzy pętle otaczają mnie tu. Dobrze. Mogę je rozerwać nawet w tej chwili, jeżeli zechcę⁸³.

W monologu wewnętrznym Stefana problem alienacji, swoistego osaczenia, jest mocno zasygnalizowany. Warto zauważyć, że w całej powieści Joyce'a nie ma miejsca, w którym ów młody człowiek poczułby się zadomowiony. Pragnie on opuścić Martello Tower, zamierza opuścić szkołę, w której pracuje, ostatecznie odrzuca też gościnę Blooma. W cytowanym fragmencie *Ulissesa* następuje wyraźna rytmizacja przestrzeni, bowiem Stefan percypuje wciąż te same przedmioty, wstydliwie i w pośpiechu wykonuje te same czynności. Nadto akcja rozgrywa się w pomieszczeniu, które początkujący nauczyciel postrzega jako zaciskające się pętle. Niejasna, enigmatyczna wzmianka o tych więzach zwraca też uwagę na iterowalny charakter motywu pieniądza, a więc regularnej wypłaty, wokół której ogniskuje się relacja

⁸¹ Por. J. Zając, *Partytura – kapitał tekstu dramatycznego*, [w:] *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 66.

⁸² Por. tamże, s. 88.

⁸³ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 63–64.

Dedalus a pana Deasy'ego. Pułapka, w której znalazł się Stefan, to zatem pułapka jego finansowej zależności. Jego byt jest wszak zawisły od pracy, którą niechętnie wykonuje. Poza tym w narracji powraca motyw muszli, które co rusz zwracają uwagę Dedalusa. Przestrzeń II epizodu jawi się więc jako zamknięty krąg, w którym upływ czasu wyznaczają następstwo tych samych, z reguły prozaicznych zdarzeń oraz ponawiane akty percepcji. Stefan w omawianym tu epizodzie zachowuje się podobnie do Beckettowskich postaci doświadczających egzystencjalnej pułapki⁸⁴. Repetycja jest wszak jedną z najważniejszych strategii narracyjnych Becketta, którego styl przypomina niektóre Joyce'owskie koncepty. Regularnie akcentowane fragmenty świata przedstawionego i symptomatycznie wręcz ponawiane czynności dają o sobie znać choćby w utworze *Czekając na Godota*, którego bohaterowie, Vladimir i Estragon, przypatrują się w równych interwałach drzewu, mocują się z butem lub zagląдают do kapelusza. Jednym słowem, powtarzalność akcji w obu utworach oznacza stan egzystencjalnej matni, w jakiej znaleźli się bohaterowie.

Warto w tym miejscu zauważyć, że rytmizacja przestrzeni II epizodu *Ulissesa*, podobnie jak we wspomnianym dramacie Becketta, dokonuje się także w aspekcie struktury słownej. W monologu wewnętrznym Stefana regularnie powracają frazy znane z poprzednich epizodów powieści:

Władca mórz. Jego oczy, zimne jak morze, spoglądały na pustą zatokę; należy winić historię; na mnie i na moje słowa, beznienawistnie⁸⁵.

Młody Dedalus używa w stosunku do pana Deasy'ego tego samego określenia, jakiego wcześniej użył, by odpowiednio scharakteryzować Mulligana. Topos wody z reguły towarzyszy tym postaciom, do których Stefan odczuwa przemożną niechęć⁸⁶. Jest on bowiem hydrofobem. Stefan posługuje się jedną peryfrazą w odniesieniu do kilku postaci, co zwraca uwagę na fakt, że na początku swojej telemachii jest on otoczony wieloma nieprzyjawnymi osobnikami. W ten sposób struktura słowa Joyce'owskiej powieści ulega rytmizacji. Powracające, wypowiedane przez Stefana frazy, służące krytycznej ocenie napotykanych przez niego ludzi, dają do zrozumienia, że każde nowe położenie, w którym się znajduje, jest swoistą reprzyą poprzedniej sytuacji egzystencjalnej. W gruncie rzeczy mowa tu o jednej tylko, powracającej i przetwarzanej sytuacji wyobcowania w społeczeństwie. Nie inaczej jest w przypadku wspomnianego już dramatu *Czekając na Godota*. Występujące

⁸⁴ Por. E. Diamond, *Blau, Butler, Beckett and the Politics of Seeming*, „The Drama Review” 2000, nr 4, s. 37 i nn.

⁸⁵ Por. J. Joyce, dz. cyt., t. 1, s. 64.

⁸⁶ D. Fogel, *Symbol and Context in Ulysses: Joyce's „Bowl of Bitter Waters” and Passover*, „ELH” 1979, nr 4, s. 711 i nn.

w nim postaci, przede wszystkim Vladimir, wygłaszają charakterystyczne kwestie, które oznaczają dramatyczną niezmiennosc ich położenia⁸⁷. Beckett co prawda wyostrzył, w absurdystyczny sposób, niektóre konwencje, które w powieści Joyce'a mają jeszcze subtelny kształt, jednak rytmizacja struktury słownej II epizodu *Ulissesa* zwraca uwagę na dramatyczny charakter tejże powieści. Rytmizacja okazuje się bowiem poetologicznym tropem osaczenia, jakiego doświadcza Stefan.

Przestrzeń w *Ulissesie* zawiera w sobie wiele dramatycznych pierwiastków. Rozumiana szeroko, jako Dublin, w którym przecinają się życiowe trajektorie bohaterów, wydaje się ona stylizowana na dramatyczną w wyniku przetransponowania takich odmian gatunkowych, jak choćby dramat stacji. Przestrzeń należy tu jednak rozumieć także jako pojedyncze *loci*. Dom Bloomów, gabinet pana Deasy'ego, plaża na przedmieściach – wymienione miejsca akcji wydają się kreowane w sposób inspirowany twórczością Ibsena i Strindberga, a więc dramaturgów, których wpływ na pisarstwo Joyce'a nie budzi wątpliwości wśród krytyków. Na marginesie można by zauważyć, że również te miejsca, w których bohaterowie spożywają posiłek, nabierają dramatycznych rysów. W *Ulissesie* najbardziej wyeksponowany jest pesymistyczny wariant swoistego motywu biesiady, występującego już w twórczości dramatycznej greckich klasyków. Śniadanie Stefana Dedalusa, spożywane w ponurej Martello Tower, a także kolacja, jaką uraczył go Bloom w domu przy Eccles Street, to motywy o specyficznym dramatycznym charakterze z uwagi na sposób ich wkomponowania w strukturę fabularną całej powieści. Podobnie jak w twórczości greckich klasyków, w *Ulissesie* obie te biesiady – liche, opalizujące klaustrofobiczną atmosferą⁸⁸ – sytuowane są w swoistej ekspozycji i w rozwiązaniu akcji⁸⁹. Podobnie jak w starogreckiej twórczości, i tu biesiada – odbywająca się w wyjątkowo dramatycznie nacechowanym miejscu – obrasta w rozliczne, uniwersalne, mitopoetyckie znaczenia. To zagadnienie wykracza jednak poza ramy tego artykułu.

BIBLIOGRAFIA

Bell L., *Between Ethics and Aesthetics: The Residual in Samuel Beckett's Minimalism*, „Journal of Beckett Studies” 2011, nr 1.

⁸⁷ L. Cuddy, *Beckett's „Dead Voices” in „Waiting for Godot”: New Inhabitants of Dante's Inferno*, „Modern Language Studies” 1982, nr 2, s. 49 i nn. Mowa tu o niezwykle trudnej sytuacji egzystencjalnej, o wzajemnej nieufności, o cierpieniu i ciągłym, daremnym oczekiwaniu na zaspokojenie podstawowych potrzeb bytowych i emocjonalnych.

⁸⁸ Por. D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 504.

⁸⁹ Por. tamże, s. 504 i nn.

- Borowski M., *Tożsamość miejsca. Modele konstrukcji przestrzeni w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Brogger F., *Formal Vacillation in Modern American Drama*, „American Studies in Scandinavia” 1982, nr 14.
- Bubber M., *Meetings: Autobiographical Fragments*, Routledge 2007.
- Cabrera M., *Ulysses and Heterglossia: a Bakhtinian Reading of the „Nausicaa” Episode*, „Revista Alicantina de Estudios Ingleses” 1996, nr 9.
- Christiansen S., *Henrik Ibsen and The Theatre Conventions*, Copenhagen 2006.
- Correia J., *The Phenomenology of Dreams in the Viewpoints from Freud, From Jung and from Boss, Plus One New Aspect*, „Universal Journal of Psychology” 2014, nr 2.
- Cuddy L., *Beckett’s „Dead Voices” in „Waiting for Godot”: New Inhabitants of Dante’s Inferno*, „Modern Language Studies” 1982, nr 2.
- Davies C., *The Plays of Ernst Toller: A Revaluation*, Amsterdam 1996.
- Diamond E., *Blau, Butler, Beckett and the Politics of Seeming*, „The Drama Review” 2000, nr 4.
- Ellman M., *Endings*, [w:] *Cambridge Companion to Ulysses*, red. S. Latham, Cambridge 2004.
- Filipova K., *Dramatized Narration: The Development of Joyce’s Narrative Technique from „Stephen Hero” to „Ulysses”*, Sofia 2007.
- Fludernik M., *The Dialogic Imagination of Joyce: Form and Function of Dialogue in Ulysses*, „Style” 1986, nr 1.
- Flynn C., *A Brechtian Epic on Eccles Street: Matter, Meaning, and History in „Ithaca”*, „Eire-Ireland” 2011, nr 1/2.
- Fogel D., *Symbol and Context in Ulysses: Joyce’s „Bowl of Bitter Waters” and Passover*, „ELH” 1979, nr 4.
- Garver L., *Shaw and Joyce: „The Last Word in Stolen Telling”*, „Modernism/Modernity” 1995, nr 3.
- Gillespie M., *Party Pieces: Oral Storytelling and Social Performance in Joyce and Beckett (review)*, „James Joyce Quarterly” 2008, nr 1.
- Hamer R., *Character, Conflict, and Meaning in The Wild Duck*, „Modern Drama” 1969, nr 4.
- Hockenjos V., *Strindberg through Bergman. A Case of Mutation*, „Tijdschrift voor Skandinavistiek” 1999, nr 20.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, Warszawa 1996.
- Jarząbek D., *Droga do domu. Dwa warianty przestrzeni w najmłodszym polskim dramacie*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, red. W. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.
- Joyce J., *Ulysses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975.
- Kenner H., *Joyce’s Voices*, London 1978.
- Kittgar I., *Dual Voice and Dual Style: Translating Free Indirect Discourse in Ulysses*, „Nordic Journal of English Studies” 2004, nr 3.
- Kolenda K., *The Impasse of No Exit*, „Philosophy and Literature” 1984, nr 2.
- Krajewska A., *Dramat współczesny: teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, Poznań 2009.
- McKenna B., *James Joyce’s Ulysses: A Reference Guide*, London 2002.

- Moi T., *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006.
- Murray M., *Replication and Narration: "Counterparts" as a Replicon of Joycean Narration*, „Joyce Studies Annual” 2013.
- Ochshorn K., *Who's Modern Now: Shaw, Joyce and Ibsen's When We Dead Awaken*, „SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies” 2005, nr 25.
- Od Joyce'a do literatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Ooijen E., *Mold of Writing. Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*, Kallered 2010.
- Parsons D., *Theorists of the Modern Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, New York 2007.
- Paszek J., *Sztuka aluzji literackiej*, Katowice 1984.
- Paziński P., *Labirynt i drzewo*, Kraków 2005.
- Piróg M., *Synchroniczność – panpsychiczna wizja rzeczywistości*, [w:] *Inspiracje Jungowskie. Metafory, sny, archetypy*, red. M. Adamiec, F. Bialecki, Warszawa 2006.
- Powell J., *Demons that Live in Sunlight: Problems in Staging Strindberg*, „The Yearbook of English Studies” 1979, nr 9.
- Ratajczakowa D., *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Sayers W., *A Schoolmaster's June day walk round the city: Joyce and Strindberg's Albert Blom*, „Studia Neophilologica” 1989, nr 2.
- Schwab G., *On the Dialectic of Closing and Opening in Endgame*, [w:] *Waiting for Godot and Endgame*, red. S. Connor, London 1992.
- Schwarz D.R., *Joyce, Bakhtin and Popular Culture: Chronicles of Disorder, and: Missed Understandings: A Study of Stage Adaptations of the Works of James Joyce (review)*, „MFS Modern Fiction Studies” 1989, nr 4.
- Ślawińska I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- Ślawińska I., *Teatr w myśli współczesnej: ku antropologii teatru*, Warszawa 1990.
- Sprinchorn E., *Strindberg among the Prophets*, [w:] *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, red. P. House, S. Rossel, Amsterdam 2002.
- Sprinchorn E., *The Unspoken Text in Hedda Gabler*, „Modern Drama” 1993, nr 3.
- Steinhauer H., *The Metaphysics of Ibsenism*, „Univeristy of Toronto Quarterly” 1932, nr 1.
- Stenport A., *Interiority Conceits: Domestic Architecture, Graphophone Recordings, and Colonial Imaginations in August Strindberg's The Roofing Ceremony*, „Modernism/Modernity” 2011, nr 2.
- Strzetelski S., *James Joyce – twórca nowoczesnej powieści*, Warszawa 1975.
- The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, red. M. Holquist, London 1981.
- Toril M., *Hedda's Silence: Beauty and Despair in Hedda Gabler*, „Modern Drama” 2013, nr 4.
- Tornqvist E., *Strindberg's The Ghost Sonata. From Text to Performance*, Amsterdam 2000.
- Tornqvist E., Steene B., *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam 2007.
- Tseng L., *Silence, Exile, Cunning: Trajectory of Art of Exile from Joyce's Ulysses to Beckett's Trilogy*, „Concentric: Literary and Cultural Studies” 2009, nr 1.

- Tysdahl B., *Joyce and Ibsen: A Study in Literary Influence*, Oslo 1968.
- Upvall A., *August Strindberg. A Psychoanalytic Study with Special Reference to the Oedipus Complex*, New York 1920.
- Wąchocka E., *Afabularne modele dyskursu we współczesnym dramacie*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010.
- Wąchocka E., *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, red. W. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.
- Zajac J., *Partytura – kapitał tekstu dramatycznego*, [w:] *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.