

PAWEŁ KOZŁOWSKI
(AKADEMIA POMORSKA W SŁUPSKU)

DZIEŁO W RUCHU.
O PERFORMATYWNYM MODELU ODBIORU
ULISSESA JAMESA JOYCE’A

STRESZCZENIE

Autor analizuje powieść Jamesa Joyce’a pod tytułem *Ulysses*, zwracając uwagę na poetologiczne wyznaczniki tekstualnego performansu – amorficzność dzieła, permanentną konieczność współkonstytuowania sensu tekstu i jego brulionowy charakter, który wydaje się zamierzonym i konsekwentnie realizowanym konceptem. Potraktowanie performatywności jako swoistego modelu lektury wymaga zdyskontowania dla specyficznie literaturoznawczych celów kategorii opisu i analizy wypracowanych na gruncie teatrologii inspirowanej tym właśnie zjawiskiem. Na marginesie rozważań autor porusza też kwestię możliwego „postmodernizowania” *Ulyssesa*, podkreślając wielość zaprowadzonych w nim ontologii fikcji, odczytując go w świetle rozważań Jacques’a Derridy i wykazując chaotyczną strukturę całego utworu odznaczającego się wybitnie zdarzeniowym charakterem.

SŁOWA KLUCZOWE

performatywność, narratologia, poetyka, modernizm, komunikacja literacka

INFORMACJE O AUTORZE

Paweł Kozłowski
Instytut Polonistyki
Wydział Filologiczno-Historyczny
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: paw.koz27@wp.pl

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, w jaki sposób performatywność, rozumiana jako szczególnie model lektury dzieła literackiego, znajduje zastosowanie w analizie *Ulyssesa* Jamesa Joyce'a. Aleatoryczna struktura wzmiankowanej powieści, wpisany w nią element gry sprawiają, że utwór ten wymyka się historyczno- i teoretycznoliterackim wykładniom. Wszelkie „muzealizujące” wykładnie sensu w przypadku tego dzieła muszą ustąpić w obliczu immanentnej wielości sensotwórczych potencji, konieczności doszukiwania się wielorakich ekwiwalencji w obrębie amorficznego niekiedy tekstu. *Ulysses* jest jednak dziełem utrzymanym w istic liberackim stylu¹, w pewnym stopniu oderwanym od projektującej intencji autorskiej², unieważniającym przymus lektury przebiegającej według spetryfikowanych reguł³. Dzieło to intryguje typograficznymi i grafemicznymi konceptami⁴, przekracza granice tradycyjnej genologii literackiej⁵, a nawet okazuje się miejscem transpozycji pozaliterackich środków wyrazu⁶. W dalszej części wywodu zamierzam wykazać, że powyższe

¹ Por. *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

² H. Kenner, *Ulysses*, London 1980, s. 71. Autor stwierdza, że w kompozycję *Ulyssesa* wpisane są wielorakie możliwości lektury, niemniej każda z nich została uprzednio nakreślona, przewidziana przez samego Joyce'a. Powieść jego autorstwa odznacza się zatem ukrytym porządkiem, a wszelkie niejasności i wybory, jakich musi dokonać czytelnik, w różnym stopniu mieszczą się w polu *intentio auctoris*. Jednocześnie sam Joyce zwracał uwagę na fakt, iż w lekturze *Ulyssesa* należy brać pod uwagę niemały udział pierwiastka probabilistycznego, możliwość przyjęcia takiego kierunku interpretacji, którego on wcale nie zasugerował. Byłoby to konsekwencją entropii komunikacyjnej, pozostawionych w narracji miejsc niedookreślenia. Por. A. Power, *Conversations with James Joyce*, London 1974, s. 89.

³ B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 43–58. Autor zauważa, że dzieło Joyce'a rozpada się niejako na dwie części. Pierwsza z nich realizuje modernistyczny wzór powieści jako misternej, przemyślanej konstrukcji, natomiast druga część, zapoczątkowana przez „Syreny”, nie dostarcza odbiorcy żadnych kryteriów uzasadnionego orzekania o tym, co zdarzyło się na pewno. W tej części utworu czytelnik zmuszony jest arbitralnie ustanawiać reguły interpretacji.

⁴ J. Derrida, *Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce*, [w:] *Derrida and Joyce. Text and Context*, eds A. Mitchell, S. Slote, New York 2013, s. 49 i n. Typograficzne ukształtowanie *Ulyssesa* miałoby odzwierciedlać specyfikę wielu powieściowych locusów, jak choćby redakcja „The Freeman's Journal”.

⁵ M. Sinding, *Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*, „New Literary History” 2005, No. 4, s. 589 i n. Autor, inspirując się językoznawstwem kognitywnym, traktuje gatunki literackie jako swoiste schematy poznawcze i na przykładzie epizodu „Kirke” wyjaśnia proces modyfikowania, przekształcania i rekombinacji ich rozmaitych elementów strukturalnych.

⁶ S. Knowles, *That from Endearing: A Performance of Sirens Song, or I Was Only Vamping, Man*, [w:] *Joyce in the Hibernian Metropolis. Essays*, eds M. Beja, D. Norris,

cechy stylu *Ulissesa* wpisują się w performatywny model lektury, którego fundamentem jest założenie odbiorczej, współtwórczej aktywności. W tym celu chciałbym wykorzystać niektóre kategorie opisu wywiedzione z performatyki w rozumieniu Schechnerowskim. Performans będę więc pojmował możliwie szeroko, jako wszelkie działania świadomego podmiotu. W przypadku *Ulissesa* chodziłoby o dysponenta reguł twórczych, którym okazuje się nie tylko skryptytor, ale także odbiorca powieści, nierzadko zmuszony do tego, by współkonstruować jej znaczenie. W dalszej części wywodu będę więc zwracał uwagę na takie zjawiska jak element gry wpisany w narracyjną strukturę dzieła, wielość możliwych do przyjęcia kierunków interpretacyjnych, wielość potencjalnych wersji tekstu i jego autoprezentacyjny ruch, autosubwersywny charakter narracji, wyeksponowanie fonicznej wartości słowa i próba korporalizacji podmiotu mówiącego. Chciałbym także wykazać uderzającą korespondencję, jaka zachodzi między artystyczną praktyką performansu a niektórymi wywodami Jacques'a Derridy, na gruncie recepcji sprowadzającymi się do pojęcia wieloznaczności tekstu, nierozstrzygalności czy też „anarchii sensu”⁷. Wymienione w ten sposób wyznaczniki tekstualnego performansu zamierzam odnieść do konkretnych fragmentów *Ulissesa*. Pomyślana w ten sposób analiza pozwoli także odnieść się do diskutowanego problemu możliwego „postmodernizowania” wzmiankowanej powieści Joyce'a. *Ulisses*, zaliczany do kanonu wysokiego modernizmu⁸, jest z jednej strony precyzyjną, misterną konstrukcją⁹, w której wszystkie, pozornie mało istotne elementy wydają się podporządkowane nadrzędnej zasadzie integrującej całość, jednakże ta sama powieść, wklęta w konteksty ontologicznej natury opisanego, dublińskiego świata¹⁰, podobnie

Ohio 1996, s. 2013 i n. W przypadku *Ulissesa* krytycy zwracają uwagę przede wszystkim na korespondencje literacko-muzyczne. W analizie epizodu „Syreny” produktywnie okazują się kategorie opisu wypracowane na gruncie muzykologii, zdyskontowane wszakże dla krytycznoliterackich celów. Są to przede wszystkim uwertura, fuga, preludium – formy zasugerowane w materiale literackim.

⁷ Por. E. Winiecka, *Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2 s. 129 i n.

⁸ Por. S. Sicari, *Joyce's Modernist Allegory: Ulysses and the History of the Novel*, Clumbia 2001, s. 192 i n.

⁹ R. Nycz, *Języki modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 34 i n. Autor nazywa konstrukcją jeden z modernistycznych modeli dzieła literackiego jako „poetyckiej budowli”, dzieła odznaczającego się szczególną precyzją formalno-kompozycyjną.

¹⁰ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 348–350. Autor wiąże przełom postmodernistyczny z porzuceniem epistemologicznych problemów wpisanych w dzieło literackie na rzecz pytania o status ontologiczny świata bądź

jak *Finnegans Wake*¹¹, antycypuje postmodernistyczny przełom. W świetle wszystkich tych spostrzeżeń dopatrywanie się w *Ulissesie* znamion performatywności wyda się tym bardziej uzasadnione.

Performatywny potencjał omawianej tu powieści wykracza poza sferę zjawisk czysto poetologicznych. Performatywność należałoby w tym przypadku rozumieć jako przestrzeń dla odbiorczej aktywności teksto- i sensotwórczej, jako konieczność współkonstruowania znaczenia utworu¹². Pozorny brak teleologicznego porządku w dziele literackim, rozumianym jako tekstualny performans, chaotyczny tok jego fabuły i wieloznaczny charakter poszczególnych fraz skłaniają bowiem potencjalnego czytelnika do samodzielnego ustanawiania reguł lektury, do samodzielnego nadawania znaczeń, które wcale nie wydają się być wpisane a priori w daną strukturę znakową. *Performance studies* zawdzięczają swe instrumentarium analityczne sztukom widowiskowym, szczególnie mocno wykorzystując do własnych celów kategorie wypracowane na gruncie teatrologii¹³. W praktyce inscenizacyjnej performatywność dzieła sztuki polegałaby na braku harmonii świata przedstawionego i świata przedstawiającego¹⁴. Na gruncie zaś nauki o literaturze performans – jako frapujące zagadnienie teoretyczne oraz nowa cokolwiek metoda odczytywania tekstu¹⁵ – rozwinął się głównie w odniesieniu do specyfiki utworów dramatycznych. Dramaturgiczna progenitura naszych czasów obfituje w niemalą ilość nowych zjawisk literackich, jak choćby teksty dla teatru¹⁶, które potwierdzają silny związek tej właśnie odmiany pisarstwa z produkcją sceniczną. W świetle dotychczasowych, polskich badań wyróżnikiem performatywności tekstu dramatycznego jest uderzający brak oczywistego związku pomiędzy kolejnymi, nie dopełniającymi się sekwencjami dzieła. W konsekwencji zadaniem czytelnika oraz potencjalnego widza jest doszukiwanie się ukrytych powiązań, sensotwór-

światów w nim przedstawionych. Czerpiąc przykłady z *Ulissesa*, wykazuje on, że cezura dzieląca obie epoki czy też style myślenia przebiega niejako przez omawianą powieść.

¹¹ Por. J. Zangouei, *Backwards Glance at James Joyce: Finnegans Wake's Postmodernist Devices*, „Studies in Literature and Language” 2013, No. 2, s. 63 i n.

¹² A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, op. cit., s. 250 i n. Zdaniem autorki zjawisko performansu doprowadziło do przemodelowania statusu dzieła sztuki, uchylając opozycję dystansu i zaangażowania, w której to opozycji dzieło było tradycyjnie rozpatrywane.

¹³ Por. ibidem, s. 249.

¹⁴ Por. M. Sugiera, *Pytania o dramat*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 68.

¹⁵ Por. E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 49.

¹⁶ Por. A. Grabowski, *Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy*, [w:] *Performans, performatywność i performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 97.

czych zależności pomiędzy izolowanymi blokami tekstu lub fragmentami widowiska na wyższym pięttrze uogólnienia, w ponadfabularnym planie mitycznym. Odbiorca współtworzy więc sens artystycznego przekazu, który wyrasta ponad proste, „znaturalizowane” reguły i konwencje¹⁷. Podobne wyznaczniki performatywności dotyczą jednak nie tylko dzieł dramatycznych, ale także utworów epickich.

W przypadku *Ulissesa* Jamesa Joyce’a ostateczny sens całego dzieła, jak i poszczególnych epizodów, nie jest sterowany przez tradycyjne style odbioru. Decyduje o tym awangardowy rozmach powieści oraz specyficznie interakcyjny model komunikacji z implikowanym, zewnątrztekstowym odbiorcą.

[...] Maggy przelała żółtą, zawieszistą zupę z kociołka do miski. Katey, usiadłszy naprzeciw Boody, powiedziała spokojnie, unosząc do ust koniuszkiem palca rozrzucone okruszki.

– Dobrze, że mamy chociaż tyle. Gdzie Dilly?

– Poszła spotkać się z ojcem, powiedziała Maggy.

Boody, wkruszając duże kawałki chleba do żółtej zupy, dodała:

– Z ojcem naszym, który nie jest w niebie.

Maggy, wlewając żółtą zupę do miski Katey, zawołała:

– Boody! Wstydź się!

Czółenko, zmięta ulotka, Eliasz nadchodzi, płynęło lekko w dół Liffey, pod mostem kolei obwodowej, przyspieszając w nurcie, tam gdzie spieniona woda okrążyła filary mostu, żeglując na wschód, pośród kadłubów okrętowych i łańcuchów kotwicznych, pomiędzy starym dokiem Urzędu Celnego i George’s Quay.

*

Jasnowłosa dziewczyna u Thorntona wyścielała wiklinowy koszyk szeleszczącą wyściółką. Bujny Boylan podał jej zawiniętą w różową bibułę butelkę i mały stoik.

– Włoży to pani najpierw, dobrze? powiedział.

– Tak, proszę pana, powiedziała jasnowłosa dziewczyna, a owoce na wierzch.

– Świetnie, ślicznotko, powiedział Bujny Boylan¹⁸.

W zacytowanym fragmencie *Ulissesa* akcja wydaje się rozparcelowana pomiędzy wiele nieprzystających do siebie miejsc. Epizod X rozpada się na odrębne sekwencje, których następstwo nie odbywa się na prawach linearnej sukcesywności podyktowanej logiką fabuły. Sekwencje te następują na zasadzie asocjacyjnego zestawienia, którego sens krystalizuje się na wyższym zdecydowanie poziomie abstrakcji. Zestawione są tutaj trzy sytuacje fabularne, które wcale nie stanowią spójnej całości: rozmowa cierpiących ubóstwo siostr Dedalus, zakupy,

¹⁷ Por. M. Sugiera, *Pytania o dramat*, op. cit., s. 68.

¹⁸ Por. J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975, t. 1–2, s. 320.

jakich dokonuje w kwiaciarni Bujny Boylan, oraz podróż Blooma, którego metonimią okazuje się zmięta ulotka. Spacer ten dodatkowo sprawia wrażenie temporalnej anachronii¹⁹, gdyż jest on faktem uprzednim wobec dialogu sióstr i zakupów amanta. Czytelnik powinien wszakże traktować wzmiankę o ulotce jako nieprzypadkową. Pomięty kawałek papieru jest zaledwie wciąż żeglującym śladem minionego de facto spaceru Blooma, jednakże skutecznie przywołuje on wcześniejszy epizod, w którym ów Bloom, strudzony wędrowiec, przechadzał się po moście nad rzeką Liffey. Następuje tu więc zderzenie dwóch możliwych trybów lektury – retroaktywnego i linearno-sukcesywnego. Poza tym w zacytowanym fragmencie powieści nachodzą na siebie dwa porządki temporalne, które uzgodnić musi czytelnik. W kontekście niegodziwości ziemskiego ojca hulaki, owdowiałego Simona Dedalusa, proklamowany w ulotce Eliasza wydaje się figurą Leopolda Blooma, który w toku dalszej akcji okaże się transcendentnym ojcem dla Stefana Dedalusa²⁰, brata porzuconych sióstr. Retroaktywny tryb lektury prowadziłby zatem do reinterpretacji motywu ulotki, reinterpretacji dokonującej się na zasadzie asocjacyjnej wariacji, a więc poprzez arbitralne osadzenie jej w nowym kontekście fabularnym²¹. Performatywny charakter wzmiankowanych ustępów *Ulisses*a polega bowiem na konieczności współtworzenia sensu utworu, na arbitralnym ustanawianiu zasad koreferencji dokonującej się pomiędzy odległymi, pozornie nieprzystającymi do siebie blokami tekstu. W przypadku omawianych tutaj ustępów powieści czytelnik zmuszony jest „rozgrywać tekst”, doszukiwać się ukrytych, sensotwórczych ekwiwalencji w obrębie sytuacji fabularnych o całkowicie niewymiernych gradientach spójności.

Operacje intelektualne, jakich musi dokonać tutaj czytelnik, ostatecznie sprowadzają się do uchwycenia ukrytego sensu, jaki wynika z zestawienia pozornie nieprzystających do siebie sytuacji fabularnych. Siostry Dedalus uskarżają się na los porzuconych przez ojca birbanta dzieci, ulotka na zasadzie synestezji mnemonicznej przywołuje w świadomości odbiorcy postać Leopolda, transcendentnego ojca, z kolei ostatnia sekwencja przedstawia jego adwersarza, zalotnego Boylana, który zatriumfuje nad nim, zdobywając ostatecznie jego żonę. W planie interpretacyjnego uogólnienia odbiorca powinien scalić w swojej integrującej świadomości równoległe wątki dwóch postaci, mijających się w toku narracji, choć powiązanych ze sobą na zasadzie paralaksy²². Dopiero w punkcie kulminacyjnym przetną się trajektorie ich losów. Leopold Bloom ostatecznie znajdzie

¹⁹ Por. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 88 i n.

²⁰ Por. M. Lewitt, *The Greatest Jew of All: James Joyce, Leopold Bloom and Modernist Archetype*, „Papers on Joyce” 2004–2005, No. 10–11, s. 154.

²¹ Por. J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, 2001, s. 249.

²² Por. J. Kiczek, *Joyce in Transit: The „Double Star” Effect of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2011, No. 2, s. 291 i n.

pociechę w towarzystwie młodego, zagubionego Stefana Dedalusa, zapewniając mu chwilowy choćby opierunek. Konieczność samodzielnego doszukiwania się ukrytego, teleologicznego porządku w zestawieniu rozmaitych sytuacji fabularnych wydaje się jeszcze bardziej uderzająca w innym fragmencie powieści.

[...] Lenehan serdecznie ujął go pod ramię.

– Zaczekaj, aż ci opowiem, powiedział. Była cudowna zimowa noc na Featherbed Mountain, kiedy powracaliśmy. Bloom i Chris Callinan siedzieli po jednej stronie powozu, a ja z jego żoną po drugiej. [...] Była porządnie podchmielona solidną porcją portweinu od Delahunta, którą zdążyła wlać w siebie. Za każdym podskokiem cholernego powozu zderzała się ze mną. Diabelnie przyjemnie! Ma ona ich piękną parę, niech jej Bóg da zdrowie. O, takich.

Wysunął przed siebie zaokrąglone dłonie, marszcząc brwi.

[...]

Pan Bloom, sam, spojrzął na tytuły.

[...]

Odczytał drugi tytuł: Słodczyce grzechu. Bardziej w jej guście. Zobaczmy.

Przeczytał tam, gdzie otworzył palcem.

– Wszystkie dolarowe banknoty, otrzymywane od męża, wydawała w magazynach na przepiękne suknie i najdroższe fatalaszki. Dla niego! Dla Raoula! [...]

– Jej wargi stopiły się z jego wargami w słodkim całunku rozkoszy, podczas gdy dłonie jego prześlizgiwać się jeły po wypukłych krągłościach wewnątrz jej dezabilu. Tak. Wziąć to. Zakończenie²³.

W zacytowanym fragmencie *Ulissesa* zastosowany chwyt *mise en abyme* skłania do rozważań na temat ukrytego znaczenia tekstu, w którym następstwo kolejnych fabularnych sekwencji podyktowane jest innymi względami niż zasady anegdoty. Na prymarnym poziomie narracji, w ramach diegetycznego świata rozprawiających Dublińczyków, rozwija się hipodiegetyczny świat²⁴, w którym spółkują latynosczy kochankowie. Struktura rekursywnego osadzenia fikcyjnych rzeczywistości może być potraktowana jako próba przeprowadzenia banalnej cokolwiek, fabularnej dygresji. Ruch referencyjny tekstu wyklucza jednak takie rozumowanie. Typograficznie wyszczególnione bloki tekstu koncentrują się odpowiednio wokół nieprzystojnych żartów w wykonaniu znajomych Blooma i erotycznych wyimków z drugorzędnej literatury, jaką ów Bloom smakuje. Obie sytuacje fabularne wpisują się tym samym we wspólny obszar tematyczno-problemowy. Z tego zaś można wywnioskować, że wcale

²³ Por. J. Joyce, *Ulisses*, op. cit. s. 332 i n.

²⁴ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Piłaza, Kraków 2012, s. 161. Zwielokrotnienie świata przedstawionego, próba ontologicznego skomplikowania powieściowej diegezy, zdaniem autora jest wybitnie postmodernistycznym chwytem, występującym, jak się okazuje, także w utworze Joyce'a.

nie należy postrzegać ich wyłącznie jako dygresji, nabierają one bowiem także istotnego znaczenia na wyższym pięttrze abstrakcji. Zagnieżdżona w prymarnym, diegetycznym świecie historia Raoula i jego kochanki okazuje się fabularną paralełą, próbą aluzyjnego omówienia małżeńskiego życia Bloomów, na którym cieniem kładzie się fakt zdrady.

Niemniej i w tym przypadku sens utworu krystalizuje się dzięki niepowtarzalnym aktom odbiorczej kognicji. Dzięki przyjęciu paradygmatycznego trybu lektury²⁵ czytelnik jest w stanie wykazać sensotwórczą zależność zestawionych na zasadzie montażu, fabularnych sekwencji, niemniej może on czytać omawianą powieść w trybie linearno-sukcesywnym, kierując się jedynie strategią rozwinięcia²⁶ i śledząc tym samym rozwój poszczególnych wątków pojmowanych jako odrębne plany narracyjne. Odbiorca może więc rozmaicie strukturyzować tekst. Może on synchronizować oba wątki lub też nie wiązać ich ze sobą, zastanawiając się, dokąd udadzą się rozbawieni rozmówcy, i czy Bloom dostarczy swojej małżonce kolejną porcję literatury adekwatnej do jej horyzontów poznawczych i temperamentu. Innymi słowy, także w tym przypadku konieczne okazuje się arbitralne ustanawianie reguł lektury. Nawet jeśli w grę wchodzi tu tradycyjne poetyki odbioru, czytelnik zachowuje swobodę w kwestii wyboru jednej z nich albo ich kontaminacji. Odbiorcza aktywność w tym zakresie jest nader istotna, gdyż bez niej cały utwór zamieniłby się w śródtytułowe *wandering rocks* – w bezładną relację odznaczającą się przypadkowością zdarzeń, których w całym epizodzie jest bardzo wiele. Wzajemna zależność tych zdarzeń może być tutaj ustanawiana tylko arbitralnie, okazuje się ona zawisła od strategii lekturowych odbiorcy, w wyniku których tekst otrzymuje status konwencjonalnie spójnej, pragmatycznej wypowiedzi.

Dowodem na performatywny charakter *Ulissesa* jest również to, iż Joyce zdecydowanie odrzuca tradycyjne rozumienie dzieła literackiego w kategoriach ergonu²⁷, zamkniętej całości, której struktura znakowa stabilizowałaby znaczenie i determinowała proces lektury według nakreślonego z góry porządku. Istotą literackości omawianej tu powieści jest swoista poetyka zdarzenia, takie ukształtowanie tekstu, by jego aleatoryczna struktura wymagała od czytelnika uchwycenia wielu potencjalnych wersji tego, co zostało opowiedziane²⁸. W tym sensie Joyce rozgrywa swój tekst. Dobitym tego przykładem jest epizod X,

²⁵ Por. B. Bokus, *Z zagadnień linii i pola narracji*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. Z. Mitosek, Kraków 2001, s. 63.

²⁶ Por. B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, [w:] *Praktyki opowiadania*, op. cit., s. 19 i n.

²⁷ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 43.

²⁸ Por. eadem, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, Poznań 2010, s. 22.

zogniskowany wokół przewodnich motywów podróżującego po Dublinie ojca Conmeego, parady królewskiej i jałmużny – monety upuszczonej przez „szczodre, białe ramie”²⁹ ukazane jako obiekt intradiegetycznej focalizacji.

Comy Kelleher zamknął podłużną księgę dziennego utargu [...]. Nasunął rondo kapelusza, żeby osłonić oczy, i wsparty o framugę, wyjrzał leniwie na zewnątrz.

Ojciec Conmee wsiadł na moście Newcomen do tramwaju w kierunku Dollymount.

Corny Kelleher skrzyżował swe wielkostepe buty i spod opuszczonego ronda kapelusza spoglądał, żując nadal żdźbło wyschniętej trawy. Znajdujący się w obchodzie policjant 57C zatrzymał się, żeby zamienić parę słów.

– Piękny dzień, panie Kelleher.

– Tak, powiedział Corny Kelleher.

– Jest bardzo duszno, powiedział policjant.

Corny Kelleher wypluł łukiem cichy strumyczek śliny z przeżutą trawą w tej samej chwili, gdy z okna przy Eccles Street szczodre białe ramie cisnęło monetę.

– Co słyhać? zapytał.

– Widziałem wiadomą osobę wczoraj wieczorem, powiedział policjant ledwie dosłyszalnie.

*

Jednonogi marynarz przekuśtykał wokół narożnika MacConnella, okrążając wózek lodziarza Rabaiottiego i nagłymi podrzutami skierował się w Eccles Street. Warknął nieprzyjaźnie ku Larry’emu o’Rourke, stojącemu w koszuli na progu.

– Za Anglię...

Rzucił się gwałtownie ku przodowi, mijając Katey i Boody Dedalus, stanął i warknął:

– Ojczyznę i piękno.

Błada, wynędzniała od trosk twarz J. J. O’Molloya została poinformowana, że pan Lambert jest w magazynie z klientem.

Tęga dama przystanęła, wyjęła miedziaka z portmonetki i opuściła go w wysuniętą czapkę. Marynarz warknął dziękczynnie i zerknąwszy niechętnie w obojętne okna, opuścił głowę i przekuśtykał cztery kroki ku przodowi³⁰.

Nie budzi wątpliwości stwierdzenie, że w epizodzie X, znanym krytyce jako *Wandering rocks*, Joyce zastosował technikę symultaniczną³¹, jednakże efekt równoczesności relacjonowanych zdarzeń w przypadku niektórych jego sekwencji wydaje się nieco zatarty. Należałoby zauważyć, że oszczędny sposób

²⁹ J. Joyce, *Ulisses*, op. cit. s. 206 i n. Ta narracyjna fraza powraca w całym X epizodzie, sygnalizując jeden z jego najważniejszych wątków.

³⁰ Por. *ibidem*, s. 317–318.

³¹ Por. T. Rohman, D. Holdstein, *Ulysses Unbound: Examining the Digital (R)evolution of Narrative Context*, „Works and Day” 1999, No. 17–18, s. 255 i n.

kadrowania dublińskiej rzeczywistości, a także entropiczny styl narracji utrudniają odbiorcy orientację w powieściowej *diegesis*. Narracja pomyślana jest w taki sposób, że następuje tutaj koniunkcja dwóch porządków scalania informacji: pierwszym z nich jest repetycja³² (motywu przewodniego, którym okazuje się moneta dana żebrakowi), a drugim – akumulacja³³, konsekwentnie chronologiczny przyrost coraz to nowych widoków Dublina i kolejnych postaci. Widoki te stanowią scenię dla sukcesywnie, linearnie rozwijających się wątków ojca Conmeego i parady królewskiej przetaczającej się z pompą przez zatłoczone ulice. To właśnie z królewskiego powozu wychyliło się delikatne, białe ramię, które upuściło monetę w ręce żebraka.

Biorąc pod uwagę tak zazębiające się fabularne sekwencje, należałoby stwierdzić, że Joyce wcale nie wygrywa efektu symultaniczności, a raczej oscyluje on między dwoma wykluczającymi się optykami narracyjnymi, dwoma temporalnymi perspektywami. Zaprowadzona w cytowanym epizodzie narracja skłania potencjalnego odbiorcę do wyboru pomiędzy różnymi strategiami lektury: linearnej oraz synchronicznej. Pierwszy tryb czytania wydaje się zasugerowany przede wszystkim przez motyw wspomnianego zakonnika, poruszającego się sukcesywnie i planowo niczym w dramacie stacji³⁴, w sposób podyktowany chrześcijańską koncepcją teleologicznego czasu³⁵. Tymczasem żebrak, który otrzymuje jałmużnę, ukazywany jest wielokrotnie z różnych punktów miasta, w mocno okrojonej perspektywie widzenia, w ramach techniki wędrującego spojrzenia³⁶ wewnętrznego fokalizatora. Uzyskany w ten sposób efekt homonimii chronologicznej³⁷ sprawia, że odbiorca zmuszony jest rozstrzygać kwestię jednostkowości bądź powtarzalności relacjonowanych zdarzeń. Wskutek kontradycji dwóch perspektyw temporalnych, dwóch sposobów percypowania wydarzeń, powracający wątek wręczenia jałmużny wywołuje efekt iteracji w ściśle derridiańskim rozumieniu, iteracji pojmowanej jako różnicujące powtórzenie³⁸. Oznacza to pozorne, iluzoryczne powracanie jednego, minionego de facto zdarzenia ukazywanego wszakże w coraz to nowych okolicznościach widzenia. Na tym właśnie polega performatywne roz-

³² Por. C. Herbert, E. Schaefer, *Contributing to Discourse*, „Cognitive Science” 1989, No. 13, s. 260 i n.

³³ Por. *ibidem*, s. 262 i n.

³⁴ Por. A. Krajewska, *Dramat współczesny: teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 33–34

³⁵ Por. D. Fuchs, *Joyce and Menippos. The Portrait of the Artist as an Old Dog*, [za:] „Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie” 2008, No. 3, ed. S. Kohl, s. 565.

³⁶ Por. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 146 i n.

³⁷ Por. *ibidem*, s. 81 i n.

³⁸ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 379 i n.

grywanie tekstu przez Joyce'a, który z pojedynczego motywu, jakim jest wręczenie jałmużny, wyprowadza dialektykę jednostkowości i powtarzalności, dialektykę będącą wynikiem daleko idącej subiektywizacji czasu i przestrzeni. Czytelnik zostaje niejako zdeterminowany, aby zdarzeniem lektury odpowiedzieć na zdarzenie tekstu. Dokonuje on zatem kontrasygnowania³⁹, co w Derridańskiej aparaturze pojęciowej oznacza interakcyjny model przygodnej i jednostkowej lektury. Swoista lekturografia, jaką zmuszony jest on przeprowadzić, polega na tym, że mając możliwość wykreślenia wielu pól narracji⁴⁰, zogniskowanych wokół wielu, także epizodycznych postaci, może on połączyć je w sposób dalece arbitralny, za pomocą jednej bądź wielu linii narracji⁴¹, w zależności od tego, czy fokalizowany, za każdym razem inaczej kadrowany motyw spadającej monety zostanie tu potraktowany jako pojedynczy fakt, czy też jako seria akcydentalnych zdarzeń będących efektem działania różnych podmiotów, nie tylko dystygnowanej damy uczestniczącej w paradzie.

Czytelnik musi więc strukturyzować epizod X, w którym techniki subiektywizacji świata pozostawiają swoistą przestrzeń niedopowiedzenia. Niemniej także w innych ustępach omawianej powieści pojedyncze motywy nabierają migotliwego, iterabilnego charakteru. O performatywnym charakterze *Ulissesa* stanowi fakt, że dzieło to, odznaczające się aleatoryczną strukturą, niejako z konieczności wydaje się stwarzane w akcie lektury. Dość zauważyć, że typograficzne ukształtowanie początkowych partii XI, wybitnie paramuzycznego⁴² epizodu pozwala zaakcentować niektóre jego elementy, które nabierają sensu dopiero w toku dalszej, linearnej narracji. Akcja omawianego ustępu powieści rozgrywa się w szynku, gdzie następuje konfrontacja Obywatela antysemity i Blooma, nowego apostoła miłości⁴³. Atmosferę gwaru oraz erotyzmu oddają skumulowane, splecione w narracji głosy, w planie formalnym sprowadzające się do typograficznego konceptu przypominającego krytycznogenetyczne, automatyczne wydanie tekstu⁴⁴. Joyce, niby przypadkowo zestawiając eliptyczne

³⁹ Por. J. D. Caputo, *Deconstruction in a Nutshell. A Conversations with Jacques Derrida*, Fordham 1997, s. 189; A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, op. cit., s. 395 i n.

⁴⁰ Por. B. Bokus, *Z zagadnień linii i pola narracji*, op. cit., s. 63 i n.

⁴¹ Por. ibidem, s. 63 i n.

⁴² Por. S. Ordway, *A Dominant Boylan: Music, Meaning, and Sonata Form in the „Sirens” Episode of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2007, No. 1, s. 85 i n.

⁴³ Por. N. Rosenfeld, *James Joyce's Womanly Wandering Jew*, [w:] *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*, ed. B. Hyams, Philadelphia 1995, s. 323 i n.

⁴⁴ Por. G. Ganascia, *Medite – A Unlingual Text Aligner for Humanities. Application to Textual Genetics and to the Edition of Text Variants*, „Supporting Digital Humanities” Conference, Copenhagen 2011, [online] http://hnk.ffzg.hr/bibl/SDH-2011/submissions/sdh2011_submission_28.pdf [dostęp: 22.02.2015].

frazy, eksponuje brulionowy charakter „Syren”⁴⁵. W omawianym ustępie *Ulysses* nagromadzenie wielu potencjalnych wersji tekstu skłania odbiorcę do samodzielnego ustanawiania zasad koreferencji. W konsekwencji ten paramuzyczny epizod traci znamiona ergonu, gotowej i zamkniętej całości, co stanowi o jego performatywnym charakterze. Na początku „Syren” rozwija się bowiem polirytmiczna, wielogłosowa kompozycja, w której łączą się strzępki wielu odrębnych dialogów. Ledwie zasugerowane są tutaj także zdarzenia, które mają miejsce w Ormond Bar, a które w ramach tej specyficznej uwertury⁴⁶, wyraźnie eksterytorialnego bloku tekstu, podlegają addytywnemu zestawieniu. Swoista poetyka montażu, jaką niewątpliwie stosuje tu Joyce⁴⁷, odnosi się również do pomniejszych komponentów powieściowej diegezy, pozornie banalnych przedmiotów opalizujących jednak znaczeniami. Ledwie zasugerowane w ten sposób frazy, sytuacje dialogowe i pojedyncze motywy ostatecznie nabierają sensu w retroaktywnym trybie lektury. Wymienione tu elementy, poddane pewnym pisarskim retuszom, powracają bowiem w toku dalszej, linearnie rozwijającej się narracji. Zadaniem czytelnika jest zaś przypomnieć je sobie w nowym, bardziej zrozumiałym, ostatecznie wykrystalizowanym kontekście fabularnym.

BRAŻ PRZY ZŁOCIE SŁYSZĄ PODKOWY, STALĄDŹWIĘCZĄCE.

Impertyntyn tyntyntyn.
 Skrawki, odrywając skrawki zrogowaciałego paznokcia na kciuku, skrawki.
 Obrzydliwe! I oto złoto rumieni się.
 Oschły pisku bluzg.
 Bluzg. Blady Bloom w
 Złote włosów pinakle.
 Róża igra na atlasie piersi z atlasu, róża Kastylii.
 [...]
 A kto to! Kto tam jest w... złotoktoto?
 Litości brązu zawtórował dong.
 Brzęk brzdęk powozu brzęk.
 Moneta bęc. Zegar tyk.
 Wyznanie. Sonnez. Mógłbym. Płask podwiązki. Nie opuszczę cię. Mlask. La
 cloche! Udo płask. [...]
 Brzękbrzdęk. Bloo.
 Huk grzmiących akordów. Gdy rozplomienia miłość. Bój! Bój! Bębenek.
 [...]

⁴⁵ Bushell S., *Intention Revisited: Towards an Anglo-American „genetic criticism”*, „Text” 2005, No. 17, s. 17.

⁴⁶ Por. Z. Bowen, *Libretto for the Hibernian Meistersinger: Ulysses as Opera*, „Papers on Joyce” 2004–2005, No. 10–11, s. 62.

⁴⁷ Por. T. Burkall, *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*, New York 2011, s. 49 i n.

Stracone. Drozda gwizd. Wszystko już stracone.
Róg. Roguryk.
[...]
Marto! Przybądź!
Klipkiop. Klipkłap. Klapuklap.
Dobryboże onig dyniesły, szalwcał.
Głuchy łysy Pat uniósł nóż, gdy padł.
[...]
Jestem tak smutny. P. S. Tak samotnie rozkwitam.
Posłuchaj!
Kolczasta, zimna, skręcona muszla. Stań ci? Jedna dla drugiej plusk i bezgłośny
ryk.
[...]
Brażydia przy Złotaminie.
Przy brązie, przy złocie, w morskozielonym cieniu. Bloom. Stary Bloom.
Ktoś tam stuk, ktoś tam puk, kukuryku pif paw.
[...]
Wielki Benaben. Wielki Benben.
Ostatnia róża lata Kastylii przekwitła tak mi smutno samotnie.
[...]
Wówczas, nie wcześniej. Moje eppitapffium. Zostanie nappffis.
Skończyłem. Rozpoczynaj!⁴⁸

Performatywna metoda tworzenia, jaką na początku XI epizodu przyjmuje Joyce, sprowadza się do próby skondensowania w krótkim, niepokojąco entropicznym bloku tekstu oderwanych fragmentów rozwijającej się następnie relacji. W quasi-muzycznym, niekiedy desemantyzowanym i dekontekstualizowanym wielogłosie pobrzmiewają bowiem repliki postaci i narracyjne frazy, które sprawiają wrażenie komunikacyjnej awarii⁴⁹, jednakże liczne niejasności okazują się tutaj koniecznymi wprawkami. Czytelnik musi doszukiwać się ekwiwalencji w obrębie bezładnego, z pozoru asemantycznego tekstu.

O sensie początkowej, tekstualnej uwertury decyduje jedynie konwencja, jednakże od czytelnika zależy to, czy uwzględni ją w odbiorze, czy też potraktuje początek XI epizodu jako zupełnie nieistotny. Warto zauważyć, że skondensowane strzępki dialogów rozgrywających się między pannami Lidwell i Duce a ich zalotnikami oraz dekontekstualizowane frazy śpiewanej w Ormond Bar pieśni sygnalizują tu specyficzną logikę tekstu. Wskazują one na rozmieszczenie w narracji swoistych miejsc pobudzenia, podstawowych teorematów krystalizującej się stopniowo logiki narracyjnej. Cały ten polilog, swego

⁴⁸ Por. J. Joyce, *Ulisses*, op. cit., s. 358–359.

⁴⁹ Por. K. J. H. Dettmar, *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading against the Grain*, Wisconsin 1996, s. 43 i n.

rodzaju szum informacyjny, pozostaje w odbiorczej pamięci w latentnej postaci, by ostatecznie zaktualizować się w dalszych fragmentach tekstu, w których wszystkie stłoczone frazy znajdują wreszcie swe retoryczne rozwinięcie i pragmatyczne umocowanie. W ten sposób czytelnik uświadamia sobie wagę od początku sygnalizowanych wątków Blooma, jego małżonki Molly, która niejako w myśl piosenki oddala się od męża, spółkując z Bujnym Boylanem, wreszcie samego Boylana, którego intrydze, a więc zaplanowanej podróży do Molly, wtórują, na zasadzie mnemonicznej synestezji, przeróżne barowe dźwięki nieprzerwanie dobijające się do świadomości jego rywala – wzgardzonego męża i zdetronizowanego pana domu. Niemniej lekturą omawianego epizodu rządzi swoista poetyka przypadku. Oprócz wymienionych tutaj wątków, odznaczających się niewątpliwie największym ładunkiem dramatycznym, zaakcentowane są też wątki łysego Pata – kelnera, którym gardzą adorowane barmanki – i owdowiałego Simona Dedalusa wykonującego rozdzierającą arię o samotności. Początkowy fragment XI epizodu oferuje zatem możliwość przeprowadzenia wielorakich paraleli między wieloma postaciami w zależności od tego, czy odbiorca skoncentruje się na motywie zdrady małżeńskiej, wiążącym Blooma, Molly i Boylana w swoisty trójkąt aktancyjny⁵⁰, czy też zwróci on uwagę na nie mniej produktywny motyw samotności i opuszczenia, per analogiam łączący Leopolda Blooma, Simona Dedalusa i łysego Pata. Strategia lektury okazuje się zależna od tych fragmentów bezładnego, asemantycznego polilogu, które czytelnik przechowa w pamięci operacyjnej jako sygnały najważniejszych, niewykrystalizowanych jeszcze wątków. Stąd wniosek, że element gry, interpretacyjnego eksperymentu, wielości potencjalnych kierunków lektury w uderzający sposób daje o sobie znać właśnie w omawianym tutaj wątku.

W odniesieniu do XI epizodu należałoby wreszcie zauważyć, że narzędzia performatyczne pozwalają nie tylko na wyeksponowanie brulionowego i procesualnego charakteru dzieła, ale i powiązanie planu anegdotycznego z planem komentarza⁵¹. Swoista uwertura, a więc początkowy, eksterytorialny blok tekstu w obrębie wzmiankowanego, paramuzycznego ustępu *Ulissesa*, stanowi konieczną wprawkę do właściwego procesu twórczego. Brulionowy charakter omawianej, tekstualnej uwertury polega na tym, że asemantyczny montaż nieprzystających do siebie fraz i antycypowanych sytuacji fabularnych sprawia wrażenie pisarskiego szkicu, który można by nazwać przedtekstem. Niemniej następujące niczym w serii dodekafonicznej repliki odgłosy i strzępki narracji okazują się tutaj zamierzoną, integralną częścią właściwego tekstu, który powstaje w trybie autopojetycznym. Powiązanie planu dzieła i planu odautorskiego komentarza dopełnia się zaś w stwierdzeniu zamykającym uwerturę:

⁵⁰ Por. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 48 i n.

⁵¹ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, op. cit., s. 127.

Skończyłem. Rozpoczynaj!

Tymi słowami skryptor daje do zrozumienia, że asemantyczny blok tekstu stanowi swoiste ćwiczenie palców przed pisaniem całego, quasi-muzycznego epizodu. Tekst okazuje się tym samym zapisem aktu tworzenia⁵². Nie zmienia to jednak faktu, iż poczynione przeze mnie spostrzeżenia, próba doszukania się w szumie informacyjnym projektującej intencji nadawczej, jest w gruncie rzeczy kwestią indywidualnych impresji na temat amorficznego tekstu. Powiązanie go z zagadnieniami muzykologicznymi oraz interpretacyjne wysiłki mające na celu uzasadnienie jego zawilej formy sprowadzają się w gruncie rzeczy do wyrażenia dzieła we własnym, odbiorczym idiomie⁵³. Tekst nie znaczy tu bowiem immanentnie, ale otrzymuje ukształtowaną w pewnym stopniu, semantyczno-formalną integralność⁵⁴ będącą wszelako efektem jednostkowych aktów kognicji.

Szczególne nastawienie na autoprezentacyjny ruch dzieła okazuje się wręcz uderzające w innych fragmentach *Ulissesa*. Performatywny charakter omawianej powieści polega na kontrakcji sprzecznych procesów pisania i wymazywania⁵⁵. Dzieło Joyce'a ustanawia swoją formalną tożsamość właśnie w ruchu, autor zaś wcale nie ukrywa w tkance tekstu wielorakich korekcy i skreśleń⁵⁶. Co istotne, powieść Joyce'a obrasta autokomentarzami. Skryptor nierzadko dopisuje kolejne warianty danej sytuacji fabularnej, dzięki czemu całe dzieło nabiera autoreferencyjnego charakteru, staje się samo w sobie uniwersum poznawczym. Podsumowując poczynione spostrzeżenia, należałoby stwierdzić, że zmiany wyeksponowane w strukturze *Ulissesa* prowadzą do nagromadzenia w tekście wielu potencjalnych jego wersji, wielu możliwych, fabularnych przebiegów. Tym samym proces twórczy zostaje tu stematyzowany, mimesis wytworu ustępuje miejsca mimesis procesowi⁵⁷, a czytelnikowi zasugerowane zostają różne strategie i kierunki lektury. Skreślony wariant tekstu istnieje bowiem *sous rature* i na zasadzie wariacji imaginatywnej może on zostać zaktualizowany w procesie lektury, co z kolei może, choć nie musi, prowadzić do zmian w makrostrukturze utworu. Tym samym w omawianej tu powieści zostaje uchylona tradycyjna opozycja pisania i czytania⁵⁸. Ta prawidłowość okazuje się szczególnie uderzająca w V epizodzie.

⁵² Por. A. Burzyńska, *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*, [w:] *Anty-teoria literatury*, red. A. Burzyńska, Kraków 2002, s. 56 i n.

⁵³ Por. eadem, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, op. cit., s. 379 i n.

⁵⁴ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, op. cit., s. 125.

⁵⁵ Por. ibidem, s. 10.

⁵⁶ Por. ibidem, s. 28.

⁵⁷ Por. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 137 i n.

⁵⁸ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, op. cit., s. 144 i n..

Powracał ulicą Dorset, czytając ze skupieniem. Agendath Netaim: stowarzyszenie osadników. W celu zakupienia piaszczystych nieużytków od rządu tureckiego i obsadzenia ich eukaliptusowymi drzewami. Znakomitymi dzięki swej cienistości, wartości opałowej i budulcowi. Gaje pomarańczowe i niezmierzone pola melonów na północ od Jaffy. Po zapłaceniu ośmiu marek zasadzą dla ciebie dunam ziemi oliwkami, pomarańczami, migdałami albo cytrusami. [...] Srebrzyste pudrowane drzewa oliwkowe. Spokojne, długie dni: przycinanie, dojrzewanie. Molly w wyplatany krześle Citrona. Przyjemne w dotyku, chłodne, pachnące owoce, trzymać w dłoni, unieść do nozdrzy i wdychać woń. O tak: ciężka, słodka, dzika woń. Zawsze ta sama, rok po roku. [...] Skrzynki uszeregowane na nadbrzeżu w Jaffie, jakiś facet odkreśla je w książce, przenoszą je tragarze ubrani w brudne perkaliki. [...]

Chmura zaczęła zakrywać słońce zupełnie powolnie zupełnie. Szara. Daleka.

Nie, nie tak. Jałowy kraj, naga pustynia. Wulkaniczne jezioro, martwe morze:

bez ryb, żadnych wodorostów, zapadłe głęboko w ziemię. Żaden wiatr nie wzburzyłby tych fal, szarego metalu, trujących mglistych wód. Nazywają to siarczanym deszczem: miasta na równinie: Sodoma, Gomorra, Edom. Martwe nazwy. Martwe morze pośród martwej krainy, szarej i starej. Starej teraz. Zrodziła najstarszą, pierwszą rasę⁵⁹.

Bloom wyrusza w całodzienną podróż po Dublinie. Opuszcza dom przy Eccles Street w momencie, w którym nabrał już pewności co do niewierności Molly, swej małżonki. Rozżalony flâneur wizualizuje idylliczną, dalekowschodnią krainę, niby nową ziemię obiecaną. To wyimaginowane miejsce ma być swego rodzaju obietnicą lepszej doli, której ów tułacz łaknie⁶⁰. Nagłe bodźce sensoryczne skłaniają go jednak do radykalnej zmiany wizji świata na postapokaliptyczną. Zamiast egzotycznych gajów owocowych w jego umyśle rozwija się odtąd psychizowany obraz jałowej ziemi. Dublin zostaje bowiem przefiltrowany przez sferę kognitywną Blooma, którego emocjonalny stan determinuje takie właśnie postrzeganie rzeczywistości zewnętrznej.

W zacytowanym fragmencie monologu wewnętrznego gra pisania i zamykania jest poprowadzona w uderzająco czytelny sposób.

Nie, nie tak.

Przytoczona fraza, choć jest doskonale wkomponowana w tok myślowy Leopolda tułacza, może być odbierana jako próba stematyzowania czynności twórczych. Po tych właśnie słowach następuje radykalna zmiana Bloomowej wizji świata. Tekst okazuje się niegotowy, ustanawiany niejako w trakcie pisania.

⁵⁹ Por. J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., s. 103.

⁶⁰ Por. S. Henke, *Joyce's Miraculous Sindbook. A Study of „Ulysses”*, Ohio 1977, s. 162.

Idylliczna, ale i postapokaliptyczna wizja, są tu odpowiednio niweczone i stwarzane na zasadzie swoistej hipotyzy, mocą samego, uderzająco sugestywnego słowa, toteż w przypadku tego właśnie solilokwium należałoby mówić o specyficznym performatywnym akcie mowy. Można bowiem dodać, że kreacyjny potencjał słowa jest tu wyraźnie zaznaczony. Ostatecznie to właśnie słowo okazuje się czynnikiem sprawczym wizualizowanej rzeczywistości i jej przemian. Obie wizje świata, wkomponowane w monolog wewnętrzny Blooma, są niezbędne, by oddać ambiwalencję jego nastroju, rozpiętego między marzeniem a przygnębieniem. Niemniej radykalne i nagłe zmiany wykreowanych w jego umyśle obrazów dają do zrozumienia, jak bardzo są one zawiste od decyzji skryptora. Jeśli potraktować zacytowaną frazę jako odautorski wtęt, należałoby w procesie lektury wybrać pomiędzy dwiema postawami, dwoma nastrojami Blooma i w optyce jednego z nich oceniać relację z pozostałymi, przefiltrowanymi przez jego umysł zdarzeniami. Wówczas należałoby się zastanawiać, czy jego chwilowa obecność w kościele i widok rozegzaltowanych eucharystią osób jest kontynuacją idyllicznej wizji czy raczej ponurym aperitifem do kolejnego epizodu skoncentrowanego na funeralnym wątku Patricka Dignama. Podsumowując, zestawienie wariantnych, równie potencjalnych sytuacji fabularnych sprawia wrażenie, jakoby skryptor bynajmniej nie starał się ukryć zmian w tekście powstającym niejako równoległe do aktu lektury. Monolog wewnętrzny Blooma nie jest polem ścierania się odmiennych nastrojów, bowiem zacytowana fraza stanowi tu niemal mechaniczną cezurę wyznaczającą raczej dwa możliwe kierunki lektury, dwie perspektywy percypowania kolejnych wypadków.

Kolejnym znamieniem performatywności *Ulissesa* jest szczególne zaakcentowanie jego literackości, nastawienie na substancję słowa niejako abstrahując od jego czysto referencyjnej funkcji⁶¹. Słowa w omawianej powieści oczywiście znaczą, niemniej te lingwistyczne komponenty literackiego przedstawienia akcentują swą powierzchnię, zwracają uwagę na swój status materialnego, przede wszystkim, nośnika sensu. Materialność dzieła, bo tak należałoby określić kolejny wyznacznik performansu, w sposób najbardziej bodaj uderzający daje o sobie znać w przypadku sztuk widowiskowych⁶², jednakże w praktyce literackiej inspirowanej performatyką także następuje dążenie do równouprawnienia, synergicznego zespolenia dwóch warstw znaku – materialnej oraz inteligibilnej⁶³. Słowo w tekstualnym performansie nie jest wyzwolone z seman-

⁶¹ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 226.

⁶² Por. M. de Martinis, *Performance i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, [w:] *Performance, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 32 i n.

⁶³ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 121 i n.

tycznych serwitutów, niemniej opozycja materialności i znakowości w tego typu sztuce zostaje uchylona⁶⁴. Specyfika narracji Joyce'a prowadzi do wniosku, iż materialny aspekt słowa w *Ulissesie* jest szczególnie zaakcentowany. Symbolika brzmieniowa⁶⁵, przemyślany układ regularnie następujących kadencji nierzadko okazują się przykładem ikonicznej funkcji tekstu, budowania swego rodzaju paraleli formalnej.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the nacheinander. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes⁶⁶.

Zacytowany fragment oryginału *Ulissesa* pochodzi z III epizodu, w którym Stefan porusza się wzdłuż linii brzegowej, snując wspomnieniowy, rozrachunkowy monolog sięgający studenckich czasów spędzonych w Paryżu. Paralela formalna między fonicznym i prozodycznym ukształtowaniem tekstu a regularnymi poruszeniami morza jest tutaj nad wyraz czytelna. Bardziej interesująca jest jednak swoista analogia czy też zależność między stylistyką tekstu a działaniem postaci. Już pierwsze zdanie zwraca uwagę na substancję tekstu, na jego literackość. Stefan odciska swoje ślady w piasku, w zdaniu zaś nagromadzone są szeregi syczące i szumiące. Jednocześnie następuje w nim drobne, acz nieprzypadkowe zakłócenie suprasegmentalnej warstwy przekazu. Płynny kontur intonacyjny zostaje przerwany przez trudny pod względem wymawianiowym ciąg onomatopiecznych wyrazów wskazujących na muszle miażdżone pod stopami bohatera – zupełnie tak, jakby on sam się zagłębiał, lecz nadal brnął wciąż przez morski piasek. O performatywnym charakterze cytowanego fragmentu stanowi fakt, że językowa materia okazuje się tutaj nie tylko sugestywna, ale wręcz plastyczna, podatna na działanie wzmiankowanej w tekście po-

⁶⁴ J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronse'em, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 36. Performatywność tego typu utworów wynika z zaprowadzonej w nich estetyki antybinarnej.

⁶⁵ H. Vater, *Wstęp do lingwistyki tekstu. Struktura i rozumienie tekstów*, tłum. E. Błachut, A. Gołębiowski, Wrocław 2009, s. 36. Autor wykazuje, że wzmiankowana strategia pisarska służy nie tylko wyeksponowaniu stylistycznych walorów tekstu, ale także ustanowieniu innych zasad referencji. Materialność tekstu, jego sfera foniczna, staje się wówczas nośnikiem treści, ledwie zasygnalizowanych, ale niekiedy najistotniejszych.

⁶⁶ Por. J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., s. 73. „Stefan zamknął oczy, by usłyszeć, jak buty miażdżą trzeszczące wodorosty i muszle. Idziesz przez to jako tako. Idę krok, co pewien czas. Bardzo krótka przestrzeń czasu przez bardzo krótki czas przestrzeni. Pięć, sześć: nacheinander. Dokładnie: i to jest nieunikniona modalność słyszalnego. Otwórz oczy”. J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 73.

staci⁶⁷. Synergiczne zespolenie materialnej oraz inteligibilnej sfery znaku polega na tym, że młody Dedalus, ontologicznie przynależny do warstwy wielkich figur semantycznych, niejako oddziałuje na stylistykę czy też powierzchnię tekstu, stanowiącą przecież ontologicznie niższy poziom dzieła⁶⁸. Tekst okazuje się tym samym rozedrganą materią, która żywo reaguje na wszelkie poruszenia bohatera.

Materialność nie dotyczy wszak tylko formalno-stylistycznego ukształtowania tekstu. Ta kategoria, produktywna na gruncie *performance studies*, w pewnym stopniu dotyczy także samej postaci. W odniesieniu do specyfiki sztuk widowiskowych Erika Fischer-Lichte stwierdza, że materialność jako nieodłączna cecha performansu sprowadza się do szczególnego zaakcentowania medium, jakim jest cielesność aktora⁶⁹. W tym sensie performans unieważnia przymus referencji, zwracając uwagę na środki wyrazu, na sam proces stawania się dzieła *hic et nunc* widza. Dowartościowanie materialnej strony scenicznego przekazu sprawia, że środki artystycznej elokucji stanowią płaszczyznę przedstawienia nierzadko przesłaniającą sferę przedstawionego⁷⁰. Z tego względu fizyczne działania i doznania aktora okazują się niekiedy ważniejsze od sygnalizowanych w ten sposób procesów mentalnych zachodzących u domniemanej postaci. W kontekście podobnych tendencji w sztuce należałoby zauważyć, że specyficznym performatywnym znamieniem *Ulissesa* jest próba wyjaskrawienia fizycznych cech bohatera, co oznacza zarazem dążność do przekroczenia jego literackiego statusu. Postaci literackie są bytami danymi jedynie *in potentia*, niemniej bohaterowie omawianej tu powieści zostawiają w tkance tekstu niemalże materialne ślady swojej egzystencji. Umberto Eco, analizując rozmaite techniki literackie zastosowane w *Ulissiesie*, pisze między innymi o narracji perystaltycznej, mając na myśli paralelę formalną między porządkiem następujących po sobie kadencji a ruchami robaczkowymi doświadczanymi przez Blooma po obfitym śniadaniu⁷¹. Niemniej formalno-stylistyczne ukształtowanie tekstu nie sprowadza się tu jedynie do skatologicznego konceptu. Organiczne doświadczenia bohatera okazują się niemal odcisnięte w tekście, którego przemyślna, stylistyczna warstwa zaczyna znaczyć immanentnie, na zasadzie samozwrotnego odniesienia.

⁶⁷ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, op. cit., s. 11

⁶⁸ Por. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, op. cit., s. 26 i n.

⁶⁹ Por. K. Powell, S. Rowlands, *Disturbing the Archive of Performance: Embodiment of Testimony and Memory*, „Liminalities: A Journal of Performance Studies” 2013, No. 4, s. 2 i n.

⁷⁰ Por. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 137 i n.

⁷¹ Por. U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, tłum. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 171.

Zanim usiadł, zerknął przez szparę w okno sąsiadów. Król był w swym skarbczyku, chłopczyku. Nikogo. Rozsiadłszy się na desce rozwinął gazetę, przewracając stronicę na obnażonych kolanach. Coś nowego i łatwego. Nie ma wielkiego pośpiechu. Przetrzyj to trochę. Nasza nagrodzona perełka. Majsterszyk Matchama. Napisa-
ne przez pana Filipa Beaufoy, Klub Miłośników Teatru, Londyn. Pisarzowi wypła-
cono honorarium w wysokości jednej gwinei za szpalnę. Trzy i pół. Trzy funty i trzy
szylingi. Trzy funty trzynaście szylingów i sześć pensów⁷².

Rejestrowane w umyśle Blooma wyimki z gazety codziennej sprowadzają się do bezładnego, uwewnętrznionego strumienia mowy. Opuszczone frazy, na które przygodnie natrafia jego wzrok, są bowiem zdekontekstualizowane, a w konsekwencji wypreparowane ze znaczenia. Jedynym kontekstem ustanawiającym jakikolwiek przymus referencji jest fakt, iż Leopold, iście rabelais'owski bohater⁷³, znalazł się w miejscu dalekim od salonów. Układ regularnych kadencji niewątpliwie ewokuje ruchy robaczkowe, do których z konieczności sprowadza się sens wszystkich tytułów, cytatów i sygnatur autorskich. W tym sensie sfera przedstawiającego przesłania tutaj przedstawione. Nie inaczej jest w przypadku oryginału omawianej powieści.

Before sitting down he peered through a chink up at the nextdoor windows. The king was in his countinghouse. Nobody. Asquat on the cuckstool he folded out his paper, turning its pages over on his bared knees. Something new and easy. No great hurry. Keep it a bit. Our prize titbit: Matcham's Masterstroke. Written by Mr Philip Beaufoy, Playgoers' Club, London. Paymanet at the rate of one guinea a column has been made to the writer. Three and a half. Three pounds three. Three pounds, thirteen and six⁷⁴.

Narracja cytowanego, II epizodu pomyślana jest w taki sposób, że semantyczna wartość słów zostaje zaniżona na rzecz prozodycznych walorów tekstu, dzięki którym Bloom, „organiczne” powiązany z jego warstwą stylistyczną, może nieomal wyemanować z dzieła jako skonkretyzowany, zmateralizowany osobnik.

⁷² Por. J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., s. 60.

⁷³ Por. Z. Bowen, *Ulysses as a Comic Novel*, Syracuse 1989, s. 73 i n.

⁷⁴ Por. J. Joyce, *Ulysses*, New York 1934, s. 78. „Zanim usiadł, zerknął przez szparę w okno sąsiadów. Król był w swym skarbczyku, chłopczyku. Nikogo. Rozsiadłszy się na desce rozwinął gazetę, przewracając stronicę na obnażonych kolanach. Coś nowego i łatwego. Nie ma wielkiego pośpiechu. Przetrzyj to trochę. Nasza nagrodzona perełka. Majsterszyk Matchama. Napisa-
ne przez pana Filipa Beaufoy, Klub Miłośników Teatru, Londyn. Pisarzowi wypłacono honorarium w wysokości jednej gwinei za szpalnę. Trzy i pół. Trzy funty i trzy szylingi. Trzy funty trzynaście szylingów i sześć pensów”. J. Joyce, *Ulysses*, tłum. Słomczyński M. Warszawa 1975, s. 113.

W przypadku omawianej tu powieści materialność literackiego przekazu sprowadza się także do próby upostaciowienia narracyjnego głosu. Nieprzypadkowo wszelka relacja ze zdarzeń, nawet utrzymana w tzw. początkowym stylu *Ulissesa*⁷⁵, grawituje w stronę korporalizacji narratora⁷⁶. Figurę abstrakcyjnego, nadrzędnego mówcy⁷⁷ wypierają bowiem technika focalizacji, konwencja narracji personalnej i oczywiście pierwszoosobowej. Narracyjny performans polega wszak na tym, że wypowiedź stylizowana na żywą mowę⁷⁸ okazuje się radykalnie skonkretyzowana, skontekstualizowana niejako na dwóch płaszczyznach: ucieleśnionego, zidentyfikowanego mówcy oraz sygnałów facycznych i wszelkich zwrotów do implikowanego, ekstradiegetycznego odbiorcy⁷⁹. Poczynione uwagi prowadzą zatem do wniosku, że konkretyzacja, wręcz korporalizacja narratora jako nadrzędnej instancji nadawczej miałaby wywołać efekt konwersacji z potencjalnym czytelnikiem, a także zniwelować postawę dystansu wobec percypowanego tekstu.

Pieprzony kundel zawarczał tak, że ciarki by cię przeszły⁸⁰.

W zacytowanym fragmencie XI epizodu narrator ewidentnie dzieli się z domniemanym czytelnikiem swymi wrażeniami ze spotkania z Obywatелеm szowinistą i jego nieodłącznym brytanem w jednym z dublińskich szynków. Było to miejsce, w którym podejrzanе politycznie towarzystwo pozwalało sobie na nacjonalistyczne dysputy. Postaci relacjonującej zaistniałe tam zdarzenia nie można utożsamiać z żadnym znanym dotąd bohaterem⁸¹, jednak pewne jest,

⁷⁵ T. Thwaites, *Mr. Bloom, Inside and Out: Some Topologies of the „Initial Style” of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2010, No. 3, s. 363 i n. Mowa tu o tradycyjnej narracji przeważającej w pierwszych epizodach powieści.

⁷⁶ Por. D. Goltz, *Frustrating the „I”: Critical Dialogic Reflexivity with Personal Voice*, „Text and Performance Quarterly” 2011, No. 4, s. 387 i n.

⁷⁷ V. Heinz, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, op. cit., s. 121 i n. Autor posługuje się kategoriami wypracowanymi przez Ducrota, odróżnia on mówcę od podmiotu mówiącego, co w przypadku tak wybitnie polifonicznego utworu, jakim jest *Ulisses*, pozwala wskazać subtelne różnice zachodzące w powieściowym teatrze mowy.

⁷⁸ K. Langelier, *Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure*, „Text and Performance Quarterly” 1999, No. 19, s. 126. Autorka posługuje się kategorią „oral narrative”, podkreślając specyficznie interakcyjny aspekt literackiego, tekstualnego performansu.

⁷⁹ Por. ibidem, s. 127 i n.

⁸⁰ Por. J. Joyce, *Ulisses*, op. cit., s. 411.

⁸¹ Komunikacyjna, dramatycznie konceptualizowana maskarada w omawianym epizodzie prowadzi do śmiałych, interpretacyjnych hipotez, w myśl których narratorem może być tutaj absolutnie każdy. Por. S. Slotte, *Garryowen and the Bloody Mangy Mongrel of*

że to jeden z bywalców tego typu miejsc. Zwrot do implikowanego, zewnątrz-tekstowego odbiorcy nie jest wszakże jedynym wyznacznikiem performatywnego charakteru omawianego epizodu. Cała relacja niezidentyfikowanego mówcy oscyluje bowiem między zdarzeniem opowiadania a opowiedzianym zdarzeniem⁸² – dwiema płaszczyznami narracji, które w tekstualnym, narracyjnym performansie niemal się przenikają. Narrator nie tylko relacjonuje przebieg sporu, jaki wywiązał się między Obywatелеm a Bloomem, ale wyraźnie sygnuje swoją opowieść, eksploatując przy tym fatyczną funkcję języka, zwracając uwagę na okoliczności widzenia i podkreślając niemożność zaingerowania w bieg wydarzeń. Należałoby zatem zauważyć, że zdarzenie opowiadania, aspekt metanarracyjny, wyraźnie przeważa nad czystą relacją. Sam akt mówienia okazuje się tutaj dominującym aspektem i nie inaczej jest w dalszej części XI epizodu.

I lęknął potężnie po raz ostatni z kufła: na szczęście. Bózdziny i szczyntyjak kocie gównu. Krowy w Connacht mają długie rogi. Żeby jeszcze spróbował z narażeniem życia pojechać tam i wygłosić mowę do tłumów zgromadzonych w Shanagolden, gdzie nie odważy się pokazać nosa, bo Molly Maguires poszukuje go i przepuści przez niego na wylot promyk słońca za zagrabienie dobytku wypędzonego dzierzawcy.⁸³

Niezidentyfikowany narrator relacjonuje zachowania Obywatela, ale trudno mówić tu o sekwencjonowanym następstwie zdarzeń. W relacji tegoż narratora przeważają osobiste, ekskursywne wywody i wartościujące sądy. W performatywny sposób zostaje tu uchylona opozycja dzieła i komentarza wykraczającego poza ontologiczne ramy powieściowej diegezy. W centrum uwagi nie jest bowiem opowiedziana historia, ale sam fakt elokucji, czysty akt opowiadania. Medium przeważa tutaj nad przekazem, a w konsekwencji także realność mówcy zostaje zaakcentowana.

Ostatni z przytoczonych fragmentów *Ulissesa* ukazuje dwudzielny charakter tego narracyjnego performansu. Relacja przeprowadzona w XI epizodzie okazuje się splotem dwóch permanentnie zestawianych porządków – właściwej akcji i hipertroficznego, metanarracyjnego ekskursu⁸⁴. Należałoby zauważyć, że o performatywnym charakterze tak pomyślanego epizodu w niemalym stop-

Irish Modernity, „James Joyce Quarterly” 2009, No. 3–4, s. 545 i n.; D. Ayo, *Scratching at Scabs: The Garryowens of Ireland*, „Joyce Studies Annual” 2010, s. 153.

⁸² K. Langelier, *Personal Narrative, Performance, Performativity...*, op. cit., s. 131 i n. Autorka operuje kategoriami: „narrative event” i „event narrated”, które jej zdaniem oznaczają dwie zazębiające się w tekstualnym performansie płaszczyzny narracji.

⁸³ Por. J. Joyce, *Ulisses*, op. cit., s. 454.

⁸⁴ Por. D. Goltz, *Frustrating the „I”: Critical Dialogic Reflexivity with Personal Voice*, op. cit., s. 402.

niu decyduje subwersywny potencjał dychotomicznej struktury narracyjnej⁸⁵. Dramatyzowane, dygresyjne wypowiedzi narratora, przypominające swoistą mowę na stronie, oscylują między różnymi, aksjologicznie nacechowanymi optykami postrzegania i wartościowania zachowań Obywatela. Relacja ze zdarzeń okazuje się tutaj podszyta narratorskimi komentarzami. Nacjonalistyczne manifesty wspomnianego antysemity, pełne emfazy i poparte historycznymi faktami, zostają skonfrontowane z głosem niezidentyfikowanego mówcy, który początkowo wtóruje cierpkim słowom i przyklaskuje agresywnym gestom, jednakże z czasem przyjmuje wobec rozjuszonego bohatera krytyczną postawę. Status ontologiczny powieściowej fikcji okazuje się tym samym mocno sprobematyzowany, bowiem narrator i „krytyk” ulegają tutaj swoistej symbiozie⁸⁶. Narrator ostatecznie skłania się ku temu, by negatywnie waloryzować Obywatela, zarazem podkopuje on ideologiczne fundamenty swojej pierwotnej, agitacyjnej postawy. Nie oznacza to jednak, iż dawna antypatia wobec Blooma ustępuje teraz miejsca bezkrytycznej aprobacie. W toku zarysowanej dotąd narracji następuje swoista fuzja ideowych horyzontów, koniunkcja aksjologicznych perspektyw, w wyniku której tożsamość osoby mówiącej okazuje się tożsamością performatywną⁸⁷, wynikającą z przejmującego doświadczenia różnicy, jaka leży u podstaw tożsamości w ogóle. Niezidentyfikowany mówca okazuje się podmiotem transwersalnym⁸⁸, w pewnym stopniu pogodzonym z wielością punktów widzenia i postaw etycznych, jakie dochodzą do głosu w jego wypowiedziach i działaniach.

- Czy nazywacie coś takiego mężczyzną? powiada Obywatel.
- Ciekaw jestem, czy kiedykolwiek zauważył, gdzie to się wsadza, powiada Joe.
- No, bądź co bądź, urodziło się dwoje dzieci, powiada Jack Power.
- A kogo podejrzewa? powiada Obywatel.

Na Boga, wiele prawdy mówi się żartem. Jest on jednym z tych obojniaków. Szczył opowiadał mi, że raz w miesiącu leżał w hotelu z bólem głowy jak kurewka, która ma ten swój okres. Rozumiecie, co mówię? Byłoby to dziełem bożej łaski, gdyby wziąć takiego faceta za portki i wpięprzyć do morza. Usprawiedliwione zabójstwo, tak by to można nazwać. I urywa się z tymi pięcioma funtami, zamiast postawić kufelek czegoś jak mężczyzną. Boże nam błogosław. Ani tyle co kot napłakał⁸⁹.

⁸⁵ Por. *ibidem*, s. 402 i n.

⁸⁶ Por. *ibidem*, s. 401.

⁸⁷ Por. E. Partyga, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, op. cit., s. 452 i n.

⁸⁸ Por. R. Rogoziński, *Podmiot transwersalny czy śmierć człowieka?*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 149.

⁸⁹ Por. J. Joyce, *Ulisses*, op. cit., s. 313.

Problematyka postkolonialna jest niewątpliwie mocno zasygnalizowana w *Ulyssesie*⁹⁰. W zacytowanym dialogu Obywatel i jego szowinistyczni akolici dworują sobie z Blooma, czyniąc aluzje do jego niewiernej żony oraz imputując mu słaby charakter. Z punktu widzenia dalszych rozważań niezwykle istotna jest postawa narratora. Osoba mówiąca, mimo że uczestniczy w akcji, wydaje się jednocześnie wycofana z powieściowej diegezy, a lawirując między biegunami dystansu i zaangażowania, rozstrzyga kwestię swojej tożsamości.

Narrator wyraźnie podziela negatywne nastawienie do Blooma, który z racji swego pochodzenia okazuje się tutaj obiektem środowiskowej infamii. Warto zauważyć, że wyraża on swoje nieprzychylnie stanowisko, powołując się przy tym na stereotypy dotyczące Żydów⁹¹. Osoba mówiąca zwraca uwagę na przedsiębiorczość i chciwość Blooma. Zdaniem Obywatela, to właśnie te cechy osłabiły irlandzkie państwo. Bloomowi wytykana jest także abstynencja, a więc postawa, która niewątpliwie czyniła go wyobcowanym w ówczesnym, dublińskim społeczeństwie⁹². W optyce przyjętej przez narratora jawi się on zatem jako figura obcego, jednak ten sam narrator stopniowo zmienia swoje nastawienie, zupełnie odwracając perspektywę wartościowania.

Arrah, weź dupę w troki [...] i nie rób z siebie publicznego widowiska. Chryste Jezu, zawsze znajdzie się jakiś pieprzony błazen, który zacznie wierzcąc i rwać się do pieprzonego mordowania o pieprzone nic. Na Boga, porter może ci w kichach skwaśnieć od tego⁹³.

Tym razem narrator komentuje postawę Obywatela, gotowego już do obraźliwych gestów wobec Żyda. Okazuje się, że ten sam porter, którego Bloom się wystrzegał, a który miałby stanowić o poczuciu irlandzkiej wspólnoty, wydaje się przyczyną niepożądanego burdy. W tym sensie narrator porzuca swoje niedawne zapatrywania, bynajmniej nie zagrzewa już do antysemitycznych manifestacji, zaś Bloom zostaje ukazany w innym świetle, nie jako intruz w łonie irlandzkiego społeczeństwa, ale jako potencjalna ofiara nadpobudliwego hulaki. Sztuka performansu jest niewątpliwie zaangażowana politycznie i społecz-

⁹⁰ Por. M. Howes, „*Goodbye Ireland I'm Going to Gort*”: *Geography, Scale, and Narrating the Nation*, [w:] *Semi-Colonial Joyce*, eds D. Attridge, M. Howes, Cambridge 2000, s. 5 i n.

⁹¹ Por. C. Grada, *Lost in the Little Jerusalem: Leopold Bloom and Irish Jewry*, „*Journal of Modern Literature*” 2004, No. 4, s. 18 i n.; E. Morton, *The Greatest Jew of All; James Joyce, Leopold Bloom and Modernist Archetype*, „*Papers on Joyce*” 2004–2005, No. 10–11, s. 144 i n.

⁹² Por. P. Lin, *Standing the Empire: Drinking, Masculinity, and Modernity in „Counterparts”*, „*European Joyce Studies*” 2001, No. 10, s. 53 i n.

⁹³ Por. J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., s. 316.

nie⁹⁴, co w odniesieniu do specyfiki dzieła literackiego oznacza konieczność zwrócenia uwagi nie na to, co dzieło mówi, ale na to, co ono robi. Ewaluacyjny aspekt narracji⁹⁵, jakże istotny w przypadku performatywnie zorientowanego pisarstwa, sprowadza się tutaj do krytyki i prób przeformułowania zaściankowego myślenia, ksenofobii i postawy odcinania się od zewnętrznych, kulturowych wpływów, co niewątpliwie było zgodne ze światopoglądową orientacją samego Joyce'a⁹⁶.

W *Ulissiesie* zaprowadzony jest specyficznym interakcyjnym model literackiej komunikacji. Entropiczny styl narracji, kontradycja wielu potencjalnych sytuacji fabularnych skłania odbiorcę do wyboru pomiędzy wieloma strategiami i kierunkami lektury. Amorficzny, eliptyczny charakter tekstu nierzadko aktywizuje psychologiczne mechanizmy odbiorczej pamięci, w konsekwencji zaś o wyborze interpretacyjnego kierunku decyduje to, które wydarzenie lub emblematyczny motyw zostanie przywołane w nowym kontekście fabularnym. Odbiorca często zmuszony jest przeprowadzać paralele między różnymi, pozornie nieprzystającymi do siebie blokami tekstu, wybierając zarazem pomiędzy różnymi stylami odbioru. Wszystkie zawłości formy sprawiają, że tekst powstaje niejako równoległe do procesu lektury. Idea dzieła w ruchu przejawia się również w tym, że autor nie ukrywa w nim korekcyjnych i skreśleń, tematyzując niejako proces tworzenia. Jeżeli uznamy *Ulissesa* za dzieło antycypujące postmodernistyczny przełom, niektóre zabiegi literackie, kojarzone z performatywnością, wydadzą się nam szczególnie uzasadnione. Postmodernizm w literaturze należałoby wiązać z procesem zmiany dominanty, porzuceniem epistemologicznej perspektywy rozważań o literaturze na rzecz jej ontologicznych problemów⁹⁷. W tej perspektywie iście performatywne akcentowanie brulionowego charakteru *Ulissesa*, zabiegi unieważnienia, wymazywania danej sytuacji fabularnej na rzecz jej kolejnego wariantu, wpisują się w szerszy problem uwypuklenia ontologicznej właśnie warstwy omawianego dzieła. Założeniem, które wydaje się leżeć u podstaw skomplikowanego stylu *Ulissesa*, jest także swoista intensyfikacja doświadczenia jego literackości. Typograficzne koncepty, zastosowana poetyka ekspresyjnej formy⁹⁸ są próbą przekroczenia literackiego tylko charakteru dzieła i występujących w nim bytów, których materialność zostaje zaakcentowana. Wszystkie poczynione spostrzeżenia prowadzą do

⁹⁴ Por. W. Fluck, *Cultures of Criticism*, [w:] *The Historical and Political Turn in Literary Studies*, ed. H. Grabes, Tübingen 1995, s. 222 i n.

⁹⁵ Por. K. Langelier, *Personal Narrative, Performance, Performativity...*, op. cit., s. 126.

⁹⁶ Por. L. Garver, *Shaw and Joyce: „The Last World in Stolen Telling”*, „Modernism/modernity” 1995, No. 3, s. 179–180.

⁹⁷ Por. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, op. cit., s. 12 i n.

⁹⁸ Por. U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, op. cit., s. 71 i n.

wniosku, że omawiana powieść Jamesa Joyce'a spełnia najważniejsze wyznaczniki performatywności. Takie stwierdzenie pozwala z nowej perspektywy ocenić formalno-stylistyczne walory *Ulyssesa*, docenić otwartość jego formy⁹⁹ i wynikającą stąd możliwość współtworzenia jego sensu.

THE WORK IN PROGRESS.

JAMES JOYCE'S „ULYSSES” AS TEXTUAL PERFORMANCE

The author analyses James Joyce's novel *Ulysses*, focusing attention on poetological determinants of textual performance – amorphousness of literary work, permanent necessity of co-creating the meaning and its draft shape, which seems to be an intentional and consistently realized concept. The understanding of performance as a specific mode of reading requires the reconceptualization of categories created in terms of theatrological discourse. By the way, the author raises the issue of possible postmodernization of *Ulysses*, emphasizing the plenty of ontologies of fiction created in this work. Therefore he interprets Joyce's novel in the context of Jacques Derrida's considerations of reading as “contrasignation” and indicates the play-element in the narrative structure of this work.

KEYWORDS

performativity, narratology, poetics, modernism, literary communication

BIBLIOGRAFIA

1. Ayo D., *Scratching at Scabs: The Garryowens of Ireland*, „Joyce Studies Annual” 2010.
2. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012.
3. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
4. Bowen Z., *Libretto for the Hibernian Meistersinger: Ulysses as Opera*, „Papers on Joyce” 2004–2005, No. 10–11.
5. Bowen Z., *Ulysses as a Comic Novel*, Syracuse 1989.
6. Burkall T., *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*, New York 2011.
7. Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
8. Burzyńska A., *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*, [w:] *Anty-teoria literatury*, red. A. Burzyńska, Kraków 2002.
9. Bushell S., *Intention Revisited: Towards an Anglo-American „genetic criticism”*, „Text” 2005, No. 17.
10. Caputo D. J., *Deconstruction in a Nutshell. A Conversations with Jacques Derrida*, Fordham 1997.

⁹⁹ Por. idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973.

11. Derrida J., *Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce*, [w:] *Derrida and Joyce. Text and Context*, eds A. Mitchell, S. Slote, New York 2013.
12. Derrida J., *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronse'em, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997.
13. Dettmar K. J. H., *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading against the Grain*, Wisconsin 1996.
14. Domańska E., *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
15. *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, Poznań 2010.
16. Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973.
17. Eco U., *Poetyki Joyce'a*, tłum. M. Kośnik, Warszawa 1998.
18. *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998.
19. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
20. Fluck W., *Cultures of Criticism*, [w:] *The Historical and Political Turn in Literary Studies*, ed. H. Grabes, Tübingen 1995.
21. Ganascia G., *Médite – A Unlingual Text Aligner for Humanities. Application to Textual Genetics and to the Edition of Text Variants*, „Supporting Digital Humanities” Conference, Copenhagen 2011, [online] http://hmk.ffzg.hr/bibl/SDH-2011/submissions/sdh2011_submission_28.pdf [dostęp: 22.02.2015]
22. Garver L., *Shaw and Joyce: „The Last World in Stolen telling”*, „Modernism/modernity” 1995, No. 3.
23. Goltz D., *Frustrating the „I”: Critical Dialogic Reflexivity with Personal Voice*, „Text and Performance Quarterly” 2011, No. 4.
24. Grabowski A., *Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy*, [w:] *Performans, performatywność i performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013.
25. Grada C., *Lost in the Little Jerusalem: Leopold Bloom and Irish Jewry*, „Journal of Modern Literature” 2004, No. 4.
26. Henke S., *Joyce's Miraculous Sindbook. A Study of „Ulysses”*, Ohio 1977.
27. Herbert C., Schaefer E., *Contributing to Discourse*, „Cognitive Science” 1989, No. 13.
28. Howes M., „Goodbye Ireland I'm Going to Gort”: *Geography, Scale, and Narrating the Nation*, [w:] *Semi-Colonial Joyce*, eds D. Attridge, M. Howes, Cambridge 2000.
29. Joyce J., *Ulysses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975, t. 1–2.
30. Joyce J., *Ulysses*, New York 1934.
31. Joyce J., *Ulysses*, New York 1934.
32. Kenner H., *Ulysses*, London 1980.
33. Kiczek J., *Joyce in Transit: The „Double Star” Effect of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2011, No. 2.
34. Knowles S., *That from Endearing: A Performance of Sirens Song, or I Was Only Vamping, Man*, [w:] *Joyce in the Hibernian Metropolis. Essays*, eds M. Beja, D. Norris, Ohio 1996.
35. Krajewska A., *Dramat współczesny: teoria i interpretacja*, Poznań 2005.

36. Langelier K., *Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure*, „Text and Performance Quarterly” 1999, No. 19.
37. Lewitt M., *The Greatest Jew of All: James Joyce, Leopold Bloom and Modernist Archetype*. „Papers on Joyce” 2004–2005, No. 10–11.
38. Lin P., *Standing the Empire: Drinking, Masculinity, and Modernity in „Counterparts”*, „European Joyce Studies” 2001, No. 10.
39. de Martinis M., *Performance i teatr. Od aktora do performerka i z powrotem?*, [w:] *Performance, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013.
40. McHale B., *Constructing Postmodernism*, London 1992.
41. McHale B., *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
42. McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.
43. McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.
44. McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to Performance*, 2001.
45. Morton E., *The Greatest Jew of All: James Joyce, Leopold Bloom and Modernist Archetype*, „Papers on Joyce” 2004–2005, No. 10–11.
46. Nycz R., *Języki modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
47. Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
48. *Od Joyce’a do literatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
49. Ordway S., *A Dominant Boylan: Music, Meaning, and Sonata Form in the „Sirens” Episode of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2007, No. 1.
50. Powell K., Rowlands S., *Disturbing the Archive of Performance: Embodiment of Testimony and Memory*, „Liminalities: A Journal of Performance Studies” 2013, No. 4.
51. Power A., *Conversations with James Joyce*, London 1974.
52. *Praktyki opowiadania*, red. Z. Mitosek, Kraków 2001.
53. Rohman T., Holdstein D., *Ulysses Unbound: Examining the Digital (R)evolution of Narrative Context*, „Works and Day” 1999, No. 17–18.
54. Rosenfeld N., *James Joyce’s Womanly Wandering Jew*, [w:] *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*, ed. B. Hyams, Philadelphia 1995.
55. Sicari S., *Joyce’s Modernist Allegory: Ulysses and the History of the Novel*, Clumbia 2001.
56. Sinding M., *Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*, „New Literary History” 2005, No. 4.
57. Sugiera M., *Pytania o dramat*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2.
58. Thwaites T., *Mr. Bloom, Inside and Out: Some Topologies of the „Initial Style” of Ulysses*, „James Joyce Quarterly” 2010, No. 3.
59. Ubersfeld A., *Czytanie teatru*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.
60. Vater H., *Wstęp do lingwistyki tekstu. Struktura i rozumienie tekstów*, tłum. E. Błażuch, A. Gołębiowski, Wrocław 2009.
61. Winiecka E., *Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?* „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2.
62. Zangouei J., *Backwards Glance at James Joyce: Finengans Wake’s Postmodernist Devices*, „Studies in Literature and Language” 2013, No. 2.