

Pięć formuł filozoficznych, za pomocą których można scharakteryzować pisarstwo Joyce'a

1.

właściwą aktywnością duszy jest percepcja
Leibniz

Przed problemem działania – problemem jego natury, jego sensowności, a ostatecznie samej jego możliwości – literatura staje co najmniej od czasów Shakespeare'a. Nie dzieje się to przypadkiem, nieprzypadkowe też są kolejne diagnozy: jak i dlaczego bohater działa bądź nie. Co najważniejsze jednak, powoli przestaje być oczywiste, *co znaczy działać*².

Pragmatystyczna z ducha interpretacja postaci Hamleta ujmuje go z perspektywy działania rozumianego jako wywieranie wpływu na rzeczywistość. Niezależnie od sympatii czy antypatii wobec duńskiego księcia jest on przede wszystkim kimś, kto ma kłopot z działaniem.

045 Można mu z tego powodu zarzucać brak zdecydowania, rozmętnienie, niemęskość, impotencję, neurotyczność i wszelkie możliwe przywary Słabeusza. Można – przeciwnie – widzieć w tym umiejętność wycofania się, powstrzymania wartkiego nurtu życia, refleksyjność i wszelkie możliwe zalety Mędrca. W wersji radykalnej, ale i najbardziej przy tym konsekwentnej, trzeba by powiedzieć, że tak czy owak Hamlet „coś robi” – jego wahanie, myślenie, całe „hamletyzowanie” *jest czynem*. Innymi słowy: istnieje tylko skala aktywności – miarą istnienia jest interakcja z otoczeniem.

Odpowiedź Hamleta – a uważna lektura całości dzieła Shakespeare'a pozwala ją uznać za część szerszej wizji samego pisarza – nie polega na przyjęciu pozycji Mędrca. Hamlet nie wycofuje się godnie ze świata, lecz... unieważnia świat, przypisując mu wątplę, jako że czysto umowne istnienie. Świat jest kłamstwem, teatrem – już choćby z tego powodu działanie nie oznacza po prostu wpływania na rzeczywistość. Każda aktywność to przy okazji *przedstawienie, występ*. Rzeczywistość stanowi więc nie tyle wynik poszczególnych interwencji i wynikających zeń interakcji, ile spektakl jako zestaw zgrabnie odegranych scen. Czy nie ma na niej nic autentycznego? Czy – inaczej mówiąc – istnieje możliwość realnej aktywności, na scenie lub poza

² Na temat działania i jego relacji z myśleniem zob. *Wiara, zarządzanie, pojęcie – o tym, co zostało jeszcze do pomyślenia* w niniejszym tomie.

Można z którą rzecz poszczególnie (...) zachowują swój byt, jest mocą bóstwa, czyli natury.

046

osobnika Spinz (prouid)

epcja (Leibniz)

nię? Hamlet, jak pamiętamy, przywołuje własne wnętrze, coś w sobie, x, którego niepodobna zobaczyć (podobnie czynią – niechętni imieniu, rodzinie, wszystkiemu, co zewnętrzne – Romeo i Julia, wierząc w komunikację własnych wnętrz).

Oto więc świat odwrócił się, uciekł – podmiot nijak nie może się doń przebić, scena pozostaje zamknięta. Co to znaczy? Co się stało?

Być może postać i los Ofelii stanowią tu pewną odpowiedź. Uległa i posłuszna, pozbawiona jakiejkolwiek wiedzy i zdecydowania stara się spełnić każde wymaganie, każdą prośbę. Pierwsza i ostatnia *tabula rasa* w dziejach – okazuje się bowiem, że rzeczywistość nie może się w pełni na niej „zapisać”, bo natychmiast ją unicestwia. Ofelia to świadectwo niespójności świata, a przy okazji dowód na niemożliwość istnienia jego pełnej reprezentacji. Żadna „powierzchnia” nie wytrzyma tego nacisku.

Ucieczka świata, jego metamorfoza w teatr bezpośrednio zatem wiąże się z jego sprzecznością. Niejednokrotnie podkreślano renesansowe kłopoty w obliczu rozpadu dawnego kosmosu. Ów rozpad, nastanie chaosu (*time is out of joint*) miały też chyba sens następujący – nie sposób ze światem oddziaływać, wpływać nań i ulegać jego wpływom. Jeśli sens powstaje na przecięciu linii przeznaczenia podmiotu i krzywej losów świata, to moment szekspirowski w literaturze oznacza rozkład sensu jako miejsca spotkania człowieka z jego otoczeniem. Szekspirowscy maniacy w rodzaju Otella czy Makbeta na próżno starają się być konsekwentni – ich próba przebicia się na drugą stronę jest równie daremna jak rycerskie pragnienia don Kichota. Tam już nie ma smoków. Paradoksalnie, prozaiczne wiatraki nie świadczą o powrocie do rzeczywistości, lecz o *ustanowieniu rzeczywistości jako teatru*. Zwyczajność można jedynie odegrać. Zwyczajność bowiem – pozbawiona sensu – naznaczona jest dwuznacznością („Czyż mnie kochasz? – W granicach rozsądku”, „człowiek to stworzenie chwiejne – takie jest moje ostatnie słowo”, powiada Benedykt w *Wiele hałasu o nic*).

Shakespeare jako bodaj jedyny w historii dramaturg i człowiek teatru mógł zatem z czystym sumieniem żywić przekonanie, że zapraszając swych rodaków na widowie nie odrywa ich od życia, ale – przeciwnie – wskazuje im ich właściwe miejsce.

Świat jako scena, działanie jako występ wymagają od podmiotu wiary. Wszelkie uczestnictwo zakłada istnienie owego tajemniczego x, które za każdym razem „inwestuje” w spektakl. To figura Pascalowska: ukłęk-nij, odegraj swoją religijność. Działanie to teraz kwestia scenariusza i wiary w zasadność jego realizacji. W istocie to, że ktokolwiek robi na

świecie cokolwiek, już świadczy o wierze. Wiara zawsze poniekąd istnieje *przed* *wiarą*. Funkcjonowanie teatru i sceny są wystarczającym jej dowodem – cały czas zresztą, dzień po dniu, od nowa potrzebnym i przeprowadzanym.

Literatura nowoczesna od momentu swych narodzin dokonuje rozbiórki teatru i destrukcji sceny. Stopniowo podkopuje wiarę, paraliżuje działanie. Jednym z kulminacyjnych momentów tego procesu jest z pewnością twórczość Flauberta. Jego ostatnie dzieło, *Bouvard i Pécuchet* doskonale streszcza wszystkie złowrogie osiągnięcia nowoczesnego pisarstwa. Po Szekspirowskiej diagnozie niespójności świata następuje oto Flaubertowskie rozpoznanie *niespójności wiary*. Bouvard i Pécuchet – wspierani jeden przez drugiego (czy można wierzyć jednoosobowo?) – wprowadzają w życie wszelkie możliwe scenariusze, jakie oferuje kultura, postanawiają uruchomić i zaprząć do działania całe zasoby cywilizacji, z uwagą, skrupulatnie, niczym dobrzy aktorzy. Te „inscenizacje” jednak okazują się poronione, absurdalne – wszystko się rozpada. Ostatecznie obaj dochodzą do wniosku, że scenariuszy nie należy realizować, lecz je kopiować, przepisywać. W zachowanych notatkach Flauberta do nienapisanych części *Bouvard i Pécuchet*, zrezygnawszy wcześniej z urzeczywistniania kolejnych projektów, sporządzają nieskończone klasyfikacje głupot i rojeń, pomysłów i idei – „równość wszystkiego, zła i dobra, Piękna i Brzydota, rzeczy nieznaczących i charakterystycznych. Nie ma nic prawdziwego poza zjawiskami”³. Księga pochtania rzeczywistość.

Co to właściwie oznacza? Czym z tego punktu widzenia jest działanie? Jeśli wszystkie przepisy, scenariusze, będące świeckimi „kodeksami wiary” i konstytuujące kulturę, są nie mniej niespójne niż świat, to tzw. działanie nie jest już po prostu występem, udawaniem, lecz udawaniem udawania, aktorstwem dostatecznie złym, by podtrzymać *fikcję rzeczywistości* (wpływ, oddziaływanie, ingerencja). Dobre prowadzi do jej rozpadu. Na czym polega takie nieudolne aktorstwo? Wbrew pozorom to nie kwestia jakości gry, lecz liczby uczestników. „Zły” spektakl, o który tu idzie, to taki, w którym uczestniczą wszyscy. Tyle wystarczy.

Nic dziwnego zatem, że kancelista Bartleby czy Gregor Samsa to typowi bohaterowie literatury nowoczesnej. Ten pierwszy zwłaszcza –

³ Cyt. za: Z. Ryłko, *Wstęp*, w: G. Flaubert, *Bouvard i Pécuchet*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1955, s. 26.

odmawiając jakiegokolwiek współpracy – staje się niebezpiecznym ośrodkiem chaosu i rozpadu, i to w przestrzeni, zdawałoby się, dobrze zorganizowanej. Nikt przecież tak doskonale jak biurokracja (bohaterka nowoczesna *par excellence*) nie udaje udawania, nikt nie jest tak „złym” aktorem, to znaczy nigdzie wszystko w tak wielkim stopniu nie opiera się na *zmowie wszystkich*. Czy nie dlatego zresztą opór któregoś z elementów od razu traktowany jest jako świadectwo *celowej* złośliwości, sabotażu, *świadomego* działania, ingerencji w sprawnie funkcjonujący mechanizm? Jak gdyby nawet w momencie rozpadu biurokracja odgrywała jeszcze swój spektakl, jak gdyby nawet destrukcja mogła zostać zainscenizowana. Nienaturalna metamorfoza Gregora jeszcze wyraźniej aniżeli bierność Bartleby’ego wskazuje na moment *nieprzewidywalnego doświadczenia*, które nie mieści się w systemie „naturalnej” aktywności udających udawanie.

Czy bohaterowie literatury nowoczesnej to z konieczności postaci bierne? A wiadomo powszechnie, jak istotną rolę w charakterach i zachowaniach Blooma i Dedalusa odgrywa właśnie swoista bierność⁴. Rzecz jednak nie tyle w braku aktywności – ostatecznie obaj sporo w trakcie swej wędrówki robią – ile w zmianie jej statusu. Wbrew pragmatystycznej tezie o myśleniu jako pewnym działaniu literatura nowoczesna konsekwentnie odkrywa działanie jako osobliwą pracę umysłu: jako percepcję, kontemplację, fantazjowanie, majaczenie (już Kleistowska Penthesilea, postać swoście nadaktywna, raczej majaczy niż działa). Nie chodzi o to, że bohaterom coś się jedynie *wyda* – że idą, rozmawiają, jedzą – lecz o to, że robiąc to wszystko cały czas kontemplują, że – co więcej – wszelkie wrażenia i percepcje w nich samych mają swe źródło. Bohater nowoczesny, w tym także bohater Joyce’owski, w żadnym razie nie jest empirystą (kontakt ze światem, dusza jako *tabula rasa* itp.).

Wiąże się to z dwiema istotnymi konsekwencjami. Po pierwsze, nieistotne staje się odróżnienie między fikcją a realnością. Po drugie, właściwą materią powieści jest odtąd nie- bądź podświadomość.

⁴ W rozdziale „Kirke” Stefan przyznaje: „Osobiście, nie znoszę działania” (J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2000, s. 591; dalej jako *U* z podaniem numeru strony). Na ten aspekt zwraca też uwagę Jung w swoim esej o *Ulyssesie*: „Ulysses Joyce’a – w całkowitym przeciwieństwie do swego antycznego imiennika – jest beczynną, jedynie postrzegającą świadomością, wręcz okiem jedynie, uchem, nosem, ustami, dotykiem, bez wyboru i bez hamulców wydanym na pastwę spienionego, chaotycznego, szalonego wodospadu zjawisk psychicznych i fizycznych i rejestrującym te zjawiska z niemal fotograficzną wiernością” (*Ulysses. Monolog*, w: C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 489).

Oba stwierdzenia mogą prowadzić i zwykle zresztą prowadzą do nieporozumień. W pierwszym przypadku bardziej aniżeli niepewny status opisywanych zdarzeń – sen czy rzeczywistość? – liczy się zmiana ich *natury*. W pewnym sensie *Ulisses* jest powieścią o przygodach umysłu i umysłów (tę technikę, bardziej dosłownie i wielorako, rozwinie potem Beckett) – jeśli coś się w powieści wydarza, to z pewnością istnieje jaźń, w której znalazło ono swój wyraz. Czasem jest to kilka jaźni (Joyce'owskie synchronizacje), w tym także jaźń narratora (zob. zwłaszcza rozdz. *Cyklopi*), nie we wszystkich percepcja będzie równie wyraźna. Myśląc może być też nazwa „nie-” lub „podświadomość”. Nie chodzi tylko czy przede wszystkim o zgłębienie ludzkiej psychiki, o radykalny psychologizm, lecz o wydobycie pewnej *logiki*. Można ją nazwać logiką snu – wiadomo skądinąd, jak wielką wagę przywiązywał do snów Joyce. Tak czy inaczej ma ona dwie ważne cechy: jest to logika wewnętrzna – „siły wewnętrzne, te niewidzialne przyptywy i odpływy, które rządzą wszystkim i oddziałują na ludzi inaczej niż widzialna powódź”⁵ – a zarazem odpowiedzialna za komunikację z innymi – Joyce chwali dramaty Czechowa za to, że nie są one dramatami konkretnych jednostek, lecz samego życia, które zaciera wyraziste kontury, tak hołubione przez innych autorów.

Jak gdyby każde zdarzenie było mniej lub bardziej wyraźną percepcją jakiegoś umysłu albo duszy, ją samą jednak zaludniały zarazem percepcje innych dusz. Każda, jak uczy Leibniz, odzwierciedla cały wszechświat, choć w większości niewyraźnie. Życie albo to, co Joyce nazywa też czasem „doświadczeniem”, oznacza dlań ów zagadkowy obszar niejawnej komunikacji, aż po wspólny sen Blooma i Dedalusa.

Wróćmy na moment do Shakespeare'a. Hamletowskie x, którego nie widać w trakcie spektaklu udawanej i każdorazowo ustanawianej rzeczywistości, to niejako Joyce'owski punkt wyjścia. Nie inwestując go w świat-teatr, to znaczy nie działając („raczej umysł bierny niż czynny”⁶), należy zbadać, co się w nim znajduje, jakie spostrzeżenia, o czym mający (być może pierwszą taką próbę podjął już sam Shakespeare w scenie na pustkowiu w *Królu Learze*, wydając ogołconego bohatera na pastwę czystych postrzeżeń). Wbrew pozorom to, co się objawi, nie musi być wcale osobowym Ja, jednostkową psychiką. Być może z tego powodu, aby uniknąć skojarzeń z psycholo-

⁵ A. Power, *Rozmowy z Jamesem Joyce'em*, przeł. J. Ruszkowski, P. Laskowicz, Warszawa, b.d., s. 61.

⁶ A. Power, *Rozmowy...*, s. 81.

gizmem, Joyce dystansował się w późniejszym okresie od swego najśłynniejszego osiągnięcia, czyli monologu wewnętrznego: technika ta posłużyła, jak przyznaje, za „most”, po którym przeprowadził osiemnaście epizodów *Ulissesa*; z chwilą gdy jego oddziały znalazły się na drugim brzegu, nieprzyjaciel mógł spokojnie wysadzić most w powietrze⁷.

Można by więc mówić o swoistym *demonizmie* u Joyce’a (który wiąże go w jakiś sposób z Baudelaire’em, a obu z dziedzictwem katolickim czy raczej średniowiecznym). Nie ma mowy o wpływie materii na ducha („duch rządzi faktami, a nie fakty duchem”⁸), a wszelka komunikacja ma w sobie coś z opętania (bierność postrzegającego umysłu) – także jednak w tym sensie, że rodzi się ono z głębi samego ducha (opętanie jako świadectwo uległości wobec pokuszenia – na tym zresztą, jak przyznaje Joyce, polega też zadanie pisarza-kusiciela: „wywołanie w czytelniku wrażenia tak intensywnego, że wręcz bliskiego halucynacji”⁹).

2.

051

*modus rozciągłości i jego idea są jedną i tą samą rzeczą,
lecz w dwojaki sposób wyrażoną*
Spinoza

Tak pojęty demonizm w żadnym razie nie oznacza oderwania od świata. Przeciwnie – niedziałające umysły kryją w sobie niezmierzone pokłady ciemności. To tam przecież płyną „tajemne nurty życia”¹⁰. Jesteśmy w nich zanurzeni, cały czas zacierają one kontury naszej jednostkowości. Do tego w gruncie rzeczy służą nam organy i narzędzia zmysłów.

Na tym polega różnica między zwykłym empiryzmem a metodą Joyce’a. Zmysły nie wyznaczają naszych granic, nie stanowią swistego kordonu przepuszczającego takie lub inne „dane”, odpowiednie dla ludzkiego aparatu poznawczego. Albo – inaczej mówiąc – aparat ten nie określa z góry warunków wszelkiego możliwego doświadczenia. Nie mamy też zatem do czynienia z klasycznym transcendentalizmem.

⁷ Zob. R. Ellmann, *James Joyce*, przeł. E. Krasińska, Kraków 1984, s. 469–470.

⁸ A. Power, *Rozmowy...*, s. 116 (por. też rozdz. XII, w którym Joyce mówi o dokonującym się powrocie do średniowiecza).

⁹ A. Power, *Rozmowy...*, s. 82.

¹⁰ A. Power, *Rozmowy...*, s. 81.

Owszem, nasze zmysły pozwalają nam na zawsze specyficzne doznania. Np. niewidomy, którego wczesnym popołudniem spotyka Bloom: „Dziwny obraz Dublina musi mieć wystukując drogę wkoło po bruku” (U, 213). Ale może za to dysponuje on „rodzajem zmysłu objętości”? To oczywiście luźne spekulacje – rzecz w tym, że lista zmysłów ponieważ nie jest zamknięta, to znaczy nie jest zamknięty zestaw „możliwych doświadczeń”. Albo jeszcze inaczej: *zmysły nie ograniczają, lecz otwierają*. Nie wszystko do nas i do naszej świadomości dociera, ale cokolwiek się zdarza, sięga również naszych zmysłów i znajduje swój – najczęściej mętny i niewyodrębniony – wyraz w głębi naszych dusz. To, że istnieje w nas taki mętny obszar, obszar jak gdyby *nie nasz*, to świadectwo, że przenika nas, podobnie jak wszystko inne, ciemny strumień życia.

Owszem, natykamy się czasem na rozważania *quasi*-berkeleyowskie, gdy Stefan, zamykając oczy, zastanawia się nad światem zewnętrznym: „Zobacz teraz. Tam przez cały czas bez ciebie: i na wieki wieków, świat bez kresu” (U, 60). W istocie jednak to sztuczne rozbitcie, nie przypadkiem zachodzące w umyśle filozofującego Stefana. Wędrowka przez Dublin uczy czego innego.

Istnieją dwa równoległe ciągi: umysłowy i zmysłowy, które co najwyżej karykaturalnie ucieleśniają Stefan i Leopold, bo tak naprawdę oba konstytuują ich obu. Żaden nie narusza drugiego, oba sobie odpowiadają. W tym sensie myśl, jakkolwiek autonomiczna, wiąże się z niejasnym obszarem doznań zmysłowych, których miejscem jest ciało („ciało” to z tego punktu widzenia nazwa dla zbioru organów jako narządów zmysłów otwierających nas na kłębiące się strumienie życia, korelat tego, co niejasne w naszych percepcjach). A jako że Joyce’a nieodmiennie interesuje mrok, cała niejasna strona (uważa to wręcz za cechę wyróżniającą pisarza nowoczesnego – to stały wątek rozmów z Powerem), *Ulysses* jest, jak sam powiada, „bardziej epopeją ciała niż ducha ludzkiego”.

Właściwe znaczenie tak rozumianej zmysłowości ujawnia się dopiero w obrębie literackiej metody Joyce’a, w obrębie jego stylu i w strukturze powieści. Wbrew pozorom bowiem nie jest to dla Joyce’a kwestia antropologiczna czy epistemologiczna – sztuka zresztą nie powinna odzwierciedlać stwierdzonych i ustalonych faktów (do tego jeszcze wrócimy). Chodzi wyłącznie o technikę.

Oto wyłaniający się co rusz z umysłu bohatera monolog wewnętrzny staje się jednocześnie odsłonięciem jakiegoś fragmentu Dublina. „Samotny Bloom” okazuje się *zaludniony przez miasto* (bohater Joyce’a radykalnie różni się w tym aspekcie od samotnego bohatera-aktywisty,

który rusza do walki ze światem). Jaki jest tryb tego odstąpienia i tego zaludnienia? Jak powstaje u Joyce'a *obraz*? Weźmy Blooma idącego do wychodka, po tym jak „uczul delikatny rozkurcz we wnętrzościach”. Wstaje. „Kotka miauknęła. – Miau! odpowiedział”. Bierze gazetę i wychodzi do ogrodu, „przystanął, żeby posłuchać, co się dzieje w ogrodzie obok. Żadnego dźwięku”. „Kury w ogrodzie sąsiadów: ich odchody są bardzo dobrym nawozem dla wierzchniej warstwy. Ale najlepszy z wszystkich jest bydlęcy, szczególnie jeśli karmi się bydło makuchami. Obornik. Najlepsza rzecz do czyszczenia damskich kozłowych rękawiczek. Brudne czyści. Popiół także” (U, 90). Sekwencja zwierzęca (kotka, kury, bydło) i ludzka (Bloom, kobiety) spotykają się w żywiole ekskrementów. Towarzysząca cisza sprzyja małemu *objawieniu* – „brudne czyści” (podobnie jak gówno pozwala rosnąć). Serie bardzo często zmierzają ku takim epifaniom, w nich dochodzi do ekspresji zetknięcia. Już zresztą chłopięco-młodzieńcze fragmenty prozą, zatytułowane właśnie „Epifanie”, rejestrujące drobne zdarzenia z codziennego życia Dublinczyków, często miały charakter spotkań, zwykle dialogów – zetknięć będących objawieniami¹¹. W *Uliście* ta technika została rozbudowana i po wielokroć zastosowana.

053

Rządzi nią, po pierwsze, *reguła serii* – zarówno ciąg zmysłowy, jak i ciąg myśli układają się każdorazowo w sekwencje (w sumie więc mamy dwie serie złożone z mnóstwa serii: ciągi sekwencji): sekwencje osób, nazwisk, skojarzeń, zwierząt, dźwięków, pytań i odpowiedzi. Dochodzi między nimi do mniej lub bardziej bezpośrednich konfrontacji (czasem w swej bezpośredniości komicznych – zob. zestawienie codziennych czynności z tradycyjnymi obrzędami religijnymi w rozdziale „Itaka”)¹².

Rządzi nią, po drugie, *zasada nieistotności* – nie ma sekwencji uprzywilejowanych. Zmysły, jak powiedzieliśmy, otwierają na przepływ mętnego „strumienia życia” (formuła powtórzona w *Uliście* przynajmniej dwukrotnie). Niektóre elementy są w nim wyróżnione o tyle, o ile odgrywają rolę łączników, ustalających nieraz dalekie korespondencje – jak np. powracająca ulotka albo mydło odmierzające upływ czasu, jak żywioł wody konfrontujący Stefana i Blooma. Z kolei tragikomiczna świadomość bycia niewyróżnionym elementem serii towarzyszy Bloomowi

¹¹ Zob. J. Joyce, *Utwory poetyckie*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1975.

¹² Poza wspomnianym spotkaniem serii zwierzęcej i ludzkiej w ogrodzie dochodzi do kilku innych podobnych zetknięć czy wręcz korelacji – Stefan-pies, Bloom-kot czy wreszcie najbardziej komiczna para: lord Harry-byk z opowieści pana Dixona (rozd. „Woły słońca”).

w momencie, gdy wsuwa się w nocy do łóżka, gdzie leży Molly. Pan Leopold uśmiecha się „na myśl, że każdy, kto wchodzi, wyobraża sobie, że jest pierwszym wchodzącym, podczas gdy jest ostatnim z poprzedzającej serii, nawet jeśli jest pierwszym z następnej, każdy wyobraża sobie, że jest pierwszym, ostatnim, jedynym i wyłącznym, podczas gdy nie jest ani pierwszym, ani ostatnim, ani jedynym, ani wyłącznym w serii rozpoczętej w nieskończoności i powtarzającej się w nieskończoność” (U, 739). Serialność łączy w sobie swoiste okrucieństwo z witalnością. Tylko dzięki niej dochodzi w ogóle do jakichkolwiek stosunków i epifanii¹³.

Może najbardziej okrutne, ale i najbardziej obiecujące pod tym względem są aliteracje, będące w stanie zbudować najdziwniejsze układy. Ten zabieg – i podobne mu, skupione na języku i właściwych mu mocach – zastosuje Joyce w pełni w *Finnegans wake*.

3.

*Cała natura jest jednym osobnikiem, którego części,
tj. wszystkie ciała, mienią się nieskończonymi objawami
bez wszelkiej zmiany całego osobnika;
Spinoza*

054

W tym kontekście należy też, naszym zdaniem, ujmować Joyce'owski perspektywizm. W jednym z listów Joyce pisał o zadaniu, jakie postawił sobie w *Uliście*, polegającym na „napisaniu książki z osiemnastu różnych punktów widzenia i w tyluż stylach”¹⁴. Czy chodziło mu po prostu o spojrzenie na jeden obiekt – w tym wypadku Dublin – z różnych punktów widzenia? Wydaje się, że najbardziej odpowiadający tej charakterystyce rozdział („Błędne skały”), symultaniczny opis miasta z kilkunastu „kamer” (najłatwiejszy bodaj do naśladowania właśnie przez filmowców), winniśmy traktować raczej jako wariację na temat potocznie rozumianego leibnizjanizmu niż ontologiczno-narracyjny wzorzec całej powieści (*Uliśsa* w miniaturze, rodzaj zakamuflowanej

¹³ To powiązanie specyficznego naturalizmu (zmysły otwierające na wielość i różnorodność mętnych strumieni życia) ze swoistym strukturalizmem (równorządne serie elementów wchodzące ze sobą w interakcje) to jedna z istotnych cech literatury nowoczesnej. Istnieje też tradycyjna, „klasyczna” wersja tego powiązania, od której tę nowoczesną trzeba ściśle odróżniać i wobec której zresztą bardzo dobitnie dystansował się sam Joyce. „Klasycyzm” opiera się, jego zdaniem, na „sztywnej strukturze” i „emocjonalnych ograniczeniach” (zob. A. Power, *Rozmowy...*, s. 105). Literatura

„rozprawy o metodzie”). W przeciwnym wypadku za jej cel musieli-
byśmy uznać odpowiedź na pytanie: „w jaki sposób różne osoby
postrzegają ten sam przedmiot?”. Dzięki temu być może udałoby się
uchwycić do pewnego przynajmniej stopnia złożoność i bogactwo
owego przedmiotu. I rzeczywiście, Joyce podkreślał, że zależało mu na
oddaniu „barwy”, „melodii”, „atmosfery”, „klimatu” Dublina¹⁵. Czyli
czego? I jak to się robi? Czy wystarczy poruszać kilkunastoma
kamerami?

Wydaje się, po pierwsze, że ów zabieg sam stanowi tylko jedną
z możliwych perspektyw. O tyle, po drugie, zastosowana w nim metoda
nie definiuje *pojęcia* perspektywy. W innych listach Joyce pisał, że
każda przygoda (każda godzina, każdy organ – dodaje Joyce) winna
tworzyć własną technikę i jest niczym jedna osoba, choć skomponowana
z wielu osób (por. *L*, II, 21), on sam natomiast zwykł grywać na wielu
instrumentach, posługując się najróżniejszymi częściami ciała (por. *L*, II,
65). Niezależnie od tego, na ile poważnie traktować będziemy słynną
tabelkę opublikowaną przez Stuarta Gilberta, w której każdej przygodzie
odpowiada pewien organ, to jednak kwestia zmysłowości i narzędzi
zmysłów pozostaje kluczowa dla rozumienia perspektywizmu. Różne
perspektywy to różne techniki, a techniki służą prowokowaniu zderzeń
i wywoływaniu epifanii. Każda przygoda to o tyle pewien organ albo
osoba, o ile usytuowana i ukonstytuowana gdzieś na przecięciu
tajemnych nurtów życia (można by rzec: zanurzona do określonego
poziomu ich zmętnienia) staje się miejscem objawienia albo objawień¹⁶.

Jeśli każda przygoda to osoba złożona z osób-organów,
wówczas cała wędrówka jest niczym jedna osoba złożona z osób-
przygód będących jej organami. Tę animistyczną i na pozór banalną
czy wręcz wulgarną w swym obskurantyzmie metaforę warto rozważyć

nowoczesna – odwrotnie – postuluje emocjonalne otwarcie (zmysłowość)
i zmienną strukturę (korespondujące serie) (w szczególności nie należy za
„sztywną strukturę” uznawać antycznego wzorca w postaci *Odysei* – nawet
ów końiec podlega obu regułom). Wszystko w imię nieprzewidywalnych
efektów, do jakich zmierza sztuka.

¹⁴ J. Joyce, *Listy*, t. I–II, przeł. M. Ronikier, Kraków–Wrocław 1986, t. II, s. 51
(dalej jako *L* z podaniem numeru tomu i strony).

¹⁵ Zob. A. Power, *Rozmowy...*, s. 108.

¹⁶ Nad wyraz przejrzysta wizja z „Błędnych skał”, ponieważ zbiór objawień
(coś jak nowa wersja epifanijskich fragmentów z młodości), mimo zwielokrot-
nienia punktów obserwacyjnych sprawia wrażenie rzutu z lotu ptaka czy wręcz
odtworzenia wcześniejszego schematu (można by się pokusić o jego dokład-
ną rekonstrukcję – por. V. Nabokov, *Ulisses*, w: tegoż, *Wykłady o literaturze*,
przeł. Z. Batko, Warszawa 2000). Być może nieprzypadkowo rozdział kończy

w *quasi*-spinozjańskim kontekście dwóch ciągów – zmysłowego i myślowego¹⁷. Każdy rozdział oznacza podróż przez coraz to inne obszary dublińskiego podziemia (homeryckie tło jedynie podkreśla mroczny, nieludzki charakter tych wędrówek). *Ulisses* to „zejście do piekieł”, powiada Joyce¹⁸. Odmienność technik narracyjnych to świadectwo odmienności doznań – niekoniecznie są to doznania (i narracje) bohaterów „świata przedstawionego” (kto słyszy uwerturę z początku rozdziału „Syreny”?¹⁹).

Nie chodzi więc o to, że Dublin „ożył”, że „żyje”. Przede wszystkim bowiem musimy wiedzieć, *co znaczy żyć*. Otóż życie zakłada w pierwszym rzędzie ukonstytuowanie się narządów zmysłów – organów, przez które przepływają wszystkie sekwencje – oraz jaźni albo umysłów – ośrodków epifanii. „Osoba”, jaka w ten sposób powstaje, jest poniekąd uboższa i zarazem bogatsza aniżeli zwykły „osobnik”. Po pierwsze, jest niechlujnie wrażliwa. Można by powiedzieć, że modelem

przejazd dostojnego orszaku – kamera raz jeszcze filmuje wszystkie postaci, jak gdyby potwierdzając – w czysto zewnętrzny, nieledwie „klasyczny” sposób – spójność i porządek wcześniejszych ujęć.

¹⁷ Z zabiegiem swoistego ożywienia natury mamy do czynienia zarówno w systemie Spinozy, jak i Leibniza. W obu wypadkach chodzi o zerwanie z błędami kartezjanizmu – w żadnym nie ma mowy o obskurantkim projektowaniu ludzkich władz czy zdolności na rzeczy. Niezależnie od dzielących ich różnic obaj starają się zawsze poszukiwać *wewnętrznych* racji wszelkich zmian, ruchów czy oddziaływań (zarówno w obszarze idei czy umysłów, jak i w obszarze rozciągłości albo ciał), tak by zapobiec konieczności ciągłych ingerencji z *zewnątrz*, jak to się dzieje w kartezjańskim mechanicyzmie opartym ostatecznie na transcendencji. Przedmiotem osobnego namysłu powinna się stać zadziwiająca korespondencja między najgłębszymi intuicjami siedemnastowiecznych metafizyków a praktyką nowoczesnej literatury (i – szerzej – sztuki). Najdalej w odstanianiu tych podobieństw doszedł bez wątpienia Deleuze: Proust i Kafka to u niego pisarze wprost spinozjańscy (na ten temat zob. też: F. Sikorski, *Deleuze i postać literacka*, esej opublikowany na stronie Orgii Myśli, www.orgiamysli.pl).

¹⁸ A. Power, *Rozmowy...*, s. 97.

¹⁹ Zbyt prędką chyba byłaby odpowiedź: James Joyce. W każdym razie niekoniecznie jest on jedynym, który ją słyszy. *Ulisses* – złożony z autonomicznych osób-rozdziałów – zachowuje w tym względzie pełną suwerenność. Joyce wyznaje w liście do Harriet Shaw Weaver, że zmienność stylów nie jest tylko jego „kaprysem” (*L*, I, 359). W innym miejscu z kolei w znamienny dla siebie, hiperboliczny sposób opisuje złowroge konsekwencje narodzin dziecka: „postęp książki przypomina w gruncie rzeczy postęp trąby powietrznej. Gdy tylko opiszę jakąś osobę lub wspomnę o niej, natychmiast dowiaduję się o jej śmierci, wyjeździe czy nieszczęściu i każdy z kolejnych epizodów (...) pozostawia za sobą spaloną ziemię. Od chwili, gdy napisałem *Syreny*, nie jestem w stanie słuchać jakiegokolwiek muzyki” (*L*, I, 356). Czyżby słuch Joyce’a stał się częścią zmysłowości obecnej w *Ulissesie*?

funkcjonowania zmysłowości jest *słuch w trakcie snu*. Jak zauważył swego czasu Joyce, podczas snu nie można zamknąć uszu, toteż każdy docierający do nich dźwięk zostaje wkomponowany w sen²⁰. Otwartość na strumień i ciągła rekompozycja podług logiki sennej halucynacji. To dokładne przeciwieństwo modelu wzrokowego – dystansu i możliwej reakcji²¹. Ale dzięki temu, po drugie, „osoba” taka swymi organami sięga nieraz dziwnych obszarów, znosząc zwyczajowe „ograniczenia zmysłowości”: „życie” tli się nawet pośród „umartwych” – „No tak, głos: gramofon. Mieć gramofon w każdym grobie albo trzymać go w domu. Po obiedzie w niedzielę. Nastawić biednego starego prapra-dziadka Krrrhrrrk! Hallohallohallo okrrropniemimiłó krrrk okrrropniemimiłowas-wikrrrdzić hallohallo okrrropniemimwaswidżkh” (*U*, 140)²².

4.

*Moc, z którą rzeczy poszczególne (...) zachowują swój byt,
jest mocą bóstwa, czyli natury*
Spinoza

057 Dublin – nie tyle jako określone miejsce, „świat przedstawiony”, ile raczej twór wyrażony w całej jednodniowej wędrówce poszczególnych bohaterów-organów, składających się na 18 przygód-osób (będących

²⁰ Zob. R. Ellmann, *James Joyce*, s. 483.

²¹ Odwołując się do tych modeli, można łatwo zrekonstruować Joyce’owską koncepcję sztuki kinetycznej i statycznej wyłożoną pod koniec *Portretu artysty z czasów młodości*. Sztuka kinetyczna, oparta na pobudzeniu i reakcji, rodzi pożądanie lub odrazę (zasada wpływu i ingerencji). Statyczna przykuwa umysł, rodząc emocje idealne (zasada autonomii). Mamy więc dwie sekwencje: wzrok-dystans-reakcja-ruch oraz słuch-bezpośredniość-autonomia-wizja. Paradoksalnie, model wizualny prowadzi do kinetyki, model audialny do epifanii.

²² Chwilę potem: „Ciekawe, czy wiadomości rozchodzą się za każdym razem, kiedy spuszczają nowego. Podziemna komunikacja. Nauczyliśmy się tego od nich” (*U*, 141). Nie chodzi o *quasi*-religijną spekulację na temat „życia po śmierci”, lecz w pełni ateistyczną koncepcję rozszerzonej zmysłowości (w rodzaju tej, jaka pozwala Leibnizowi w 73. punkcie *Monadologii* stwierdzić, iż nie ma narodzin ani śmierci, a jedynie rozwijanie i zwijanie). Chyba tak też należy traktować wszelkie tego typu fragmenty i aluzje rozlane po całym *Ulyssesie* (o Bloomie: „gdyby wydawał ostatnie tchnienie, spróbowałby cię przekonać, że śmierć jest życiem”, rozdz. „Cyklopi”, *U*, 374; Czapka Lyncha: „Krańcowości spotykają się. Śmierć jest najwyższą formą życia”, rozdz. „Kirke”, *U*, 535). Już w *Dublińczykach*, w noweli *Zmarli*, dusza Gabriela, w sposób jeszcze dość tradycyjny i o tyle raczej metaforyczny, pod wpływem wstrząsu dociera do granicy „tamtego świata”. (Zamazanie tej granicy, to znaczy odkrycie innej vitalności jest jednym z największych osiągnięć literatury nowoczesnej – na polskim gruncie niedoścignionym jej odkrywcą i badaczem pozostaje nadal Leśmian.)

z kolei organami odysei), objawiony w licznych epifaniach, do których doszło dzięki zetknięciom i spotkaniom różnorodnych serii – Dublin pozostaje w *Ulisiesie* podstawowym punktem odniesienia, właściwą Rzeczą samą: nie przedmiotem opisu, lecz potencją wszystkich ruchów i zdarzeń. Jako taki nigdy nie jest odkryty *do końca* – zawsze mieści w sobie niezbadane jeszcze głębie i tajemne nurty życia.

Zarazem przecież owa niewyrażona w pełni moc rozwija się i wyraża w języku. Mówiąc po spinozjańsku: moc Dublina jest częścią mocy *Ulisiesa* jako dzieła literackiego. Zwracaliśmy już uwagę na aliteracje jako jedną z technik wiązania serii. Jednak nie jest to zabieg dominujący – przygody rozwijają się w rytm doznającej zmysłowości i wydobywanych wciąż na powierzchnię myśli. O tyle *Ulisies* to książka dnia. Pokazuje być może tylko ułamek, ale celem jest właśnie epifania. Wędrowną wiedzie przez piekło i przeszłość, lecz wiedzie ku aktualnej afirmacji²³.

W *Finnegans wake* Joyce jako pisarz niejako wychodzi na powierzchnię – interesuje go język i teraźniejszość – jednocześnie i tym samym tworzy dzieło lunarne, nocne. „W tej książce rządzi niewiadoma (...) – wszystko dzieje się w wiecznym czasie teraźniejszym. I we wszystkich językach, bo jeszcze się nie rozdzieliły”²⁴. Nie ma tu miejsca na żadną dowolność – ścisła podległość prawom językowym oznacza podporządkowanie się prawom historii. To jak gdyby operowanie na poziomie samej substancji – już z pominięciem zmysłowości i myślenia. Stąd przekonanie o zawrotnej prędkości, z jaką dokonywane są poszczególne przejścia. To już nie perspektywizm, lecz *perspektywa Natury*. O częściach tej książki Joyce pisał w jednym z listów: „nie są to fragmenty, lecz aktywne składniki” (*L*, II, 105). Niczym spinozjańskie atrybuty, z których każdy wyraża wieczną istotę²⁵.

Nic dziwnego, że w kontakcie z tą książką mamy wrażenie obcowania z czymś równie nieznośnym co nas obejmującym, wobec nas uprzednim, nijak nas nie dotyczącym, ale tylko dlatego, że to my nijak tego nie dotyczmy: 1/nieskończoność²⁶.

²³ „– To jest Bóg. – Huurrra! Hej! Huwrhurrra! – Co? zapytał pan Deasy. – Okrzyk na ulicy, odpowiedział Stefan, wzruszając ramionami” (*U*, 57).

²⁴ Cyt. za: A.M. Pascual, *James Joyce*, Warszawa 2007, s. 123–124 (por. też dalej s. 126–127).

²⁵ Leibniz, w pełni tutaj zgodny ze Spinozą, mówi w tym wypadku o „jakościach pierwotnych” (*originales*) bądź „rzeczach absolutnych”. Jako niezłożone i nieograniczone, a przeto i niesprzeczne „są niczym innym jak atrybutami Boga” (zagadnieniu temu poświęcony jest w *Nowych rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* rozdział „O nieskończoności”).

²⁶ Jak stwierdził kiedyś Derrida, „on nas wszystkich przeczytał”.

5.

*Kto dał nam gąbkę, by zetrzeć cały widnokrąg?
 Cóż uczyniliśmy, odpętując ziemię od jej słońca?
 Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy?
 Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie?
 I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach?
 Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze? (...)
 Nie jestże wielkość tego czynu za wielka dla nas?*
 Nietzsche

Możliwość dotarcia do poziomu samej substancji – i to właśnie w żywole i za pośrednictwem języka – została odkryta czy raczej pilnie wypracowana już w *Ulissesie*. Odkrycie to i ten wysiłek ściśle wiążą się z regułą serii i zasadą nieistotności rządzącymi powieściowym uniwersum. Nieprzypadkowo jest nim Dublin, siedlisko antybohaterów.

Joyce, jak wiadomo, nie był miłośnikiem i piewcą heroizmu²⁷. Odwołanie do *Odysei* można więc traktować jako świadectwo przewrotności mającej na celu heroikomiczne odwrócenie hierarchii. Z kolei wybór Odyseusza – a nie herosa w rodzaju Achillesa – dowodziłby raczej przesunięcia w stronę cnót bardziej pragmatycznych (spryt, przemyślność²⁸), tak iż porównanie ze starożytnym eposem nie miałyby jedynie charakteru polemicznego czy humorystycznego.

Antyheroiczna atmosfera Dublina ma jednak być może głębsze uzasadnienie i nie sprowadza się jedynie do cech czy ideałów jego mieszkańców. Już w trakcie pisania *Dublińczyków* Joyce mówił w odniesieniu do tego miasta o porażeniu i paraliżu. Te określenia miały z pewnością wydźwięk i sens „postępowy”, ale ów paraliż stanowi co najwyżej nieco bardziej dojmujące świadectwo znacznie istotniejszego i powszechniejszego zjawiska, zjawiska leżącego u podstaw „nowego realizmu”, jak go nazywa Joyce, realizmu „czasów przytłaczającej rzeczywistości”²⁹.

To rzeczywistość, po pierwsze, miast, po drugie, ekstremizmu polityczno-religijnego, po trzecie, dwuznaczności i ukrytych komplikacji,

²⁷ W jednym z listów do brata pisał: „Czy nie uważasz, że w pogoni za heroizmem jest coś diabelnie wulgarnego (...) cała struktura heroizmu jest – i zawsze była – przeklętą bzdurą” (*L*, I, 55). Także Stefan przyznaje, że nie jest bohaterem (por. *U*, 25).

²⁸ To oczywiście cechy Blooma, „człeka pełnego przebiegłości i zmyślnego” (*U*, 437), czasem zresztą widoczne aż zanadto, co wywołuje efekt komiczny.

²⁹ A. Power, *Rozmowy...*, s. 61, 82.

po czwarte, zmienności i płynności³⁰. Joyce, co więcej, sądził, że *Ulysses* stanie się jedną z księzek, które przyspieszą te tendencje. Czy głosząc pochwałę zmiany albo radykalizmu? Raczej odstawiając warunki ich powstawania i funkcjonowania, coś, co można by nazwać *syntaksą rzeczywistości*.

Jeśli w *Ulyssesie* pojawiają się niezliczone elementy wielu religii i kultur, to nie tylko i nie przede wszystkim w roli kodu służącego rozszyfrowywaniu poszczególnych fragmentów-zagadek. To sama *wielość i współistnienie kodów* stanowi rzeczywistą zagadkę. „O czym rozprawił ów duumwirat podczas wędrówki? O muzyce, literaturze, Irlandii, Dublinie, Paryżu, przyjaźni, kobietach, prostytucji, odżywianiu, wpływie oświetlenia gazowego lub lamp łukowych i żarówek na wzrost sąsiadujących z nimi paraheliotropicznych drzew, o wystawionych na widok śmietniczkach miejskich, Kościele rzymskokatolickim, celibacie duchownych, narodzie irlandzkim, wykształceniu jezuickim, karierach, studiowaniu medycyny, minionym dniu, złowieszczym wpływie dnia poprzedzającego sabat, omdleniu Stefana” (*U*, 666). Prawo, klasycy, wyścigi, literatura, prasa... *OMNIUM PO TROCHUM* (*U*, 163)³¹. Żydzi, Grecy, Irlandczycy, wszystkie imiona historii. Przytłaczająca rzeczywistość – *znaków*. To one mobilizują i emocjonują – pojawiają się w seriach i bez przywilejów, co prowadzi do dwuznaczności i zmienności. Świat bez horyzontu.

Na czym polega jego epickość? W szczególności czym się różni od epickości starożytnej?

Starożytna, warto przypomnieć, od samego początku miała charakter „sentymtalny”, w żadnym razie nie opiewała herosów współczesności. Bohaterowie eposów pochodzą z na poły mitycznych czasów achajsko-mykeńskich, których wspomnianie i czczenie stanowiło tyleż obowiązkiem, co miłą rozrywkę. W grobach mykeńskich odnaleziono ślady składania ofiar, co świadczy o bardzo wcześnie już

³⁰ Wszystkie te wątki powracają w *Rozmowach...* i składają się na generalną diagnozę powrotu współczesności do średniowiecza jako epoki rozdzielenia, przeciwstawnych zasad i intensywnej świadomości tej walki: „nadchodzi nowa era skrajności” (s. 102). O tyle Irlandia znajdująca się na marginesie dotychczasowej cywilizacji jest obszarem wyróżnionym albo przynajmniej modelowym: ludzie myślą kategoriami politycznymi i religijnymi, a Dublin to wciąż jeszcze miasto średniowieczne (zob. cały rozdz. XII).

³¹ Maniera literacka służąca odstonięciu syntaksy rzeczywistości zmieniała się czasem w postulat egzystencjalny (por. *L*, II, 186: „chciałbym się zająć szeregiem innych sztuk czy zawodów i pouczać wszystkich, jak robić wszystko w sposób prawidłowy, żeby stać się modnym”).

rozwiniętym kulcie czasów heroicznych – celem greckiej epiki była zatem mityzacja chwalebnej przeszłości. Sprzyjała temu zresztą zgoła odmienna kultura izonomii i agonu, wspólnych uczt, sympozjonów, igrzysk i konkursów (czego bezpośrednim świadectwem są m.in. liczne anachronizmy w tekstach Homera). Czym jest zatem grecka epika? Oto pewien naród stwarza sobie obraz złożony z bogów, nieludzkich stworów i ludzi. Wobec tego wyczarowanego świata słuchacze zajmują boską pozycję obserwatorów. Opowieści nie są bynajmniej wesołe, ale jako opowieści pozwalają zachować dystans wobec okropieństw treści (o czym również mowa w samych tych eposach). Pieśń-wizja, dzięki której ludzie stają się na moment nie-śmiertelni (jako bogowie-obszerni), bo to, co żywe, śmiertelne, przeniesione zostaje w żywioł słowa. Jest to fikcja – co do tego nikt nie ma wątpliwości. *Fikcja jako fikcja*.

Jak pamiętamy, jeden z inauguracyjnych gestów nowożytności, dokonany przez Hamleta, polegał na podważeniu prawdziwości doczesnego świata. Rzeczywistość jest fikcją, udawaniem, teatrem. Życie – nadal okropne i nachalne – jest nieprawdziwe. Z drugiej strony istnieje coś, co jedynie w sposób domniemany jest prawdą: nasze wnętrze, tajemnicze x, sedno uczuć. To wahanie, napięcie albo walka pomiędzy nieprawdą życia nachalnego a prawdą życia jedynie domniemanego, pomiędzy (widzialną) *prawdą jako* (demaskowaną) *fikcją* a (niewidzialną) *prawdą jako* (upragnioną) *prawdą* w dużej mierze określa całą literaturę nowożytną aż do XIX wieku.

Joyce to już reprezentant dojrzałej literatury nowoczesnej. Powiedzieliśmy o zniesieniu różnicy między snem a rzeczywistością. Oznacza to również zgodę na życie pośród znaków („opisz je”, „skataloguj”, „zestaw” – zob. rozdz. „Itaka”). Wyjściem z nowożytnego potrzasku jest odślonienie *fikcji jako* jedynej *prawdy* współczesności, ale, co tutaj najważniejsze, fikcji nie w jej aspekcie prawdziwościowym (żyjemy pośród kłamstw, nie mamy dostępu do rzeczy, nic nie wiemy itd.), lecz witalnym albo funkcjonalnym. Życie fikcji – oto temat i żywioł tej literatury, także *Ulissesa*.

W obrębie serii i epifanii wszystko wydaje się ulotne – zmystowe podróże po Dublinie odnotowywane w kolejnych percepcjach wydane są na pastwę natychmiastowego zniszczenia i zapomnienia. Nie tylko potwierdziłaby się gorzka konstatacja młodego Joyce’a o Irlandczykach jako najmniej uduchowionym narodzie świata (*L*, I, 98), ale oznaczałaby ona – w kontekście statusu Irlandii jako kraju modelowego we współczesnym świecie – pesymistyczną diagnozę współczesności w ogóle: następstwo zdarzeń przebiegałoby podług dzikiego

062

wędrówka

063

TROCHUM

przez
Dublin

* samo zestawienie filozoficznych formuł i pisarstwa, chyba dość barwne cytaty z JJ

prawa: „wszyscy zjadają wszystkich. Tym w końcu jest życie” (*U*, 150). „Každy jest niczym” (*U*, 195).

Joyce stawia kwestię żywotności fikcji w kontekście problemu ciągłości, imienia i umysłu. To prawdziwe obsesje bohaterów *Ulyssesa*. Jak gdyby w efekcie zetknięcia się serii i epifanii aktywizował się każdorazowo jakiś umysł, który już z tego tylko powodu pragnąłby zachować trwałość. Nie tyle percypujące dusze, ile percepcje stojące się duszami. Problem rozkłada się wzdłuż dwóch linii: męskiej albo ojcowskiej oraz kobiecej albo matczynej.

Z jednej strony – zgodnie z nowożytnym jeszcze rozpoznaniem – imię, nazwa, czysty znak to czysta fikcja. „Czymże jest imię?”, powtarza z uporem Stefan (*U*, 244, 615). Na linii ojca – linii imienia, nazwy, litery i przekazu (nazwiska, rodziny, konwencji, słowa, umowy, prawa itd.) – wszystko umarło. „Ojcostwo może być fikcją prawną. Kimże jest ojciec jakiegokolwiek syna, by jakikolwiek syn kochał go lub on jakiegokolwiek syna?” (*U*, 242). To samo ostatecznie dotyczy „ja” i tożsamości: „Wszystkie molekuły zmieniły się. Ja jestem innym ja teraz”. Jedynym wyjściem jest *pamięć*: „Lecz ja, entelechia, kształt kształtów, jestem ja dzięki pamięci” (*U*, 222). Czy istnieje jednak pamięć inna aniżeli obecna w seriach, sekwencjach pustych imion, wytartych fikcji? Nie daje nadziei pamięć narodu (kraju, ojczyzny itd.) – 064 – wizja Bliskiego Wschodu, snuta przez Blooma, przeraża martwością: „Jałowy kraj, naga pustynia. (...) Martwe nazwy. Martwe morze pośród martwej krainy, szarej i starej. Starej teraz. (...) Nie może już rodzić. Martwa: starej kobiety: szara, zapadnięta pizda świata. Opuszczenie” (*U*, 83). Wszyscy są wygnancami³².

Z drugiej strony – linia kobieco-matczyna. W przeciwieństwie do martwej, męsko-ojcowskiej, przerywanej, przebiega na poziomie mętnych, zawsze jedynie domniemanych nurtów życia. „Pępowiny wszystkich ludzi łączą się w przeszłości, brzegioplatający kabel wszelakiego ciała (...) Hallo. Tu Kinch. Proszę mnie połączyć z Rajgrodem” (*U*, 61). Stefan – myśliciel tyleż radykalny, co zawsze jednostronny – dochodzi w pewnym momencie do wniosku, że *amor matris*, miłość matki, „dopełniacz podmiotowy i przedmiotowy, jest, być może, jedyną prawdziwą rzeczą w życiu” (*U*, 242). Co to znaczy być matką?

³² Stąd komiczny pomysł na przetrwanie dzięki wędrówce na wschód: „To odmładza. Gdzieś na wschodzie: wczesny ranek: wyruszyć o świcie, podróżować dokoła, wyprzedzając słońce, ukraść mu cały dzień. Robić to w nieskończoność i teoretycznie nie starzeć się nigdy ani o dzień” (*U*, 78). I poważna z kolei deklaracja Stefana: „Historia jest zmrą, z której staram się przebudzić” (*U*, 57).

Problem, widać to wyraźnie, polega na powiązaniu tych linii w jednym percypującym umyśle, w jednej duszy, polega – inaczej mówiąc – na powiązaniu imienia z owym „kablem”. Jak zwykle u Joyce’a mamy przynajmniej dwie wersje rozwiązania. Karykaturalnym jest metempsychoza (słowa „metempsychoza” – co znamienne – nie rozumie Molly), wędrówka dusz. Oto odpowiedź co najwyżej na rozterki wczesnonowożytnie (x wcielające się w kolejne kształty, odgrywające coraz to nowe spektakle)³³. Rozwiązanie z ducha nowoczesne nie może wykraczać poza wyznaczone wcześniej warunki techniczno-stylistyczne. To udratyzowana halucynacja w rozdziale „Kirke”, w której Bloom okazuje się „dojrzałym osobnikiem nowo powstałego gatunku kobiecego mężczyzny”, a zaraz potem staje się matką rodzącą dzieci (U, 528–529). Być może jednak owo macierzyństwo zaczyna się w pełni realizować dopiero w trakcie niepozornych zabaw Blooma z własnym imieniem, które – brzemienne – przestaje być martwym znakiem, zapowiadając już językowe płodzenie *Finnegans wake*:

„Leopold Bloom
Ellpodbomool
Molldopeloob
Bollopeloom
Lolo Bloode, M. P.” (U, 679)³⁴.

³³ Inne, będące w gruncie rzeczy chrześcijańską wariacją na temat metempsychozy, przedstawia Stefan w rozdziale „Woły słońca”: „W żywocie niewiasty słowo staje się ciałem, ale w duchu Stwórcy wszystko, co cielesne i przemijające, przemieni się w słowo, które nie przemienie” (U, 442).

³⁴ Tę niemęską płęć Blooma z irytacją zauważa też Molly: „chciałabym, żeby chociaż palił fajkę jak ojciec żeby chociaż mieć zapach mężczyzny” (U, 762). Przy tej okazji nie sposób nie wspomnieć uwagi rzuconej przez jednego ze znajomych Leopolda, iż „jest coś z artysty w naszym starym Bloomie” (U, 272). Co z Blooma jest czy wręcz musi być w (każdym) artyście?