

MICHAEL SOBCZAK
Uniwersytet Jagielloński

Sluchowisko *Ulysses* w reżyserii Klause Buhlerta a powieść Jamesa Joyce'a

Abstract

Klaus Buhler's Radio Drama *Ulysses* and James Joyce's Novel

Ulysses (2012) is the title of a German radio drama directed by Klaus Buhler. It is a production of "Südwestrundfunk" based on James Joyce's famous novel of that same title. For the first time the 22 hour-long radio drama was broadcast on "Bloomsday" 2012 and achieved widespread popularity in Germany, which is the most important market for audio plays worldwide. It was recorded on 23 audio CDs. Many of the best German actresses and actors, including Birgit Minichmayr, Anna Thalbach, Dietmar Bär, Jens Harzer, Ernst Stötzner, Werner Wölbern and Josef Bierbichler took part in the radio drama. The article provides an analysis of some problematic aspects related to the adaptation of James Joyce's novel.

Keywords: James Joyce, Klaus Buhler, Hörspiel, radio theater, adaptation.

Współczesne sluchowiska¹ są w znacznym stopniu tworamii intermedialnymi, integrującymi w jednym przekazie różne techniki medialne. Należy jednak pamięć-

¹ Mianem sluchowiska, radiosluchowiska lub dramatu radiowego (niem. *Hörspiel*) określamy gatunek dramaturgii radiowej, który posługuje się wyłącznie dźwiękiem (głosem ludzkim, muzyką i efektami akustycznymi). Może on zawierać elementy epickie, czego przykładem jest chociażby obecność narratora. Do dramatu radiowego zalicza się nie tylko utwory dramaturgiczne napisane specjalnie dla radia, ale także adaptacje innych utworów literackich – opowiadań, powieści i dramatów teatralnych. Głównymi środkami wyrazu są: dialog – łączący elementy fabuły, charakterystykę postaci i informacje dotyczące scenografii – oraz metafora dźwiękowa, zamiast której niejednokrotnie stosuje się dźwięk naturalistyczny. Sluchowiska nagrywane są w studiach dźwiękowych przez zespoły składające się z reżysera, aktorów, realizatora akustycznego, a często także kompozytora. Cechuje je brak scenografii, która zostaje zastąpiona słowem mówionym, muzyką oraz efektami dźwiękowymi. Te same środki używane są do przedstawienia biegu wydarzeń oraz przeżyć wewnętrznych bohaterów. Zwięzła akcja i ograniczona liczba postaci to kolejne ważne cechy tego gatunku dramaturgii radiowej. Dzięki zastosowaniu nowoczesnych metod nagrywania i montażu ułatwione zostało wprowadzenie retrospekcji, przedstawienie wydarzeń przyszłych oraz ukazanie elementów mistycznych i fantastycznych. Pierwsze sluchowisko wyemitowano w 1923 roku w Glasgow (zob. *Hörspiel*, [w:] G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, s. 350–351).

tać, że dramat radiowy od swojego zarania był sztuką intermedialną, gdyż w jego obrębie zawsze dochodziło do integracji rozmaitych sztuk, przede wszystkim zaś teatru, literatury i muzyki. Tego typu połączenie doprowadziło do powstania nowej jakości, swoistej „formy zintegrowanej”, w której nie da się rozdzielić poszczególnych – uprzednio scalonych – elementów, bez utraty tożsamości dzieła². Dramat radiowy jest zjawiskiem intermedialnym również z innego powodu – adaptacja słuchowiskowa tekstu literackiego siłą rzeczy prowadzi do przeniesienia dzieła literackiego na grunt innego medium, tym samym zaś do przełamania barier między dwoma mediami – literaturą i dramatem radiowym. Niniejszy artykuł jest poświęcony problematyce adaptacji słuchowiskowej – czyli *de facto* transpozycji intermedialnej – jednej z najgłośniejszych powieści XX wieku.

16 czerwca 2012 roku program SWR 2 wyemitował pierwsze w historii niemieckie słuchowisko³ pod tytułem *Ulisses*, które powstało na podstawie słynnej powieści autorstwa Jamesa Joyce’a z 1922 roku⁴. Reżyserem monumentalnego dramatu radiowego, zrealizowanego na zlecenie niemieckiego regionalnego publicznego nadawcy radiowo-telewizyjnego Südwestrundfunk (SWR) przy współpracy z publicznym programem pierwszym niemieckiego radia Deutschlandfunk (DLF), był Klaus Buhler⁵. Słuchowisko to stało się jednym z najdłuższych i naj-

² Zob. M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 34–35.

³ Poza realizacją słuchowiska dokonano również nagrania *Ulisses* jako powieści radiowej. Przechylenie arcydzieła Joyce’a zajęło w sumie czterdzieści godzin. Nagranie odbyło się pod kierunkiem Clausa-Ulricha Bielefelda (zob. Ch. Thomas, *Im Sog der Stimmen. „Ulysses” als Radiohörspiel*, „Berliner Zeitung”, 16.06.2012, www.berliner-zeitung.de/literatur/ulysses-als-radiohoerspiel-im-sog-der-stimmen,10809200,16394414.html, dostęp: 13.05.2013).

⁴ Słuchowisko powstało na podstawie stosunkowo nowego tłumaczenia powieści na język niemiecki z 1975 roku, którego autorem był pisarz, wydawca, krytyk literacki i tłumacz Hans Wollschläger. Jego przekład ukazał się sumptem wydawnictwa Suhrkamp Verlag i zdobył uznanie niemieckiej krytyki literackiej.

⁵ Klaus Buhler urodził się w 1950 roku w Oschersleben w Saksonii-Anhalt. W wieku 22 lat opuścił NRD. Po ukończeniu studiów z dziedziny informatyki, muzyki i akustyki, kiedy to zdobył wykształcenie jako reżyser dźwięku, prowadził pracę badawczą w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge. W 1981 roku doktoryzował się w Berlinie (Technische Universität Berlin), natomiast w latach 1983–1986 wykładał na tej uczelni. Prowadził badania naukowe w dziedzinie muzyki elektronicznej i komputerowej. W 1983 roku poznał reżysera George’a Taboriego, dla którego zaczął komponować muzykę sceniczną. Zaczął pracować jako kompozytor muzyki teatralnej i filmowej. Jest twórcą muzyki do filmu Olivera Stone’a *Urodzeni mordercy* (1995). Obecnie pracuje jako kompozytor i reżyser, nagrywając słuchowiska dla Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Został odznaczony licznymi nagrodami, między innymi nagrodą Deutscher Hörbuchpreis⁶ za słuchowisko *Der Mann ohne Eigenschaften* (2005) oraz Hörspiel des Jahres 2005 za słuchowisko *Mosaik* (2005) (zob. „Machen Sie es wie ich: Lesen Sie ihn lange und laut!” Klaus Buhler über seine Arbeit am „Ulysses”, w: dradio.de (31.05.2012), www.dradio.de/aktuell/1770921/, dostęp: 10.05.2013). Dzięki nagraniu wielu dramatów radiowych, w tym bardzo długich, takich jak wspomniane już słuchowisko *Der Mann ohne Eigenschaften* (na podstawie powieści Roberta Musila), *Ilias* (2008, na podstawie tłumaczenia *Iliady* Homera autorstwa Raoula Schrotta) oraz *Die Schlafwandler* (2010, na podstawie trylogii powieściowej Hermanna Brocha), Buhler zdobył bogate doświadczenie, które pozwoliło mu na realizację najtrudniejszego spośród dotychczasowych projektów, jakim był dramat radiowy *Ulisses*. Jak stwierdził główny dramaturg słuchowiska Manfred Hess w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi z SWR, Klaus Buhler poznał

droższych, jakie kiedykolwiek nagrano w Niemczech, oraz najtrudniejszym tego typu projektem w historii ARD⁶, jednego z największych publicznych nadawców radiowo-telewizyjnych w Europie⁷. Emisja słuchowiska odbyła się w tzw. Bloomsday, czyli w doroczne święto obchodzone dla uczczenia pamięci irlandzkiego pisarza oraz jego powieści *Ulisses*, której akcja rozgrywa się 16 czerwca 1904 roku. Rozpoczęła się ona o godzinie ósmej rano, a zakończyła o godzinie szóstej dnia następnego, trwała zatem 22 godziny⁸. W tym samym dniu niemieckie księgarnie rozpoczęły sprzedaż dramatu radiowego w postaci kompletów 23 płyt CD, które ukazały się w wydawnictwie Der Hörverlag. Adaptacja składa się z 18 części⁹, odpowiadających 18 rozdziałom książki. Każda część jest na tyle niezależna od innych, że mogłaby funkcjonować jako odrębne słuchowisko. Struktura dramatu radiowego wynika zatem ze struktury powieści, a odrębność poszczególnych części jest związana z odrębnością formalną i stylistyczną rozdziałów książki.

Nagrywanie słuchowiska rozpoczęło się maju 2011 roku, natomiast projekt został zamknięty rok później¹⁰. Wzięło w nim udział wielu znanych aktorów filmowych i teatralnych¹¹. Jeszcze zanim rozpoczęto prace, w Niemczech rozgorzała dyskusja nad możliwością jego realizacji. Sceptycy zwracali uwagę na

wszystkie formy narracji i techniki literackie, z którymi mamy do czynienia w powieści Joyce'a, podczas adaptacji innych powieści, stąd słuchowisko *Ulisses* stało się jego *opus magnum* (zob. *Fragen an Chef dramaturg Manfred Hess*. „Was ist das denn Verrücktes?“, w: swr.de (02.04.2012), www.swr.de/swr2/hoerspiel-feature/ulysses/ulysses-22-stunden-james-joyce/-/id=9563008/nid=9563008/did=9503462/mpdid=9529738/o6mgav/, dostęp: 13.05.2013). Zostało ono odznaczone prestiżowymi nagrodami, takimi jak Hörbuch des Jahres 2012 oraz Deutscher Hörbuchpreis 2013 (zob. „Machen Sie es wie ich: Lesen Sie ihn lange und laut!“, op. cit.).

⁶ ARD.

⁷ Zob. J. Scheper, M. Zapatka, „Eine Art moderne irische Bibel“. *Schauspieler Zapatka über »Ulysses«-Hörspiel*, w: taz.de (14.06.2012), www.taz.de/!95323/ [dostęp: 13.05.2013].

⁸ W celu ułatwienia słuchaczom zorientowania się w trakcie emisji radiowej słuchowiska oraz umożliwienia włączenia się do słuchania w dowolnym momencie SWR wydał specjalną broszurę zawierającą szczegółowe informacje, między innymi na temat pór emisji poszczególnych rozdziałów. Przyjęto ogólną zasadę, iż rozdziały będą emitowane o pełnych i półpełnych godzinach. Każdy rozdział miało poprzedzić krótkie streszczenie wydarzeń z poprzednich epizodów (zob. *Fragen an Chef dramaturg Manfred Hess*, op. cit.).

⁹ Części trwają od 41 do 110 minut.

¹⁰ Wprawdzie pomysł adaptacji *Ulisses* powstał już w 2009 roku, jednak rozpoczęcie prac przy nagrywaniu stało się możliwe dopiero w maju roku 2011. Już w listopadzie tego samego roku Klaus Buhlert zaczął składać poszczególne rozdziały. Aktorzy ćwiczyli czytanie tekstu od stycznia 2011, natomiast rok wcześniej zarysowała się koncepcja słuchowiska (zob. *Fragen an Chef dramaturg Manfred Hess*, op. cit.). Prace nad słuchowiskiem zajęły w sumie 170 dni (zob. „Ulysses“. *Keine Angst vor James Joyce! Hörplan zur Sendung am Samstag 16.6.2012 von 8 Uhr bis Sonntag 17.6.2012 um 6 Uhr*, s. 6). Na nagranie powieści nie zgadzał się ostatni spadkobierca Joyce'a i właściciel praw autorskich do *Ulisses*. Wraz z końcem roku 2011 prawa te wygasły (zob. E. Panknin: „Ulysses“ – das Hörereignis des Jahres 2012. *Der Roman von James Joyce als Hörspiel in 18 Teilen*, w: dradio.de (22.12.2012), www.dradio.de/aktuell/1922318/, dostęp: 13.05.2013).

¹¹ Skład zespołu realizującego słuchowisko: Klaus Buhlert – reżyseria i muzyka, Andreas Meinetsberger – realizacja akustyczna, Manfred Hess, Stephanie Birch – dramaturgia, Ursula Wein-Schaeffer – obsada, Manfred Zapatka, Corinna Harfouch, Jürgen Holtz, Thomas Thieme, Werner Wölbern, Rufus Beck, Graham Valentine – narracja, Dietmar Bär – Leopold Bloom, Birgit Minichmayr – Molly Bloom,

fakt, iż powieść składa się z 18 rozdziałów, silnie zróżnicowanych nie tylko pod względem stylistycznym, ale także pod względem użytych w nich technik narracji. Zastanawiano się, na ile możliwe będzie przetworzenie tekstu w taki sposób, aby spełniał on wymogi dramatu radiowego. Duże wątpliwości budziły obszerne fragmenty, napisane przy użyciu charakterystycznej dla Joyce'a techniki strumienia świadomości. W tekście Joyce'a zdarza się, że za pomocą tej techniki zostają pokazane myśli i przeżycia różnych osób, a nie tylko jednego bohatera. Tym sposobem powstaje swoista przestrzeń mentalna, w której mieszają się fantazje, majaki, obsesje i wspomnienia, tworząc nieracjonalny, prelogiczny i półświadomy świat wewnętrzny¹². Warto jednak pamiętać, że technika strumienia świadomości jest stosowana jedynie w tych nielicznych fragmentach i epizodach¹³. „Wybiór-cze” stosowanie tej formy narracji oraz strukturyzacja tekstu ułatwiły realizację słuchowiska.

Komentator twórczości Joyce'a, Arturo Marcelo Pascual, stwierdził, iż „prawdziwym protagonistą *Ulisses*a jest język. Autor powieści czyni w niej użytek z niezwykłego bogactwa stylów i stosuje cały wachlarz środków literackich”¹⁴. Obok prostej i przejrzystej prozy pojawia się w tekście nie tylko technika strumienia świadomości, ale również parodia. O różnorodności stylistycznej powieści Joyce'a, której celem jest wyrażenie stanów umysłu postaci, przedstawienie scen w żywy sposób lub udratyzowanie przebiegu akcji; tak pisze Pascual:

W całej książce zadziwia wielkie nagromadzenie kalamburów, [...] metafor, ciągu przymiotników i aliteracji oraz nieskończona liczba igraszek słownych, burzących granice konwencjonalnego języka literackiego. [...] Joyce z niezrównanym mistrzostwem naśladuje lub wyśmiewa różne style powieściowe: dziennikarski, dramatyczny oraz style poszczególnych autorów. Ponadto czerpie pełnymi garściami z kultury ludowej, o czym świadczą przeróżne powiedzonka, przysłowia, zwroty żargonowe, przydomki, refreny piosenek, slogany reklamowe, wrywki romansów dla kucharek etc. Znienacka sięga po katechetyczną formułę pytań i odpowiedzi, popisuje się pompacyjną erudycją lub zamieszcza długie katalogi w stylu Rabelais'go. Jego uwadze i umiejętnościom nie umyka żadna forma wypowiedzi, nawet niemowlęce gaworzenie. Wyostrzony słuch Joyce'a wylapuje hałasy, dźwięki i muzykę, przetwarzane w onomatopeje, a jego skłonności ludyczne znajdują odzwierciedlenie w zagadkach, łamigłówkach i anagramach¹⁵.

Na uwagę zasługuje fakt, iż nie tylko środki stylistyczne i formy narracji czynią tekst skomplikowanym, ale również stosowane przez autora formy ekspresji literackiej opartej na celowych pomyłkach i symulacji lapsusów językowych. Joyce, który wypracował techniki narracyjne analogiczne do koncepcji „wolnych skojarzeń” zaproponowanej przez Freuda w *Psychopatologii życia codziennego*, odkrył możliwość eksperymentowania efektami, do których mogą doprowadzić skojarzenia. Na potrzeby swojego dzieła literackiego stworzył „skażony” za-

Jens Harzer – Stefan Dedalus, Ernst Stötzner – Simon Dedalus, Werner Wölbern – Buck Mulligan, Anna Thalbach – Gerty MacDowell, Josef Bierbichler – Joe Hynes.

¹² Zob. A.M. Pascual, *Człowiek i twórca James Joyce*, Warszawa 2007, s. 88.

¹³ Zob. *ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, s. 87.

¹⁵ *Ibid.*, s. 87–88.

sób leksykalny¹⁶. Adaptacja tak skomplikowanego tekstu wiązała się z licznymi trudnościami, którym musiał sprostać zespół Klausa Buhlera. Reżyser stwierdził jednak, że „urok adaptacji słuchowskowej *Ulyssesa* polega na odkrywaniu charakterystyki językowo-stylistycznej powieści, jej poezji oraz rytmu. Tkwi on w znacznej mierze również w obserwacji żonglowania stylistyką i formą oraz w znajdowaniu dla niego akustycznych odpowiedników”¹⁷. Inspirująca okazała się dla Buhlera rada szwajcarskiego publicyisty i znawcy twórczości Joyce'a, Fritza Senna, który czytelnikom *Ulyssesa* zalecał czytanie powieści na głos¹⁸. W podobnym duchu pisał również brytyjski autor Anthony Burgess, który stwierdził, iż arcydzieła Joyce'a nie wystarczy przeczytać, lecz trzeba je również usłyszeć¹⁹. Wypowiedzi te prawdopodobnie umocniły wiarę reżysera w sens projektu oraz w możliwość jego realizacji. We wstępie do broszury wydanej z okazji pierwszej emisji słuchowiska 16 czerwca 2012 roku kierownik oddziału SWR odpowiedzialnego za realizację słuchowisk, Ekkehard Skoruppa, napisał o słuchowisku jako gatunku artystycznym następujące słowa:

Jako jedyny pierwotny gatunek artystyczny radia, słuchowisko przekracza granice wierzonego odczytu tekstu. Im bardziej stawia ono na niepowtarzalność, a im mniej na czystą reprodukcję, tym bardziej rosną szanse trafienia w samo sedno znaczenia oryginału. Słuchowisko może pójść drogą okrężną lub wyrazić bez słów to, co tekście zostało opisane. Może ono dowolnie posługiwać się muzyką i dźwiękiem oraz wprowadzać dialogi i monologi. Jego celem jest znalezienie najlepszej drogi. Nie chodzi tu bynajmniej o przeczytanie całego tekstu²⁰.

Autorzy słuchowiska zdawali sobie sprawę z mocnych stron tego gatunku artystycznego i dostrzegli w powieści Joyce'a tekst, który – mimo widocznych już na wstępie trudności – będzie można z powodzeniem zaadaptować. Główny dramaturg słuchowiska, Manfred Hess, pisał:

[adaptacja – M.S.] chce uczynić powieść przystępną, usuwając nadmierny ciężar znaczeniowy. Nie może się ona jednak stać zbyt „lekka”, z drugiej strony odbiorcy nie powinien paraliżować puryzm.

Zadanie to jest prawdopodobnie znacznie lepiej w stanie spełnić słuchowisko niż zwykłe odczytanie tekstu. Korzysta ono z takich środków, jak inscenizacyjne ożywienie, deszyfracja, strukturyzacja przestrzeni akustycznej w celu wyraźnego ukazania postaw i perspektyw narracyjnych oraz łączenie motywów. Realizacja tego zadania możliwa jest dzięki obróbce akustycznej, powierzeniu aktorom ról postaci i narratora oraz takich środków, jak muzyka i dźwięk. Jest rzeczą oczywistą, że podczas realizacji obowiązuje następująca zasada: trzeba trzymać się tekstu oryginału, nie wolno dodać ani jednego słowa, którego nie byłoby w tłumaczeniu tekstu Joyce'a autorstwa Hansa Wollschlägera²¹.

¹⁶ Zob. *ibid.*, s. 92.

¹⁷ K. Buhler, „*Machen Sie es wie ich: Lesen Sie ihn lange und laut!*”, *op. cit.*

¹⁸ Zob. S. Kegel, *Wer hat Angst vor James Joyce? James Joyce: Ulysses als Hörspiel*, [w:] FAZ.NET (15.06.2012), www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/james-joyce-ulysses-als-hoerspiel-wer-hat-angst-vor-james-joyce-11787018.html [dostęp: 13.05.2013].

¹⁹ Zob. Ch. Thomas, *op. cit.*

²⁰ „*Ulysses*”, *Keine Angst vor James Joyce!*, *op. cit.*, s. 6.

²¹ *Ibid.*, s. 11.

Język *Ulisses*a w wielu miejscach sprawia wrażenie naturalnego i swobodnego, tymczasem większość spośród tych pozornie spontanicznie wypowiedzianych zdań to wypowiedzi gruntownie przemyślane przez autora i spełniające ściśle określone funkcje. Dostrzegł to Klaus Buhkert, który stwierdził, iż „[...] w tekście powieści iluzja spontaniczności wypowiedzi nigdy nie zostaje zniszczona, tymczasem autor rozważył sens każdego zdania”²². Ambicją reżysera stało się zachowanie w słuchowisku złudzenia spontaniczności. Postanowił również ograniczyć do minimum ingerencję w przygotowania aktorów, umożliwiając im tym samym swobodne interpretowanie przydzielonych partii tekstu. Nie wszystko zostało zatem wyreżyserowane. Klaus Buhkert rzadko dawał aktorom wytyczne, a próby i narady odbywały się jedynie wtedy, gdy planowano nagranie skomplikowanych partii tekstu. Podczas wywiadu udzielonego dziennikarzowi Deutschlandradio, Buhkert stwierdził, iż niejednokrotnie przedkładał indywidualizm aktorów nad własne wyobrażenia dotyczące sposobu odczytania kwestii postaci powieści²³.

Gatunek słuchowiska radiowego daje możliwość wykorzystania różnych rodzajów materii fonicznej, oprócz głosu ludzkiego należy zaliczyć tu różne efekty akustyczne (na przykład stukot końskich kopyt, skrzypienie kół powozu, odgłosy jadącego tramwaju, bicie dzwonów, dźwięk katarynki, krzyk mew) i muzykę. Dzięki nim adaptacja słuchowiskowa wzbogaca dzieła literackie o elementy, których tekst nie zawiera lub które podczas czytania są mało zauważalne, a których roli czytelnik nie powinien bagatelizować. Słuchowisko przełamuje zatem linearność dzieła literackiego, uzupełniając je o kolejny wymiar, którym są efekty akustyczne i podkład muzyczny. Wybór odpowiedniej muzyki miał dla słuchowiska *Ulisses*a duże znaczenie i stanowił jeden z ważniejszych problemów, z którym musiał się zmierzyć zespół Klause Buhkerta. Postanowiono wykorzystać utwory, które James Joyce lubił śpiewać i grać na pianinie, lub też takie, które sam skomponował²⁴. Irlandzki pisarz, podobnie zresztą jak jego ojciec, był utalentowanym tenorem. Po śmierci Joyce’a jego spuścizna muzyczna długo pozostawała nieznaną, a jego rękopisy muzyczne leżały niezauważone w jednej z bibliotek uniwersyteckich w Stanach Zjednoczonych. Dopiero w 1982 roku ukazała się publikacja pod tytułem *James–Joyce–Songbook*, stanowiąca próbę uporządkowania spuścizny muzycznej Joyce’a oraz pokazania jej związków twórczością literacką twórcy *Ulisses*a²⁵. Z tej właśnie książki zaczerpnęli twórcy słuchowiska. Muzyka odgrywa w poszczególnych epizodach różną rolę. Niewątpliwie jest ona najbardziej zauważalna w rozdziale 11, w wersji czasopiśmienniczej zatytułowanym *Syreny*²⁶. W słuchowisku pojawiają się pieśni ludowe, śpiewki uliczne i arie

²² K. Buhkert, „*Machen Sie es wie ich: Lesen Sie ihn lange und laut!*”, op. cit.

²³ Zob. *ibid.*

²⁴ Zob. *ibid.*

²⁵ Zob. *ibid.*

²⁶ Intencją Joyce’a było wyrażenie w tym rozdziale muzyki słowami. Pisarz stwierdził nawet, że udało mu się uzyskać dużo lepsze efekty dźwiękowe niż Richardowi Wagnerowi w *Walkiriach*. Dźwięki, hałasy i rozmowy w barze w hotelu Ormond zlewają się w nutowy zapis fugi. Joyce w pełni wykorzystał potencjał muzyczny mowy i dźwięków otoczenia. W uwerturze wprowadził 57 elementów, które następnie występują w samym rozdziale. Zastosował efekty *staccato*, *glissando* i *appoggiatura* do słów, z których wiele wymyślił specjalnie na użytek tego utworu (zob. A.M. Pascual, op. cit., s. 80–81).

w wykonaniu aktorów z zespołu Buhlera. Inne melodie z *James–Joyce–Songbook* posłużyły jako podstawa do kompozycji podkładu muzycznego²⁷. Dzięki niemu w słuchowisku pojawia się dodatkowy element humorystyczny, a akcja zostaje ożywiona.

Muzyka w słuchowisku *Ulysses* zwraca uwagę na pewien aspekt powieści, który zdaniem niemieckiego anglisty, Petera Wagnera, nie został jeszcze dostatecznie zbadany. Chodzi tu o obecność kultury popularnej, której przejawem są chociażby szlagiery z roku 1904. Protagonisci słyszą je w różnych momentach powieści. Możliwość wykorzystania materii fonicznej w słuchowisku sprzyja ukazaniu kultury popularnej, która podczas lektury powieści niejednokrotnie schodzi na drugi plan, znikając za aluzjami do mitologii, literatury, historii, filozofii, polityki oraz kultury Irlandii²⁸.

Kolejnym wyzwaniem, z którym – podobnie zresztą jak z warstwą lingwistyczną i stylistyczną tekstu – musieli się zmierzyć wszyscy tłumacze *Ulyssesa*, a w drugiej kolejności również reżyserzy adaptacji, są liczne elementy gawędy irlandzkiej wkomponowane w strukturę powieści²⁹. Polski joyceolog Jerzy Strzetelski zwrócił uwagę na fakt, że w Irlandii wciąż istnieją gawędziarze kontynuujący starą tradycję literatury oralnej³⁰. Niektórzy z nich występują w mediach, inni piszą teksty autobiograficzne, które w tym kraju cieszą się sporą popularnością³¹. Owi pisarze-gawędziarze żywo interesują się sprawami ojczyzny. Traktują tematy religijne w sposób nieortodoksyjny, chociaż są przesiąknięci chrześcijańskim sposobem myślenia. Piszą o ludziach prostych oraz drwią z mieszczan³². W ich książkach wyobcowani ze społeczeństwa protagoniści wędrują bez wyraźnego celu, spotykając na swej drodze oryginalne postacie³³. Jak zauważył Strzetelski, owi irlandzcy pisarze wiernie oddają język tych osób, a każda z ich książek zachowuje odrębność stylistyczną³⁴. Teksty te niejednokrotnie cechuje mieszanina różnych dialektów i stylów, począwszy od krasomówczego, a skończywszy na wulgarnym³⁵. Większość wymienionych tu cech odnajdujemy również w *Ulyssesie*³⁶. Jak zatem pokazać owo nawiązanie do konwencji gawędy irlandzkiej w słuchowisku oraz jak oddać mieszaninę dialektów i stylów? Hans Wollschläger, który przetłumaczył powieść Joyce'a na język niemiecki, znalazł kilka rozwiązań tego problemu. Onomatopeje, gry słowne i limeryki zostały zastąpione niemieckimi odpowiednikami, podczas gdy rolę języka staroangielskiego w oryginale

²⁷ Zob. E. Panknin, op. cit.

²⁸ Zob. p. Wagner, U. Zierau, „I don't Understand a Lot in This Novel". Peter Wagner, *Professor für Anglistik an der Universität Landau, zum Kultbuch „Ulysses“*, [w:] SWR 2 Kultur Info (15.06.2012), www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgesprach/ulysses-in-swr2/-/id=9597128/nid=9597128/did=9888608/5jo7c1/index.html [dostęp: 13.05.2013].

²⁹ Zob. J. Strzetelski, *James Joyce – twórca nowoczesnej powieści*, Warszawa–Kraków 1975, s. 23.

³⁰ Zob. *ibid.*

³¹ Zob. *ibid.*

³² Zob. *ibid.*

³³ Zob. *ibid.*

³⁴ Zob. *ibid.*

³⁵ Zob. *ibid.*

³⁶ Zob. *ibid.*

odegrał język średnio-wysoko-niemiecki w tłumaczeniu. Klaus Buhler przejął w większości rozwiązania Wollschlägera, dzięki czemu w rozdziale XIV pod tytułem *Trzoda Heliosa* obszerne partie tekstu są wygłaszane językiem, którym posługiwano się w Niemczech za czasów panowania dynastii Hohenstaufów³⁷.

Inne problemy, przed którymi stanął zespół Klausa Buhlera, wynikały ze skomplikowanej struktury i dużej objętości powieści. Wiele wątków ciągnie się przez kilka, a czasami nawet kilkanaście epizodów, tworząc rozległą strukturę opartą na echach, powtórzeniach i trawestacjach podobnych motywów. Jak uważa Jerzy Strzetelski:

czytelnik musi całą książkę odtworzyć i uporządkować w umyśle, aby dostrzec powiązania, rozciągające się czasem poprzez wszystkie epizody, od pierwszego do osiemnastego. Dopiero mając całość dzieła w umyśle, czytelnik gotów jest do drugiej fazy intelektualnego przeżycia, jakie daje *Ulysses*. Tą drugą fazą jest odczytanie powieści na nowo, z pełnym zrozumieniem. Czytelnik może teraz śledzić, jak każdy z rzucanych obficie przez Joyce'a fragmentów wytwarza napięcie oczekiwania na następny, jak te dwa fragmenty, wciąż jeszcze niekompletne, każą czekać na następny i tak aż do końca. Wątków takich jest bardzo wiele, i układają się w wielogłosowe współbrzmienie³⁸.

Ambicją zespołu Buhlera było wyeksponowanie niektórych motywów, wątków i powiązań w taki sposób, aby nieznający dzieła Joyce'a słuchacz był w stanie je dostrzec i zrozumieć, słysząc tekst po raz pierwszy. Do partii tekstu, które wyjątkowo trudno było zaadaptować w taki sposób, aby ten cel został osiągnięty, należał epizod X, zatytułowany *Wędrujące skały*. Składa się on z kilkunastu krótkich fragmentów, przedstawiających sceny rozgrywane się w ciągu jednej godziny. Są one z sobą splecione i powiązane oznaczeniami czasu, dzięki którym uważny czytelnik jest w stanie sceny te uporządkować. Strzetelski uważa epizod *Wędrujące skały* za model całej powieści, która wymusza na czytelniku odnajdywanie różnego rodzaju związków, nie tylko czasowych³⁹.

Jednym z największych sukcesów zespołu Klausa Buhlera była adaptacja rozdziału XIV *Trzoda Heliosa*, który stanowi nie tylko jeden z najdłuższych, ale także niewątpliwie jeden z najtrudniejszych rozdziałów powieści. Jest to bardzo złożony epizod, składający się z dziewięciu części, w którym zostały zastosowane różnorodne środki literackie. Każda część stanowi próbę zastosowania innego stylu pisarskiego. Epizod jest parodią wielowiekowej ewolucji prozy angielskiej i zawiera imitacje języka literackiego epoki elżbietańskiej, powieści gotyckiej, takich autorów, jak Samuel Taylor Coleridge, Charles Dickens i Thomas Carlyle, oraz współczesnego slangu amerykańskiego⁴⁰. Oparta na parodii różnych stylów prozy angielskiej *Trzoda Heliosa* jest jednym z tych rozdziałów, w których – jak ujął to Arturo Marcelo Pascual, pisząc o *Ulyssesie* jako o „księdze nad księgami” – „królestwo kontrastów staje się rzeczywistością: zmiany punktów widzenia

³⁷ Zob. L. Bodewein, „*Ulysses*” als 22-stündiges Hörspiel, [w:] NDR Info (16.06.2012), www.ndr.de/kultur/literatur/hoerbuch-tipp/ulysses101.html [dostęp: 13.05.2013].

³⁸ J. Strzetelski, op. cit., s. 23.

³⁹ Zob. *ibid.*, s. 28.

⁴⁰ Zob. A.M. Pascual, op. cit., s. 37, 81–82.

i różnaitość konwencji, przerzucanie się z jednego tonu w drugi, parodie stylizacyjne, liczne techniki pisarskie, bogate środki literackie⁴¹.

Rolę Leopolda Blooma Klaus Buhler reżyser powierzył pochodzącemu z Dortmundu Dietmarowi Bärowi (który wcześniej uczestniczył w realizacji kilku audiobooków, między innymi Mo Hayder, Håkana Nessera, Jacquesa Berdorfa oraz Stiega Larssona). Bär należał zatem do grupy aktorów w zespole Buhlera, którzy posiadali największe doświadczenie w dziedzinie realizacji słuchowisk. Jego interpretacja postaci Blooma zyskała wysokie oceny niemieckich krytyków i słuchaczy.

W niektórych miejscach tekst został skrócony, dotyczyło to na przykład rozdziałów IX i XIV. Skrótów dokonano tam, gdzie było to możliwe, i postępowano tak tylko wtedy, gdy pozwalała na to logika tekstu. O skracaniu tekstu decydowały też inne czynniki, na przykład próbowano w ten sposób poprawić zrozumiałość poszczególnych epizodów. Niejednokrotnie skracanie pomagało budować napięcie w przebiegu wydarzeń, wiązało się zatem bezpośrednio z dramaturgią słuchowiska⁴².

Radiowa adaptacja Klaus Buhlera była kolejną próbą translacji intermedialnej dokonanej na podstawie hipotekstu *Ulyssesa*. Już 1959 roku w Londynie Marjorie Barkentin, reżyserka przedstawienia *Ulysses in Nighttown*, dokonała próby przeniesienia powieści Joyce'a na medium teatru (ograniczyła się przy tym do epizodu XV, *Circe*)⁴³. W 1967 roku amerykański reżyser Joseph Strick podjął próbę ekranizacji powieści Joyce'a. Była to pierwsza adaptacja filmowa dzieła⁴⁴. Strick zdecydował się wówczas na pominięcie pewnych fragmentów powieści, a struktura filmu różni się zasadniczo od struktury tekstu. W 1968 roku powstała pierwsza adaptacja teatralna całego *Ulyssesa*. Jej autorem był Maciej Słomczyński. Premiera sztuki miała miejsce dopiero w 1970 roku, gdyż dwa lata wcześniej została uniemożliwiona przez cenzurę. Reżyserem, który wystawił sztukę w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, był Zygmunt Hübner. Stała się ona wydarzeniem artystycznym na skalę międzynarodową, czego dowodem było zaproszenie do udziału w XXX Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Wenecji w 1971 roku⁴⁵. Jedenaście lat później, w roku 1982, irlandzkie radio publiczne RTÉ Radio zdecydowało się na nagranie pierwszego w historii anglojęzycznego słuchowiska na podstawie *Ulyssesa*. Potem przez długi czas nie powstały żadne nowe adaptacje powieści, między innymi z powodu braku zgody spadkobiercy praw autorskich do dzieł autora *Ulyssesa*, Stephena Jamesa Joyce'a. Dopiero 36 lat po pierwszej ekranizacji Sean Walsh nakręcił film *Bloom* (2003). Była to druga i jak dotychczas ostatnia ekranizacja powieści Joyce'a. O ile Klaus Buhler mógł więc skorzystać z doświadczeń zebranych przez Marjorie Barkentin, Josepha Stricka,

⁴¹ Ibid., s. 73.

⁴² Zob. „*Ulysses*”. *Keine Angst vor James Joyce!*, op. cit., s. 12.

⁴³ Zob. Z. Fajfer, *Od „Finnegans Wake” do „Finnegans Make” (Teatralne, filmowe i muzyczne adaptacje prozy Joyce'a)*, [w:] *Wokół Jamesa Joyce'a. Szkice monograficzne*, red. K. Bazarnik, F. Fordham, Kraków 1999, s. 253.

⁴⁴ Zob. *ibid.*, s. 253.

⁴⁵ Zob. *ibid.*

Zygmunta Hübnera, Williama Stylesa – reżysera słuchowiska z 1982 roku – oraz Seana Walsha, o tyle nie zawsze wdrożenie tych samych lub podobnych rozwiązań było możliwe i sensowne.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż niektóre partie tekstu można było stosunkowo łatwo zaadaptować. Dotyczy to szczególnie tych epizodów, które zostały napisane jako dramat. Dobrym przykładem jest epizod XV (*Circe*), który znany jest obecnie również z wersji teatralnych⁴⁶. Autor zastosował w nim zapis przypominający sztukę teatralną, z didaskaliami i dialogami scenicznymi. Cechy formy dramatycznej odnajdujemy jednak w całym *Ulissesie*, co świadczy o dużym zainteresowaniu Joyce’a tym rodzajem literackim. Pisarz i teoretyk literatury Zenon Fajfer w swoim tekście *Od „Finnegans Wake” do „Finnegans Make” (Teatralne, filmowe i muzyczne adaptacje prozy Joyce’a)* odniósł się do tego faktu w następujący sposób:

[Joyce – M.S.] ze wszystkich gatunków literackich dramat cenił najwyżej. I choć sam dramaturgiem – w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – nie był, to jednak cała jego późniejsza twórczość nosi w sobie cechy „formy dramatycznej”. Mam tu na myśli nie tylko słynny, antycypujący surrealizm czy teatr absurdu, epizod XV, ale właściwie całego *Ulissea*, w którym autor zderzył z sobą wielu narratorów „mówiących” różnymi stylami literackimi, niczym aktorów w sztuce teatralnej⁴⁷.

Rozdziałem, który nie sprawił większych trudności podczas adaptacji, był niewątpliwie epizod XVII pod tytułem *Itaka*. Uchodzi on za ulubiony rozdział Joyce’a. Został napisany w konwencji katechizmu, czyli pytań i odpowiedzi, którym autor nadał charakter pseudonaukowy. Po dokładniejszym przyjrzeniu się tej partii tekstu można również dostrzec nawiązanie do psychoanalizy Sigmunda Freuda, gdyż te nad wyraz osobliwe pytania i odpowiedzi przywołują skojarzenia ze spotkaniami terapeutycznymi, podczas których psychiatra za pomocą dialogu z pacjentem stara się dotrzeć do jego wnętrza. O ile rozdział ten zawiera wiele na pierwszy rzut oka niezrozumiałych szczegółów, o tyle jego forma pozwoliła na stosunkowo łatwą adaptację. Wśród innych epizodów, które w prosty sposób można było zaadaptować, krytyk literacki Wolfgang Schneider wymienił również rozdział XIII pod tytułem *Nauzykaa* oraz rozdział XVI *Eumajos*, zawierające liczne parodie i gry słowne⁴⁸. Pierwszy spośród tych dwóch epizodów nosi cechy wiktoriańskiej literatury popularnej, które zostały podkreślone w słuchowisku.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Klaus Buhlert – podobnie jak czyniło to w przeszłości i czyni do dzisiaj wielu badaczy *Ulissea* – przyjął założenie, jakoby każdy rozdział z osobna i książka w całości były nawiązaniem do *Odysei* Homera i stanowiły jej rozbudowaną alegorię. Świadczy o tym fakt opatrzenia poszczególnych rozdziałów tytułami zaczerpniętymi z epepei. Tytuły te, które zastosował pierwotnie sam Joyce, gdy jego powieść była drukowana w odcinkach

⁴⁶ Zob. J. Strzetelski, op. cit., s. 29.

⁴⁷ Z. Fajfer, op. cit., s. 252.

⁴⁸ Zob. W. Schneider, „*Ulysses*” – Hörspiel: Eine sinnliche Erfahrung, [w:] Deutschlandradio Kultur (15.06.2012), www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1784032/ [dostęp: 13.05.2013].

w prasie, zostały usunięte, gdy przygotowywano książkę do publikacji, aby powieść mogła „żyć własnym życiem”⁴⁹.

Słuchowisko spotkało się również z pozytywną reakcją krytyków i mediów. Sandra Kegel, pracująca dla niemieckiego dziennika „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, napisała po usłyszeniu *Ulisses*a następujące słowa:

W ciągu dwóch i pół roku mozolnej pracy z pomocą najbardziej renomowanych aktorów w kraju, wśród których znaleźli się Manfred Zapatka, Dietmar Bär, Corinna Harfouch, Thomas Thieme, Birgit Minichmayr, Anna Thalbach, Josef Bierbichler oraz Ernst Stötzner, rozgłośnia dokonała pierwszej adaptacji tego kanonicznego dzieła. [...] Po 22 godzinach słuchania można stwierdzić, że reżyserowi, Klausowi Buhlerowi, który opracował również tekst i skomponował muzykę, udało się stworzyć „akustyczne arcydzieło”, które zwraca na siebie uwagę czymś więcej niż tylko monumentalnymi rozmiarami. Dzięki zastosowaniu owej charakterystycznej dla radiofonii formy artystycznej, rzeczywiście udało się zaadaptować tę niełatwą książkę, która odznacza się nadzwyczaj skomplikowanym światem przedstawionym. Być może lektura *Ulisses*a nie jest konieczna, ale z pewnością należałoby go usłyszeć⁵⁰.

Redaktor Stefan Fischer z dziennika *Süddeutsche Zeitung* zwrócił uwagę na fakt, iż dzięki słuchowisku Klausea Buhlera *Ulisses*a usłyszało znacznie więcej osób, niż przeczytało go w ciągu ostatniej dekady⁵¹. W swojej recenzji dla „Deutschlandfunk” krytyk Christian Berndt wspominał o doskonałej obsadzie ról oraz o dowcipnym sposobie czytania kwestii przez aktorów. Podkreślił on również humorystyczną stronę słuchowiska, na którą niejednokrotnie zwracali uwagę słuchacze⁵². Mimo początkowych dyskusji i wątpliwości słuchowisko radiowe oparte na powieści Joyce'a szybko przeszło do kanonu tego gatunku w Niemczech.

⁴⁹ Zob. A.M. Pascual, op. cit., s. 76–77.

⁵⁰ S. Kegel, op. cit.

⁵¹ Zob. S. Fischer, *Medienfavoriten 2012: Klaus Buhler*, w: Süddeutsche.de (31.12.2012), www.sueddeutsche.de/medien/medienfavoriten-gefaellt-mir-1.1562163-16 [dostęp: 23.04.2013].

⁵² Zob. Ch. Berndt, *Die Texte dieses Buches sind wie eine Achterbahnfahrt*, [w:] dradio.de (16.06.2012), www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1785873/ [dostęp: 23.04.2013].