

eleWator

kwartalnik literacko-kulturalny
1/2012 – lipiec/wrzesień 2012
ISSN 2299-5692
copyright © eleWator, Szczecin 2012

redagują:

Paweł Nowakowski (proza, sekretarz redakcji), Paweł Orzeł (film),
Monika Petryczko (muzyka), Arkadiusz Polewka (sztuki plastyczne
i architektura), Cezary Sikorski (eseje i szkice),
Konrad Wojtyła (poezja, redaktor naczelny)

stali współpracownicy:

Łeś Belej (Kijów), Jakub Bińkowski (Londyn), Anna Frajlich (Nowy Jork),
Krzysztof Hoffmann (Poznań), Artur Daniel Liskowacki (Szczecin),
Krzysztof Niewrzęda (Berlin), Małgorzata Południak (Dublin),
Karol Samsel (Warszawa), Andrzej Wasilewski (Paryż),
Grzegorz Wróblewski (Kopenhaga)

korekta: Agata Borowicka i Anna Nowakowska

obraz na okładce: Wojciech Zieliński

grafiki w numerze: Teresa Babińska

zdjęcie na 176 stronie: Andrzej Łazowski (www.lazowski.eu)

redakcja i wydawca:

Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy
(przy współudziale Zaułka Wydawniczego Pomyłka)
71-246 Szczecin, ul. E. Romera 10e, tel. 605 631 746

www.elewator.org

www.fundacja-berezy.org

Tekstów nie zamówionych redakcja nie zwraca i nie przechowuje.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania
oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

druk: KAdruk, Szczecin

publikacja ukazała się dzięki wsparciu Miasta Szczecin
oraz Stowarzyszenia Gmin Polskich Euroregionu Pomerania



	4	Konrad Wojtyła, (Historia lubi się powtarzać...)
	7	Krzysztof Niewrzęda, Second life (fragment)
James Joyce	9	Mateusz Falkowski, Pięć formuł filozoficznych, za których pomocą można scharakteryzować pisarstwo Joyce’a
	23	Piotr Paziński, Krosna Penelopy
	28	Zenon Fajfer, Widokówka z Dublina
	30	To nie jest najtrudniejsze dzieło świata. Rozmowa Konrada Wojtyły z Krzysztofem Bartnickim
	38	Karol Samsel, Światośmierć Jamesa Joyce’a
	42	Katarzyna Bazarnik, Niebieska księga z Eccles w krzywym zwierciadle <i>Finnegans Wake</i>
	50	Paweł Orzeł, O filmowych interpretacjach prozy Jamesa Joyce’a
	58	Tadeusz Zubiński, Kresy nad Atlantykiem
poezja	66	Marcin Orliński, Imię, Uprawa i inne formy przetrwania, Okruszki
proza	69	Julia Fiedorczuk, Fuga
poezja	77	Mariusz Appel, wieża ciśnień, umierajkowo, die kunst der fuge
proza	80	Lech M. Jakób, Ciemna materia (fragment)
poezja	97	Anna Frajlich, Jesteś, Koniec sierpnia, Czasy
dziennik	101	Maciej Cisło, Błądnik po „Błądniku”
epistoły	109	Wanda Karczewska, Listy do Seweryna (fragment)
z Paryża	115	Andrzej Wasilewski, Rzeźby, które myślą. Bolesław Biegas
z Londynu	121	Noil Branc, Artyści ulicy w Teatrze Telewizji
szkice na biletach	124	Arkadiusz Polewka, Work in progress

krytyka literacka	128	Alan Sasinowski, Mann, ty ancymonie! (Małgorzata Łukasiewicz, <i>Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna</i>)
	130	Cezary Sikorski, Obcy o zmierzchu. Na marginesie polskiego wydania <i>Poezji wszystkich</i> Georga Trakla w tłumaczeniu Andrzeja Lama (Georg Trakl, <i>Poezje wszystkie</i>)
	132	Enrique José Cándido, Literatura z ekranu (Michael Joyce, <i>Popołudnie, pewna historia</i>)
	134	Konrad Wojtyła, Wyzwolić się z własnego szaleństwa (Edward Stachura, <i>Dziennik. Zeszyty podróżne 2</i>)
	137	Teresa Rudowicz, Sein zur Liebe w drodze z Hameln (Leszek Żuliński, <i>Dzieci z Hameln</i>)
	139	Maja Staśko, P(r)oza ciałem (Paweł Orzeł, <i>Ostatnie myśli (sen nie przyjdzie)</i>)
	142	Paweł Brzeżek, Essai de framboise (Małgorzata Południak, <i>Czekając na Malinę</i>)
	144	Wanda Skalska, Diariusz niebanalny (Krzysztof Lisowski <i>Czarne notesy. O niekonieczności</i>)
	146	Anna Łozowska-Patynowska, Kolejne strony ciała (Barbara Janas-Dudek, <i>Zakład pracy chronionej</i>)
	149	Konrad Wojtyła, Korepetycje z Kaczmarskiego (Iwona Grabska, Diana Wasilewska, <i>Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego</i>)
	152	Krzysztof Maciejewski, Trójteatr świata (Ewa Elżbieta Nowakowska, <i>Merton Linneusz Artaud</i>)
	153	Paweł Nowakowski, W tle (Inga Iwasiów, <i>Na krótko</i>)
muzyka	156	Monika Petryczko, 50 tysięcy DJ-ów nie może się mylić (Daniela La Luz, <i>Simply Everywhere</i>)
	158	Tadeusz Hnat, Głos w objęciach gitary (Irinel Anghel / Sorin Romanescu, <i>Guitar Hands on a Singing Body</i>)
	160	Monika Petryczko, Jazz śmiercionośny (Niechęć, <i>Śmierć w miękkim futerku</i>)
stałe felietony	162	„nie w rzędzie” – Krzysztof Niewrzęda
	164	„poza mainstreamem” – Izabela Fietkiewicz-Paszek, Po śladach wiersza trafiać do źródeł. Bartosz Sadliński i Izabela Wageman
	166	„w swoim tempie” – Krzysztof Hoffmann, Dobre początki
	168	„dlaczego nie jestem malarzem” – Małgorzata Południak, Gdyby wszyscy zostali w domu
	169	„wściekle sumienie” – Anatol Ulman, Zlikwidować na rzecz arkadii
wywiad	172	Nie chodzi o to, by było ładnie. Rozmowa „eleWatora” z prezesem Fundacji Literatury imienia Henryka Berezy – Arturem Danielem Lis-kowackim

Historia lubi się powtarzać. Adam, Ewa, jabłko, Henryk. I znów... Myśląc o nazwie dla nowego pisma literacko-kulturalnego, to właśnie Ewa (choć już nie biblijna) wskazała najlepszy kierunek semantycznych poszukiwań. Mówiąc wprost, sama w sobie ową nazwę skrywała. Elewator! Tak. Pierwszy budynek w Szczecinie, który wzbudza zainteresowanie na morskiej trasie wycieczkowców. Budzi podziw. Bez względu na upodobania estetyczne „Elewator Ewa” stanowi wizytówkę szczecińskiego portu od 1935 roku. Zanim go postawiono, zmagano się z wieloma problemami nie tylko natury budowlanej. Choć trudno w to uwierzyć, upatrzyl go sobie komary niemiłosiernie kąsając wówczas pracowników.

Za panowania niemieckiego elewator pełnił prawdopodobnie funkcję fortecy przeciwlotniczej, o czym świadczyły umocowane na nim karabiny. Z wojny budynek wyszedł prawie nienaruszony. W ręce polskiej administracji trafił rok po wojnie, dostając imię żeńskie. Dlaczego Ewa? Mało kto pamięta.

Dziś dzięki charakterystycznej sylwetce jest symbolem tradycji połączonej z nowoczesnością. Ewa jest wielka. Ewa to gigant. To dopiero jest magazyn. Jeden z największych elewatorów zbożowych w Europie. Zdolności Ewy, zwłaszcza te składowe i przeładunkowe, są niesamowite. Nie czas i miejsce, by przybliżyć technologiczne detale i techniczne parametry. Nie będzie ani słowa o fumigacji zboża oraz kontroli fitosanitarnej.

Metafora elewatora jest – jak na elewator przystało – niezwykle pojemna.

Pomysłodawcą nazwy pisma jest Krzysztof Niewrzęda. Pisarz rodem ze Szczecina od lat mieszkający w Niemczech nie musiał zbyt długo przekonywać członków kształtującej się redakcji, że to nazwa absolutnie trafiona. Elewator. Magazyn. Duży i pojemny. Zapadający w pamięć i wyróżniający się. Tak, bywa, że rozmiar ma znaczenie.

Dla rodowitych szczecinian to jeden z bezapelacyjnych symboli miasta. Sygnatura ważna i wyrazista. Na stałe wpisana w krajobraz gospodarczy, historyczny i kulturowy miasta. Tradycja, tożsamość i lokalność zaklęta w jednej prostej bryle. W jednej prostej nazwie. Tak, to było to, czego szukaliśmy. Właśnie tego potrzebowaliśmy.

To, co dla jednych znane, oswojone, wśród innych ma wzbudzać ciekawość i konsternację. Ma zmuszać do refleksji. Stąd już na wstępie mała rewolucja gramatyczna w szyldzie pisma. To, co dla szczecinian pozostaje synonimem Ewy, dla innych jest „eleWatorem”. Konotacje z angielskim rzeczownikiem „elevator” (windą, dźwig, podnośnik, elewator) są jak najbardziej trafne. Tak, chcemy się wznosić. Tak, chcemy podnosić poziom. Chcemy za każdym razem iść w górę, choćby tylko o jedno piętro. „eleWator” ma być miejscem dyskusji i polemik. Chcemy, aby był platformą ożywczej wymiany poglądów.

Kwartalnik, który wydaje Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy jest pismem szczególnym. Szczególnym, bowiem punktem odniesienia do wszystkich decyzji formalnych, redakcyjnych czy conceptualnych, jest dziedzictwo autora „Prozaicznych początków”. Sposób pojmowania literatury i myślenia o niej przez Berezę jest dla nas ważny. Henryk mawiał, że literatura nie może być usługowa. Nie jest jej celem służba określonej ideologii, nauce czy filozofii. Nie będziemy schlebiać ani modom literackim, ani gustom narzucanym przez środowiska maistreamowe, ani wielkim wydawnictwom, dla których liczy się tylko zysk. Nie interesuje nas ani popliteratura ani pseudoartystyczne przedsięwzięcia. Trawestując zdanie Berezy, można rzec, iż pochylać się będziemy nad tym, co generuje wysokie koszty wewnętrzne. Za co się płaci najwyższą cenę.

„Literatura ta, która ma znaczenie, jest poznaniem artystycznym, poznaniem autonomicznym i wobec tego kwestie oceny arcyzmu literackiego są szalenie skomplikowane. Bo ja muszę w zgodzie z sobą, moimi przekonaniem filozoficznymi, całym moim doświadczeniem literackim, ja muszę po prostu każdorazowo, indywidualnie rozstrzygać, czy to poznanie przez arcyzm jest wartościowe, czy niewartościowe, czy ono coś obiecuje, czy niczego nie obiecuje, to jest sprawa trudna [...]”. W tym zdaniu właściwie zamyka się cała koncepcja pisma, choć należy zaznaczyć, iż „eleWator” to nie tylko kwartalnik o literaturze.

Piszemy o teatrze, muzyce, filmie, plastyce czy sztukach wizualnych, przyjmując Henrykową zasadę, że zajmowanie się kulturą jest zajęciem odpowiedzialnym i skomplikowanym, jak „działalność chirurga, który operuje żywe serce lub żywe oko”.

„eleWator” ukazywać się będzie zarówno w wersji papierowej, jak i w postaci e-booka. O wszystkich szczegółach, nowościach, promocjach, spotkaniach itp. będziemy informować na stronie www.elewator.org i na naszym profilu na Facebooku.

Ewo, Adamie, Henryku, teraz można zjeść jabłko!

Smacznej lektury!

Konrad Wojtyła



Teresa Babińska, z cyklu *Rozmowy*.

*Wiele tygodni spędziłem wszak z Ulisesem
I oddawałem się mu bez przerwy z kretesem.
Wraz z nim przemierzałem bezdenne głębiny,
Wierząc, że je razem mimo wszystko przejrzymy.
Nawet kiedy spałem – on leżał zawsze przy mnie.
Wraz z nim też podglądałem dziewczęta niewinne.
Gdy zaś w mojej obecności się masturbował,
Nie wypowiedziałem jakiegokolwiek słowa.
Byłem strzałą na łuku napiętej cięciwie,
Gdy pragnąc odwetu on naciągał ją chciwie.
Towarzyszyłem mu w wędrówkach po Dublinie.
Z wciąż także wspominałem Penelopy imię...*

Krzysztof Niewrzęda, *Second life*



Teresa Babińska, z cyklu *Rozmowy*.

Mateusz Falkowski

Pięć formuł filozoficznych, za których pomocą 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 gorsza, powoli przestaje być oczywiste, *co znaczy działać*.

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. Można mu z tego powodu zarzucać brak zdecydowania, rozmemłanie, niemęskość, impotencję, neurotyczność i wszelkie możliwe przywary Slabeusza. 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 wątle, 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 nią? Hamlet, jak pamiętamy, przywołuje własne wnętrze, coś w sobie, x, którego niepodobna zobaczyć (podobnie czynią – niechętni imieniu, rodzinie, wszystkiemu, co *zewnątrzne* – 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 jakiegokolwiek wiedzy i zdecydowania, stara się spełnić każde wyzwanie, 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 unicestwienia. 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, wiąże się zatem bezpośrednio 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*. Zwykłość można jedynie odegrać. Zwykłość 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: uklękni, 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 Pecuchet* doskonale streszcza wszystkie złośliwe osiągnięcia nowoczesnego pisarstwa. Po Szekspirowskiej diagnozie niespójności świata następuje oto Flaubertowskie rozpoznanie *niespójności wiary*. Bouvard i Pecuchet – 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 Pecuchet, zrezygnowawszy 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”¹. Księga pochłania rzeczywistość.

¹ Flaubert, s. 26.

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 – 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 bierność. W rozdziale „Kirke” Stefan przyznaje: „Osobiście, nie znoszę działania”² (na ten aspekt zwraca też uwagę Jung w swoim eseju o *Ulissiesie*: „Ulisses Joyce’a – w całkowitym przeciwieństwie do swego antycznego imiennika – jest bezczynną, 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”)³.

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 swoiście nadaktywna, raczej majaczy niż działa). Nie chodzi o to, że bohaterom coś się jedynie *wydaje* – 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 nieświadomość. Oba stwierdzenia mogą prowadzić i zwykle zresztą prowadzą do nieporozumień. W pierwszym przypadku bardziej aniżeli niepewny

² Joyce, s. 591 (dalej jako *U* z podaniem numeru strony).

³ Jung, s. 489.

status opisywanych zdarzeń – sen czy rzeczywistość? – liczy się zmiana ich *natury*. W pewnym sensie *Ulysses* 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. Myląca może być też nazwa „nieświadomość”. Nie chodzi tylko czy przede wszystkim o zgłębienie ludzkiej psychiki, o radykalny psychologizm, lecz o wydobywanie 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 przypływy i odpływy, które rządzą wszystkim i oddziałują na ludzi inaczej niż widzialna powódź”⁴ – 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 trwania spektaklu, jakim jest zawsze tylko udawana i każdorazowo ustanawiana rzeczywistość, owo Hamletowskie *x* to niejako Joyce’owski punkt wyjścia. Nie tyle należy je zainwestować w świat-teatr, to znaczy działać, ile – przeciwnie („raczej umysł bierny niż czynny”⁵) – trzeba 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 ogołoconego 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 psychologizmem, Joyce dystansował się w późniejszym okresie od swego najsłynniejszego osiągnięcia, czyli monologu wewnętrznego: technika ta posłużyła, jak przyznaje, za „most”, po którym przeprowadził osiemnaście epizodów *Ulyssesa*; z chwilą gdy jego oddziały znalazły się na drugim brzegu, nieprzyjaciół mógł spokojnie wysadzić most w powietrze⁶.

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”⁷), 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”⁸).

⁴ Cyt. za: Power, s. 61.

⁵ Cyt. za: Power, s. 81.

⁶ Zob. Ellmann, ss. 469–470.

⁷ Cyt. za: Power, s. 116 (por. też rozdz. XII, w którym Joyce mówi o dokonującym się powrocie do średniowiecza).

⁸ Cyt. za: Power, s. 82.

2.

*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 – nie działające umysły kryją w sobie niezmierzone pokłady ciemności. To tam przecież płyną „tajemne nurty życia”⁹. Jesteśmy w nich zanurzeni, cały czas zacierają one kontury naszej jednostkowości. Do tego w gruncie rzeczy służą nam organy i narządy zmysłów.

Na tym polega różnica między zwykłym empiryzmem a metodą Joyce’a. Zmysły nie wyznaczają naszych granic, nie stanowią swoistego kordonu przepuszczającego takie lub inne – odpowiednie dla ludzkiego aparatu poznawczego – „dane”. Albo – inaczej mówiąc – aparat ten nie określa z góry warunków wszelkiego możliwego doświadczenia. Nie mamy też zatem do czynienia z klasycznym transcendentalizmem. 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 poniekąd 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*-berkeley’owskie, 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 rozbiecie, nie przypadkiem zachodzące w umyśle filozofującego Stefana. Wędrówka 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.

⁹ Cyt. za: Power, s. 81.

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 odsłonięcia i tego zaludnienia? Jak powstaje u Joyce’a *obraz*? Weźmy Blooma idącego do wychodka, po tym jak „uczuł delikatny rozkurcz we wnętrznościach”. 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 bydłęcy, 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 zbiegają ku takim epifaniom, w nich dochodzi do ekspresji zetknięcia. Już zresztą chłopięco-młodzieńcze fragmenty prozą, zatytułowane właśnie „Epifanie”, rejestrujące drobne zdarzenia z codziennego życia dublińczyków, często miały charakter spotkań, zwykle dialogów – zetknięć będących objawieniami¹⁰. W *Uliście* ta technika została rozbudowana i po wielokroć zastosowana.

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”; natomiast jeśli idzie o spotkania serii zwierzęcej i ludzkiej, to poza już wspomnianym 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 w rozdziale „Woły słońca”).

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 tragicomiczna świadomość bycia niewyróżnionym elementem serii towarzyszy Bloomowi 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 epifanii. 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*.

¹⁰ Zob. Joyce, *Utwory poetyckie*.

To powiązanie specyficznego naturalizmu (zmysły otwierające na wielość i różnorodność mętnych strumieni życia) ze swoistym strukturalizmem (równorzędne 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”¹¹. Literatura nowoczesna – odwrotnie – postuluje emocjonalne otwarcie (zmysłowość) i zmienną strukturę (korespondujące serie) (w szczególności nie należy za „sztywną strukturę” uznawać antycznego wzorca w postaci *Odysei*, gdyż nawet ów kościec podlega obu regułom). Wszystko w imię nieprzewidywalnych efektów, do jakich zmierza sztuka.

3.

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

W tym kontekście należy też, naszym zdaniem, ujmować Joyce’owski perspektywizm. W jednym z listów Joyce pisał o zadaniu, jakie postawił sobie w *Ulisiesie*, polegającym na „napisaniu książki z osiemnastu różnych punktów widzenia i w tylu stylach”¹². 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 (*Ulisessa* w miniaturze, rodzaj zakamuflowanej „rozprawy o metodzie”). W przeciwnym wypadku za jej cel musielibyśmy 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” Dublina¹³. Czyli czego? I jak to się robi? Czy wystarczy poruszać kilkunastoma kamerami?

Po pierwsze, wydaje się, że ów zabieg sam stanowi tylko jedną z możliwych perspektyw. 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 narządów 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

¹¹ Cyt. za: Power, s. 105.

¹² Joyce, *Listy*, t. II, s. 51 (dalej jako *L* z podaniem numeru tomu i strony).

¹³ Zob. Power, s. 108.

tajemnych nurtów życia (można by rzec: zanurzona do określonego poziomu ich zmętnienia) staje się miejscem objawienia albo objawień.

Nad wyraz przejrzysta wizja z „Błędnych skał”, poniekąd zbiór objawień (coś jak nowa wersja epifanijnych fragmentów z młodości), mimo zwielokrotnienia punktów obserwacyjnych sprawia wrażenie rzutu z lotu ptaka czy wręcz odtworzenia wcześniejszego schematu¹⁴. Być może nieprzypadkowo rozdział kończy przejazd dostojnego orszaku – kamera raz jeszcze filmuje wszystkie postaci, jak gdyby potwierdzając – w czysto zewnętrzny, nieledwie „klasyczny” sposób – spójność i porządek wcześniejszych ujęć.

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 w *quasi*-spinozjańskim kontekście dwóch ciągów – zmysłowego i myślowego¹⁵. Każdy rozdział oznacza podróż przez coraz to inne obszary dublińskiego podziemia (homeryckie tło jedynie podkreśla mroczny, nieludzki charakter tych wędrówek). *Ulysses* to „zejście do piekieł”, powiada Joyce¹⁶. Odmienność technik narracyjnych to świadectwo odmienności doznań. Lecz niekoniecznie są to doznania (i narracje) bohaterów „świata przedstawionego”.

Kto słyszy uverturę z początku rozdziału „Syreny”? Zbyt prędką chyba byłaby odpowiedź: James Joyce. W każdym razie niekoniecznie jest on *jedynym*, który ją słyszy. *Ulysses* – 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 złowrogie konsekwencje narodzin dzieła: „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 *Ulyssesie*?

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 jako ośrodków epifanii. „Osoba”, która w ten sposób powstaje, jest poniekąd uboższa i zarazem bogatsza aniżeli zwykły „osobnik”. Po pierwsze, jest niechlujnie wrażliwa. Można by powiedzieć, że modelem funkcjonowania zmysłowości jest *słuch w trakcie snu*. Jak zauważył swego czasu Joyce, podczas snu nie można zamknąć uszu, toteż każdy docierający do nich

¹⁴ Można by się pokusić o jego dokładną rekonstrukcję – por. Nabokov.

¹⁵ 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 odsłanianiu tych podobieństw doszedł bez wątpienia Deleuze: Proust i Kafka to u niego pisarze wprost spinozjańscy.

¹⁶ Cyt. za: Power, s. 97.

dźwięk zostaje wkomponowany w sen¹⁷. Otwartość na strumień i ciągła rekompozycja podług logiki sennej halucynacji. To dokładne przeciwieństwo modelu wzrokowego – dystansu i możliwej reakcji¹⁸. Po drugie, dzięki temu „osoba” taka swymi organami sięga nieraz dziwacznych obszarów, znosząc zwyczajowe „ograniczenia zmysłowości”, bo „życie” tli się nawet pośród „umarłych”: „No tak, głos: gramofon. Mieć gramofon w każdym grobie albo trzymać go w domu. Po obiedzie w niedzielę. Nastawić biednego starego prapradziadka Krrrhrrrk! Hallohallohallo okrrroproniemimiłowaswikrrrdzić hallohallo okrrroproniemimwaswidźkh” (U, 140).

Chwilę potem: „Ciekawe, czy wiadomości rozchodzą się za każdym razem, kiedy spuszcza 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 rozsiane po całym *Ulisiesie* (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 witalności jest jednym z największych osiągnięć literatury nowoczesnej, której niedoścignionym odkrywcą i badaczem na polskim gruncie pozostaje nadal Leśmian).

4.

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

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 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 spinozańsku: moc Dublina jest częścią mocy *Ulisiesa* jako dzieła literackiego. Była już mowa o aliteracji jako jednej z technik wiązania serii. Jednak nie jest to zabieg dominujący – przygody rozwijają się w rytm doznającej zmysłowości

¹⁷ Zob. Ellmann, s. 483.

¹⁸ 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 odrzęt (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.

i wydobywanych wciąż na powierzchnię myśli. O tyle *Ulysses* to książka dnia. Pokazuje być może tylko ułamek, ale celem jest właśnie epifania. Wędrowka wiedzie przez piekło i przeszłość, lecz wiedzie ku aktualnej afirmacji („– To jest Bóg. – Huurra! Hej! Huwrhurwrra! – Co? zapytał pan Deasy. – Okrzyk na ulicy, odpowiedział Stefan, wzruszając ramionami”; *U*, 57).

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”¹⁹. 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 istotę²⁰.

Nic dziwnego, że w kontakcie z tą książką mamy wrażenie obcowania z czymś nieznośnym, a zarazem jak gdyby obejmującym nas wszystkich, jako że wobec nas uprzednim. To dzieło, które nijak nas – żywych i skończonych – nie dotyczy, ale tylko dlatego, że to my nijak go nie dotyczymy, nie jesteśmy bowiem w stanie wejść z nim – niemartwym i nieskończonym – w relację: $1/\infty$ ²¹.

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 żywiole i za pośrednictwem języka – została odkryta czy raczej pilnie wypracowana już w *Ulyssesie*. To odkrycie 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 heroizmu. W jednym z listów do brata pisał: „Czy nie uważasz, że w pogoni za heroizmem jest coś diabelnie wulgarного (...) cała struktura heroizmu jest – i zawsze była – przeklętą bzdurą” (*L*, I, 55). Także Stefan przyznaje, że nie jest bohaterem (por. *U*, 25). Odwołanie do *Odysei* można więc traktować jako świadectwo przewrotności mającej na celu

¹⁹ Cyt. za: Pascual, ss. 123-124 (por. też dalej ss. 126-127).

²⁰ 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”).

²¹ Jak stwierdził kiedyś Derrida, „on nas wszystkich przeczytał”.