

André Topia

Kontrapunkty Joyce'owskie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/2, 345-371

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRÉ TOPIA

KONTRAPUNKTY JOYCE'OWSKIE

I. Status przytoczenia: dwa rodzaje związków

Pytanie o status przytoczenia to zarazem pytanie o istotę, zasadę działania literackiej *écriture* od końca XIX w. Tekst literacki wpisuje się coraz mocniej w relacje z mnóstwem innych wchodzących w jego obieg tekstów. Jest już ruchomym punktem spotkań, miejscem geometrycznym pozatekstu, który przenika go i nadaje mu kształt i znaczenie nie zaś, jak dawniej, zwartą bryłą, całością o stałych granicach i jasno określonych instancjach wypowiedzenia. Dzieło jawi się więc jako konfiguracja otwarta, pocięta siatkami odniesień, reminiscencji, konotacji, aktualizacji [*réactivations*], brzmiaça przytoczeniami, pseudoprytoczeniami, echemi obcych wypowiedzi. Lekturę linearną zastępuje tym samym lektura przeskoków i korelacji, taka, w której zadrukowana stronica jest już tylko przekrojem przez warstwy osadowe naniesione z różnych poziomów geologicznych. Czytelnik współczesny tekstowi nie jest w stanie zorientować się w układzie i pochodzeniu tych warstw. Świadczy o tym chociażby zamęt wywołany przez takie dzieła jak *Ziemia jałowa* T. S. Eliota, *Ulisses* Joyce'a, czy *Cantos* Pounda. Można do nich zastosować słowa Michela Foucaulta o Flaubercie:

To dzieło, które od samego początku zajmuje miejsce i konstytuuje się w obszarze wiedzy już posiadanej: podstawą jego istnienia jest jego stosunek do książek <...> Istnieje wyłącznie jako element sieci wzajemnych relacji tego, co już napisane; książka, w której rozgrywa się fikcja książek <...>. Flaubert jest w bibliotece tym, czym Manet w muzeum <...>. Sztuka ich obu wznosi się na archiwach¹.

[André Topia, francuski anglista i teoretyk literatury, wykłada na Université de Paris X, autor prac o twórczości Joyce'a.

Przekład według: A. Topia, *Contrepoints joyciens*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 251—271.]

¹ M. Foucault, *Préface do La Tentation de Saint Antoine*. Livre de Poche, 1971, s. 11—12.

Oczywiście myśl, że przeszłość literatury może być wciąż wykorzystywana, bądź jako estetyczny wzór do naśladowania, bądź jako źródło nauk moralnych, nie jest nowa. Dwa główne sposoby czerpania z tej przeszłości to naśladownictwo i cytaty. Całą literaturę poprzedzającą jakieś dzieło pojmujemy tutaj jako skarbnicę przykładów (czy nawet *exempla* w retorycznym sensie terminu), powszechnie dostępne i łatwe w użyciu kompendium, odkryte złożone, z którego autor musi tylko wydobyć odpowiedni fragment, aby ozdobić nim własne wypowiedzenie. „Ozdobić” — to określenie dobrze oddaje poślednią pozycję cytatu. Cały klasyczny system reguł przytaczania opiera się właściwie na dwóch zakazach: zakazie modyfikowania zapożyczonego fragmentu i zakazie odwracania hierarchii przyznającej cytatowi zaledwie status elementu posiłkującego (estetycznie, dydaktycznie, moralnie) tekst-onośnik. Dwa teksty nie oddziałują na siebie wzajemnie w żaden sposób. Mamy do czynienia z ich prostym zestawieniem, liczy się tylko zawartość treściowa, a zbliżenie nie pociąga za sobą kontaminacji. Naśladownictwu z kolei właściwe jest zatarcie wszelkich rzeczywistych relacji między tekstami i zastąpienie ich filiacją, jednostronną zależnością. Tekst drugi nie oddziałuje na tekst pierwszy, nieprzystępny i nienaruszalny. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z wyraźnym rozdziałem pod pozorami zbliżenia.

Dla ewolucji literatury zmierzającej do intertekstualności Flaubert ma kapitalne znaczenie: jako jeden z pierwszych rozmyślnie znosi hierarchię i rozdział tekstów — pierwotnego [*originel*] i wtórnego². Dzięki rezygnacji z cudzysłowu (*par excellence* oznaki przytoczenia) i systematycznemu stosowaniu mowy pozornie zależnej możliwa stała się wymiana między poziomami wypowiedzenia. Mowa pozornie zależna ustanawia bowiem strefę przejściową, neutralną, pozwalającą narratorowi grać na dwu poziomach dyskursu naraz. Narrator podpisuje się jakby pod wszystkimi dyskursami obcymi tekstowi i pozostawia margines wątpliwości co do ich pochodzenia. Ta technika, królująca w *Bouvard i Pécuchet*, będzie później na skalę masową stosowana przez Joyce'a: w monologu wewnętrznym tekst rysuje się i pęka, staje się bezbronny wobec naporu innych tekstów, które wchłania nie podporządkowując ich sobie całkowicie.

Z jednej strony stwarza to możliwość manipulowania tekstem używanym powtórnie i modyfikowania go, z drugiej zaś — sprawia, że nowa wersja zwrotnie oddziałuje na wersję pierwotną (oryginalną), kontaminując ją i umieszczając w nowej perspektywie. Dlatego traci ostrość pojęcie oryginału [*original*] i wersji pierwotnej [*originel*]: dyskursy zaczynają przemierzać tekst i nie można już odróżnić oryginału od jego mniej lub bardziej przekreślonej wersji. Pierwiastek parodii został za-

² Zob. R. Barthes, *S/Z*. Seuil, Paris 1970, s. 146.

szczepiony tkance tekstu w taki sposób, że czytelnik staje wobec wariacji, które jest skłonny brać za normę, a ta niepewność — niemożność wskazania właściwej instancji dyskursu — jest zabójcza dla samej normy. Tekst — nie wiadomo, czy nazwać go oryginałem, parodią czy cytatem — staje się wówczas polem swobodnej gry różnych dyskursów, które autor tylko zestawia, przeciwstawiając je sobie nawzajem, i zawsze lekko przeinacza.

Tekst podlega więc opracowaniu, które przybiera różną postać: od zwykłego skopiowania aż do „ponownego napisania [*réécriture*]”, poprzez kolejne stopnie parodii i aktualizacji. Rzecz ma się zupełnie inaczej, niż chce klasyczna koncepcja parodii, ta ostatnia zakłada bowiem utrzymanie ścisłego paralelizmu między tekstem pierwotnym a wtórnym: analogia do pierwotnej matrycy musi być zachowana w najdrobniejszych szczegółach, zgodnie z całym systemem sztywnych reguł odpowiedniości i praw konwersji wymagających od autora mistrzowskiego opanowania gatunku. W interesującej nas tutaj literaturze zaś relacja między tekstem pierwotnym i wtórnym nie da się opisać jako dychotomia/transpozycja angażująca dwa człony różniące się konstrukcją zgodnie z zasadami jakiejś ustalonej retoryki i tematyki, lecz przeciwnie — jest tego rodzaju, że inicjuje proces dewaluacji mechanizmów *écriture*. Otrzymujemy system przeinaczeń i kontaminacji, za pomocą którego parodia rozsadza tekst od wewnątrz.

Zbliżamy się tu do problematyki pisania jako degradacji w ujęciu Jacques'a Derridy. Podobnie jak pisanie powołuje do życia nieskończony ciąg zdegradowanych replik, ponowne napisanie [*réécriture*] także robi wyłom w integralności i niepowtarzalności dzieła „oryginalnego”, otwierając nieskończony ciąg niezgodnych z nim kopii. Wszystko zależy od stosunku między oryginałem i ciągiem kopii. Te ostatnie mogą pozostawać radykalnie odcięte od oryginału, który zachowuje wtedy niejako inny status ontologiczny — wówczas kierunek oddziaływania jest jeden: oryginał powołuje kopie do życia, ale sam pozostaje obojętny wobec nich i nie zagrożony w żaden sposób. Możliwy jest jednak także drugi wariant — kiedy kopie zajmują miejsce oryginału i zaczynają grać jego rolę. Wtedy hierarchia zostaje obalona. Jest to szerszy problem odstępstwa i uzupełnienia [*supplément*], pojawiający się przy rozważaniu nie tylko intertekstualności, ale w ogóle mechanizmów *écriture*. Derrida pokazał, jakie niebezpieczeństwo niesie z sobą to uzupełnienie³. Ujawnia się ono mianowicie w chwili, gdy kopia przestaje być zwykłą kopią, rozpoznawalną jako taka właśnie, i upodabnia się do oryginału tak, że nie sposób ich odróżnić. Dewaluacja jest wówczas wzajemna — obejmuje obie strony. Problem ten leży w centrum zainteresowania analizy

³ J. Derrida, *La Dissémination*. Seuil, Paris 1972, s. 124—125.

„wertykalnej” powiązań intertekstualnych: bo też i moment przełomowy to ten, w którym tekst użyty na nowo, wyrwany ze swego rodzimego kontekstu, zaczyna negować swoje pochodzenie i wypiera się związków z tym kontekstem.

Obecnie, kiedy już określone zostały trzy elementy, między którymi wszystko się rozgrywa: tekst zapożyczający (albo: tekst-nośnik), tekst zapożyczony, wreszcie korpus oryginalny, z którego wyjęty został tekst zapożyczony, można potraktować problematykę intertekstualną na dwa sposoby. Po pierwsze, można się skupić na rozważaniu stosunku między korpusem rodzimym tekstu zapożyczonego i wersją, w jakiej ten tekst zapożyczony, już przekształcony, pojawia się w nowym kontekście (echo nie jest tym samym, co powtórzenie, podobnie jak użycie na nowo nie jest odtworzeniem). Po drugie, można wydobyć na pierwszy plan stosunek między tekstem-nośnikiem i fragmentem użytym powtórnie w łonie nowej, powstałej w wyniku ich koegzystencji, całości, przyjmując jednocześnie jako hipotezę, że ta koegzystencja jest czymś więcej niż tylko prostym zestawieniem, że z połączenia dwóch tekstów rodzi się nowa konfiguracja tekstowa, jakościowo różna od sumy dwóch jednostek. Widziany w tej perspektywie cytat przypomina przeszczepione na dziczkę oczko innej rośliny, które „przyjmuje się”, tzn. wchodzi w organiczny związek z podkładką, czyli swoim nowym środowiskiem. W miejscu encyklopedycznego korpusu przykładów mamy fragment żywej substancji połączony z całością zarówno tą, która go wydała, jak z tą, w którą został wszczepiony. Chociaż bowiem związki cytowanego fragmentu z miejscem pochodzenia nie ulegają zerwaniu, osadzenie cytatu w nowym środowisku wywołuje zaburzenia zarówno w nim samym, jak i w tym nowym środowisku.

W obu przypadkach rzecz sprowadza się do kwestii pochodzenia, związków pokrewieństwa. W pierwszej perspektywie (albo perspektywie wertykalnej) przedmiotem analizy jest relacja pokrewieństwa, analogii (podobna do tej, która zachodzi między odbitkami i matrycą użytą do ich wykonania), w której wciąż pozostaje ze swoim oryginałem/pierwowzorem mniej lub bardziej zmodyfikowany i przeinaczony tekst wtórny. Chodzi tu o odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu znamiona pochodzenia mogą przetrwać w przetworzonym tekście. W perspektywie drugiej (albo horyzontalnej) centralne miejsce przypada kwestii homogeniczności montażu, a więc pytaniu o status nowej konfiguracji utworzonej przez połączenie dwóch tekstów (ujednoczenie, rozgraniczenie czy intertekstualność?) i o stopień, w jakim instancja wypowiedzania tekstu-nośnika przyjmuje odpowiedzialność za materiał napływający z zewnątrz.

W dalszym ciągu tych rozważań przyjmujemy punkt widzenia leżący na przecięciu siatki horyzontalnej i wertykalnej, aby z tej pozycji analizować kolejno polifonię intertekstualną (*Lotofagowie*) i konflikt instancji wypowiedzania (*Cyklop*) w *Ulissesie* Joyce'a.

II. Destrukcyjne przetworzenie

Monolog wewnętrzny Blooma jest w *Uliście* z pewnością głównym polem działań intertekstualnych. Zapowiada to już jego pozorna niespójność konglomeratu. Czytelnik napotyka tu zamiast ciągłości wątku zlepek krótkich, najczęściej niepełnych zdań, właściwie strzępów wypowiedzi. Tekst łączy w sobie dwie cechy zdawałoby się nie do pogodzenia: zewnętrzną monolityczność — zwarta bryła tekstu sprawia wrażenie, jakby nawał znaków typograficznych nie dawał się uporządkować według żadnego oczywistego kryterium, i z drugiej strony skrajną niejednolitość struktury — jednostki heterogenicznego materiału zupełnie arbitralnie wyselekcjonowanego i zgrupowanego na jednej stronie są po prostu pozlepiane, przyspawane jedna do drugiej. Tak więc z zewnątrz blok wydaje się lity i jednorodny: jednostki, z których się składa, są wszystkie jednostkami tego samego poziomu, więc nie powinna obowiązywać między nimi żadna hierarchia ani konieczne następstwo. Z drugiej jednak strony wewnątrz tego bloku każda z tworzących go jednostek, jako swobodna drobina nie powiązana z innymi żadną strukturą logicznego przymusu, dąży do usamodzielnienia się i staje się niezależną wysepką. W szczególności model frazy narracyjnej (segmentacja i sekwencje skorelowane) nie da się zastosować w analizie bloomowskiego monologu. Pozlepiane jednostki są naraz zupełnie różne i identyczne. Nieredukowalność różnic między nimi stanowi o ich podobieństwie — równości wobec prawa rządzącego całością bloku.

Często doszukiwano się w bloomowskiej frazie specyficznego „skojarzeniowego” typu organizacji, który określano czasem jako „*stream of consciousness technique* [technika potoku świadomości]”, czasem jako „logikę asocjatywną”, czasem wreszcie jako „*sub-language* [pod-język]” poprzedzający ukonstytuowanie się dyskursu. Tego rodzaju podejście nie pozwala jednak ukazać bezwzględnej architektoniki Joyce'owskiego tekstu. W istocie bowiem mamy do czynienia z misterną i zaprogramowaną w najdrobniejszych szczegółach konstrukcją, której zasada została dokładnie zakamuflowana, dzięki systematycznej fragmentacji czy nawet „szatkowaniu” materiału. O ile np. w powieściach Virginii Woolf wszystko ma służyć zatarciu granic między zdaniami, uczynieniu z ciągu wypowiedzi jednej wielkiej muzycznej frazy, która tuszowałaby i rozmywała wszystkie kontrasty i dysonanse, aby połączyć nieprzystające elementy w harmonijną całość wyższego rzędu, u Joyce'a — przeciwnie. Autor umieszcza w strategicznych punktach swojego tekstu rażące dysonanse, łączy je ze sobą techniką montażu przez zestawienie i obarcza funkcją głównego nośnika znaczenia. Źródłem rozdźwięku czy też jego elementem może być zarówno tekst jedynie przywołany, a nieobecny na stronie książki, jak i jednostki tekstowe faktycznie zrealizowane i kontrastujące ze sobą w ciągu wypowiedzi Blooma. W tekście V. Woolf punk-

tem wyjścia jest nieciągłość i wielorakość rzeczywistości, a celem — jeśli nie jej uporządkowanie, to przynajmniej nadanie pozorów uporządkowania. Punktem wyjścia tekstu Joyce'owskiego natomiast jest niezwykle usystematyzowane i bezwzględne prawo, które ma zostać jedynie zaktualizowane w porwanym, poskładanym z fragmentów tekście. Tak więc w rzeczywistości tekst jest pochodną prawa, zewnętrznego wobec niego, a nie jednoczącego podmiotu. U Virginii Woolf wszystko wciąż powraca do tego jednoczącego podmiotu, który dostarcza przejść, subtelnych, ledwo dostrzegalnych powiązań, kojarzy elementy materiału. U Joyce'a co chwilę jesteśmy świadkami jakby zanikania psychologicznego podmiotu dyskursu — Blooma. A jednak „coś” mówi i to „coś” strukturalizuje dyskurs o wiele głębiej i bardziej nieodwołalnie niż „ja” psychologiczne. To, co wpływa na przebieg monologu Blooma, to matryce dyskursu, przymus form, w których musi się pomieścić i do których musi się dostosować dyskurs podmiotu-Blooma. Zasadę tekstu, jego działania, jest napięcie — pozorna sprzeczność między tymi matrycami, pojawiającymi się zawsze w postaci cząstkowej i zdegradowanej, i — z drugiej strony — polimorficznością kontinuum typograficznego, które służy im zarazem jako „miejsce geometryczne” i jako *massa tabulettae*.

Każda jednostka użyta w montażu jest zatem w istocie aktualizacją paradygmatu, rzutem na płaszczyznę stronicy jednego lub kilku kodów zewnętrznych wobec tekstu. Dlatego też różne jednostki pozostają ze sobą raczej w stosunkach ekwiwalencji i opozycji niż następstwa i komplementarności. Mozaikę tekstu można odczytywać jako zbiór elementów absolutnie różnych, lub — równie dobrze — idealnie równoważnych. Wszystko zależy od tego, czy paradygmat wyjściowy jest obecny w trakcie lektury jako potencjalne odniesienie. Można więc czytać monolog Blooma jako tekst skostniały i unieruchomiony w ciasnych ramach lub też przeciwnie — jako tekst ruchliwy, płynny, w którym wszystko krąży bezustannie, zmieniając miejsce, przy czym każdy z fragmentów pozostaje w tej samej relacji do paradygmatu. Porządek linearny i horyzontalny staje się drugoplanowy, na pierwsze zaś miejsce wysuwa się porządek wertykalny, który można określić jako stosunek zachodzący między kodem i jego aktualizacją. W wymiarze horyzontalnym tekst jest niejako w ciągłym ruchu, gdyż technika montażu tworzy wciąż nowe, zmienne konfiguracje. W wymiarze wertykalnym tekst jest kształtowany i ożywiany z zewnątrz przez jakiś „inny tekst”, od którego pochodzi i którego jest aktualizacją, mniej lub bardziej zgodną z pierwowzorem. Analiza tylko horyzontalna, zadowalająca się grupowaniem jednostek przynależnych jednemu kodowi, pozwoliłaby dokonać jedynie klasyfikacji tematycznej lejtmotywów, musiałaby zaś pominąć zupełnie rozważanie właściwego wymiaru intertekstualnego konfiguracji bloomowskiej. Trzeba więc tę konfigurację przemierzać jakby jednocześnie w obu kierunkach, śledzić zarówno obieg wertykalny (przypomnienia, pseudocy-

taty, aktualizacje), jak horyzontalny (sposób montażu). Każde słowo pozostaje w określonej i istotnej dla nas, bo wyzwalającej napięcie, relacji zarówno do całości, z której pochodzi (korpus tekstów istniejących albo matryca retoryczna), jak i do całości, w której zostało zamknięte, chociaż nie do końca z nią zintegrowane (blok typograficzny strony *Ulisses*). To właśnie to podwójne odniesienie tworzy Joyce'owski intertekst.

Posłużmy się przykładem. Na początku rozdziału o Lotofagach znajdujemy fragment prezentujący dłuższą sekwencję myśli Blooma, wywołaną przez reklamę jakiegoś gatunku herbaty (s. 78—79)⁴: „wyborowa mieszanka, przyrządzona z najlepszych cejlońskich odmian”. Zdanie to, które czytane po raz pierwszy nie wyróżnia się niczym spośród postrzępionych formuł myśli Blooma, jest w istocie fragmentarycznym odtworzeniem reklamy umieszczonej na paczkach z herbatą zauważonych przez Blooma kilka chwil wcześniej. Zostało jednak wchłonięte przez rozmyślanie Blooma i tym samym pozbawione cudzysłowu. Ów brak cudzysłowu ma tu kapitalne znaczenie: zniesiony został znak typograficzny pozwalający odróżnić zmieniające się instancje wypowiedzania. Nie możemy w żaden sposób wiedzieć *a priori*, czy zdanie należy do Blooma, czy do jakiegoś innego, nieokreślonego tekstu. Ponieważ żadna konkretna instancja nie została wskazana jako odpowiedzialna za te słowa, przyjmujemy je jako część dyskursu Blooma — aż do chwili, gdy przypomnimy sobie, że są one powtórzeniem cytatu, przedstawionego jako cytat w sposób nie budzący wątpliwości w poprzednim akapicie. Wciąż spotykamy w tekście to wahanie, leciutką wibrację wypowiedzi, którym jakby brakowało pochodzenia. W naszej obecności Bloom ożywia też — „aktualizuje” — dyskursy obce, powstałe poza nim, za które jednak bierze do pewnego stopnia — odpowiedzialność. Wynika stąd efekt ciągłego *feed-back* między dyskursami tylko aktualizowanymi przez Blooma i jego własnym słowem. Podejmując w sobie właściwy sposób jakiś mocno skonwencjonalizowany dyskurs, Bloom czyni go poniekąd swoim, a takiemu przywłaszczeniu zawsze towarzyszy przeinaczenie. Z drugiej strony jednak „własne” wypowiedzenia Blooma, także jeśli są autocytatami, zachowują się tak, jakby były „własnością zbiorową”, kliszą. W rezultacie między własnym dyskursem Blooma i dyskursami „zewnętrznymi” ustala się coś na kształt chwiejnej równowagi czy też nieokreślonej równoważności. Ruchomy punkt ciężkości oscyluje między „psychologią postaci” i kodami najbardziej zinstytucjonalizowanymi. Osobiste wypowiedzenie nabiera cech kliszy, a najbardziej wyświechtany stereotyp staje się nagle sformułowaniem oryginalnym.

Tym sposobem tekst staje się konfiguracją, w której krążą dyskursy

⁴ J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1981. Dalsze odesłania wprost w tekście.

totalnie zdeterminowane i dyskursy „bez pochodzenia”, zarówno określone w każdym szczególe przez gramatykę ich kodu, jak niezdolne do uzasadnienia swojej struktury. Tekst aktualizowany, pozbawiony w poważnym stopniu swojej pierwotnej funkcji denotatywnej, bo wyjęty z kontekstu, który dawał mu funkcjonalną rację bytu, pozostaje jakby w stanie nieważkości. Czytelnik otrzymuje fragmenty dyskursu niesłychanie ściśle realizujące reguły kodu, jednak nie umotywowane, oderwane od celu, w którym ów kod mógłby znaleźć swoje spełnienie i uzasadnienie. Musi się skonfrontować z czymś, co można by nazwać nadwyżką, naddatkiem kodu. Monolog wewnętrzny Blooma wbrew pozorom prezentuje nie przedświadome marzenie, tylko kod-system w czystej postaci, ale za to bez racji bytu, niczemu bezpośrednio nie służący, zdany i zdający się na łaskę losu i podatny na wszelkie przeinaczenia. Ów nadmiar kodu to jeden z najbardziej fascynujących aspektów dyskursu Blooma. I chociaż neutralizuje go częściowo pełna pęknięć i załamania kompozycja akapitu, pozatekst jest wciąż uparcie obecny „w domyśle” jako ogromny korpus tekstów i repertuar kodów, którym *Ulisses* posłużył za miejsce chwilowej i zdegradowanej krystalizacji.

Zdanie następuje: „Daleki Wschód. Musi to być piękne miejsce: ogród świata, wielkie, leniwe liście, na których można pływać, kaktusy, ukwiecone łąki, nazywają to węzowymi lianami”. Znowu pojawia się problem przypisania, przynależności. Z pięciu użytych tu określeń tylko jedno: „kaktus” nie jest kliszą. To, co w pierwszym czytaniu mogłoby uchodzić za „opis z wyobraźni”, jest w istocie dyskursem w czystej postaci. Już sama struktura zdania wskazuje, że nie doszukamy się tu żadnej inscenizacji, wymyślnej dekoracji ani topografii. Przeciwnie — komponowanie przestrzeni sprowadza się wyłącznie do wykorzystania serii mniej lub bardziej zaktualizowanych klisz. Otrzymujemy topikę w postaci czystej, topikę, która już nawet nie udaje czegoś innego, nie ukrywa się pod pozorami dążenia do realizmu, ale właśnie ujawnia swoją naturę — to jakby sondaż i połów. Wskazanie tematu na samym początku fragmentu (*Daleki Wschód*) pełni rolę jakby nagłówka, tytułu działu otwierającego całą serię typowych, odpowiadających mu wyrażen z odpowiedniej szufladki katalogu. Zamiast przestrzeni marzenia mamy tu przestrzeń językową, retoryczną, encyklopedyczną. Zamiast rozwijać opis w sposób ciągły tekst rozmieszcza tylko wskazówki, z których każda odsyła do jakiejś podklasy, jakiegoś poddziału w słowniku-zbiorze klisz związanych z Dalekim Wschodem. O samych słowach „Daleki Wschód” można właściwie powiedzieć, że pełnią rolę hasła cybernetycznego wywołującego w pamięci całą serię wyrażen, odesłań, przykładów zgromadzonych w umyśle Blooma pod tym nagłówkiem. Tak więc raczej niż o ewokację obrazów Dalekiego Wschodu chodzi tu o wykrystalizowanie jednej z niezliczonych warstw wiedzy Blooma, odwzorowanie w tekście pewnego stanu wiedzy i mowy przedstawionego przez tę postać.

Ten seryjny układ ujęty w system odnajdziemy w rozdziale o Itace w formie katechizmu pytanie/odpowiedź, rozwijającej właściwą topice zasadę podziału na pola. Każde pytanie, każdy nagłówek ma tam za zadanie określić obszar mniej lub bardziej arbitralnie ograniczony przez tekst, zamykać tekst w ścisłych ramach scholastycznej *quaestio*. Funkcja odpowiedzi zaś (podobnie jak tu — „malowniczych” przykładów wprowadzających do wypowiedzi Blooma element wątpliwej egzotyki) polega na możliwie całkowitym pokryciu wydzielonego pola, koniecznie jednak bez wykraczania poza jego granice. Dlatego tekst może sprawiać wrażenie rozwlekłego czy zagraconego. Skoro tylko określony zostanie punkt wyjścia, wszystko odbywa się tak, jakby materiał był już zawczasu uformowany. Monolog Blooma jest zarazem martwy — przez wypowiedzenia, które niesie, i pełen życia dzięki manipulacjom, którym te wypowiedzi podlegają w Joyce'owskim zamyśle architektonicznym.

Można więc ten tekst czytać jako rozległą tautologię. Pozornie stanowi tylko ciąg przykładów napływających z zewnątrz i kolejno rozmieszczanych w przestrzeni dzieła. Każdy ruch w tekście pozostaje wówczas w stosunku wzajemnej mniejszej lub większej odpowiedniości między wyznaczonym w tej przestrzeni polem i przykładami, które mają ją wypełnić. Jesteśmy na antypodach tej literatury, która stawia sobie za cel powołanie do życia nowej rzeczywistości. Czytając *Ulissesa*, odnosi się wrażenie, że cały materiał dzieła zawiera się potencjalnie w wielkich słownikach i kompendiach wiedzy językowej i naukowej, w zbiorach mądrości ludowych.

Nie znaczy to wcale, że Bloom funkcjonuje czysto mechanicznie — materiał jest wciąż rozkładany [*désarticulé*] i składany na nowo [*réarticulé*]. Tekst spełnia się w serii możliwych przetworzeń, od idealnego odtworzenia do radykalnego przekształcenia. Na osi między dwoma jest miejsce dla niezliczonych subtelnych przemieszczeń, stanowiących kwintesencję tekstu Joyce'a. Tak jakby Bloom w odpowiedzi na impuls (działający jak pozycja w spisie towarów, klawisz w komputerowym rozkładzie jazdy, nagłówek w katalogu czy hasło w indeksie) wypróbowywał kolejno serię konkretnych realizacji, aktualizacji wybranych z całego repertuaru istniejących dyskursów. Co zaś sprawia, że dyskurs ten jest fascynujący, bo wciąż problematyczny, to fakt, że zgodność między programem niesionym przez impuls a jego urzeczywistnieniem w dyskursie nigdy nie bywa zupełna (można by ten aspekt odnaleźć w powieści Becketta). Bloom jakby szukał po omacku, naciskał kolejno różne klawisze, eksplorował rozmaite sieci powiązań i — zamiast rozwinąć i realizować jedną z odmian — zadowalał się ich zestawianiem. Topika i dyskurs nigdy nie pokrywają się wzajemnie.

W efekcie otrzymujemy rodzaj kulawej średniej. I jeśli *Ulissesa* czyta się trudno, to m.in. dlatego, że ze skrajnym skodyfikowaniem tworzących tekst wyrażań (klisza jest przecież „produktem końcowym” ca-

łego długiego procesu sedymentacji) kontrastuje ich zupełna niezdolność do przekazywania jakiejś żywej całości znaczeniowej. Tekst Joyce'owski nie jest „żywy”, nie jest przekładalny na rzeczywistość. Wszelka sztuczność (a także wszelkie osiągnięcia) wielkich dzieł literatury realistycznej polega na tym, że owa „transformacja” umyka uwadze, tak bardzo wydaje się oczywista. Nie powstaje kwestia odróżnienia rzeczywistości i *écriture*. W *Ulissesie* przeciwnie — te dwie rzeczy są wyraźnie rozdzielone: z jednej strony mamy matrycę, z drugiej — jej rozmaite niedoskonałe realizacje. Tak więc tekst wydaje się jakby przytłoczony szczątkami własnych nie udanych wytworów, trochę jak maszyna wypuszczająca serię chybionych elementów, z których — mimo że mają znak firmowy wskazujący na pochodzenie — nie sposób złożyć rozsądnej całości. To oddzielenie z góry wyklucza realistyczną lekturę *Ulissesa*, ponieważ wyklucza nakładanie na siebie dyskursu i rzeczywistości. W żadnym momencie tekst nie wznosi fantomu rzeczywistości, zamiast tego żłobi obraz mechanizmów samej *écriture*. Niedoskonały wytwór zamiast okrywać tajemnicą swoje pochodzenie i przedstawiać się jako przedmiot samodzielny i samowystarczalny w swej doskonałości odkrywa historię własnego wytwarzania.

Mimo to dyskurs Blooma, chociaż wciąż nieadekwatny wobec swego przedmiotu, w obszarach, które penetruje, bezustannie poszukuje wyjaśnień i interpretacji. Nie poprzestaje na nazywaniu [rzeczy i zjawisk], lecz szybko przechodzi do racji i przyczyn. Łatwo jednak zauważyć, że mamy do czynienia ze sposobem rozumowania raczej scjentyistycznym [*scientiste*] niż naukowym [*scientifique*] — wyjaśnienia też odwołują się do stereotypu.

Np. w swoich rozmyślaniach o Wschodzie Bloom przechodzi od rozważań właściwie botanicznych o wschodniej roślinności do pseudoetnologicznych i pseudoantropologicznych uwag o przyczynach apatii ludzi Wschodu. Kolejno wykorzystywane są (zawsze zresztą w zdegradowanej postaci) klimatologia, chemia, medycyna, fizyka cieczy, mechanika ciała stałego. Żadne wytłumaczenie nie jest rozwinięte. Bloom stawia sobie za cel badanie różnorodności świata realnego, jego najbardziej niezwykłych aspektów, przy czym rezygnuje świadomie z poszukiwania praw nim rządzących, wyrzeka się podsumowywania i syntetyzowania danych, formułowania twierdzeń ogólnych. Liczy się zresztą nie tyle każde wyjaśnienie z osobna — zawsze zaczerpnięte ze zbioru klisz — co fakt zestawiania ze sobą wyjaśnień równoczesnych i konkurencyjnych, a czasem sprzecznych. Spójne, logiczne wytłumaczenie zakłada wybór jakiejś głównej, podstawowej racji, z której wynikałyby wszystkie inne. Otóż tę właśnie hierarchię Bloom odrzuca. Zamiast rozumowania w ścisłym sensie mamy tu więc zbiór idących o lepsze odniesień, czasem pozornie naukowych (chemia, fizyka), czasem ujętych w metaforę (porównanie ospałych ludzi Wschodu do cieplarnianych roślin, po-

łączenie obrazów nenufarów i człowieka kąpiącego się w Morzu Martwym, obraz człowieka stąpającego po płatkach róży), odniesień wzajemnie relatywizujących się i dewaluujących, w ramach kontrapunktu, w którym kolejno się zastępują.

Ale Bloom nie działa jak raz na zawsze zaprogramowany automat, raz wychwytyjący, kiedy indziej emitujący klisze. Między odbiorem a emisją jest miejsce na przekręcenie, przeinaczenie. Przykład znajdziemy w tym samym akapicie — obraz mężczyzny unoszącego się na falach Morza Martwego: „Gdzie był ten facet, którego widziałem gdzieś na obrazku? Aha, w martwym morzu, unosił się na wznak, czytał książkę i miał otwarty parasol. Nie możesz utonąć, choćbyś chciał: tak gęste od soli”. Scena cudownego przejścia Chrystusa po wodzie rysuje się jakby w tle tego wspomnienia fotografii z pisma ilustrowanego, która przecież wykorzystuje ten motyw parodystycznie. Turysta unoszony przez fale i czytający książkę to przedstawienie człowieka w. XX, który pogodzony z zanikiem wartości religijnych (Morze Martwe zostało zgromione ogniem niebieskim), roztapia się w introwertycznym hedonizmie. Przejście Chrystusa po wodzie oznaczało wywyższenie i triumf nad ciążeniem materii za sprawą cudu wiary. Pływak tymczasem nie może opaść na dno, ponieważ stopił się w jedno z amorficznym żywiołem. W miejsce cudowności, świadectwa nadludzkich możliwości, pojawia się obraz turysty, pogrążonego w miłej beczynności.

Przyjrzyjmy się obecnie całemu rozdziałowi o Lotofagach. Dostrzeżemy w nim dyskretną obecność mnóstwa „innych tekstów”, przyswajanych przez tekst Joyce'a na różne sposoby — od dosłownego przytoczenia czy retranskrypcji aż do napisania na nowo [*réécriture*]. To fascynujące, jak monolog Blooma, zachowując własną spoiłość, potrafi wchłonąć całą masę fragmentów różnorodnego materiału, napływających z obcych przestrzeni tekstowych: urywki modnych piosenek, ballad ludowych, arii operowych i hymnów religijnych, strzępy cytatów z poezji, prozy, sztuk teatralnych, dziecięcych wyliczanek; fragmenty artykułów prasowych, przysłowia, sentencje, maksymy i ludowe mądrości. Co więcej, napotykamy tu obfitość tego, co można by nazwać specyficznymi formami dyskursu. Dyskurs Blooma kolejno przybiera te formy dzięki właściwemu mu, szczególnemu rodzajowi mimetyzmu i skażenia. Są to formuły twierdzeń fizycznych (s. 79), dziennikarska potoczność stylu (s. 80), styl rozkazów wojskowych (s. 80), librett operowych (s. 86), umizgów świętoszkowatej kokietki (s. 89, 91), gwarowe wypowiedzi dziecka szukającego ojca w kawiarni (s. 78), nawoływanie ulicznych lodziarzy (s. 89), rytualne formuły spowiedzi (s. 91), emfaticzny styl publicznych spowiedzi skruszonych prostytutek (s. 91), formuły zapisów na rzecz kościoła (s. 91), zwroty grzecznościowe zaprawione rubaszością (s. 91), skrótowe formuły stosowane przez aptekarzy (s. 91), zachęty do przyjmowania zakładów (s. 94), język krykieta (s. 95). Mamy wrażenie, jakby

różnorodność rzeczywistości dawała się uchwycić za pośrednictwem różnorodności dyskursów. Każdemu, nawet najbardziej specyficznemu zjawisku świata realnego, można przyporządkować dyskurs dość precyzyjny, aby mógł zdać z niego sprawę. Prezentowanie dyskursów staje się głównym sposobem rekonstruowania rzeczywistości.

Joyce stosuje poetykę realizmu na opak: zamiast, jak każe realizm, dostosowywać swój styl do kształtu przedstawianej rzeczywistości, koncentruje się na dyskursach, które tę rzeczywistość przemierzają. Bo też i głównym założeniem jego pisarstwa jest, że w najmniejszych częściach, urywkach dyskursu daje się obserwować przekrojowy obraz rzeczywistości.

To głównie za pośrednictwem reklamy anonimowe dyskursy wdzierają się do świadomości Blooma. Świadomość tę można sobie wyobrazić jako przestrzeń podzieloną na strefy przez przebiegające ją sygnały albo jako układ elektroniczny złożony z wielu mniejszych obwodów. Otóż wśród tych stref reklama zajmuje miejsce wyjątkowe jako tekst zarazem anonimowy i wszechobecny, jako współczesna, zdegradowana wersja mnogości tekstów, w formie triumfującego stereotypu, który stał się przekazem uprzywilejowanym. Łatwość, z jaką adaptuje się do wszelkich konwencji stylistycznych, sprawia, że jest dla Blooma kwintesencją dyskursu XX wieku. Reklama wykorzystuje — chociaż przewrotnie i niezgodnie z przeznaczeniem, to jednak perfekcyjnie — zasady dyskursu klasycznego: jest więc ostatnim wcieleniem antycznej retoryki, która pierwotnie była sztuką przekonywania. Co więcej, jest też dyskursem skrajnie skodyfikowanym, który zajął miejsce uświęconych dyskursów przeszłości i — tak samo jak te ostatnie — niesie pewien nakaz, jest więc parodystyczną, zdegradowaną wersją przykazań religijnych. O ile jednak kod religijny domagał się rozszyfrowania, reklama rozszyfrowuje się sama, aby natychmiast stać się przedmiotem konsumpcji. Podczas gdy dyskurs kapłana w kościele przedstawia się jako idiom niezrozumiały i oderwany od swej pierwotnej funkcji, reklama olśniewa przejrzystością funkcjonalną. W całym ciągu rozdziału te dwa rodzaje dyskursu kontrastują się nawzajem i kontrastują ze sobą.

Być może właśnie w sposobie opracowania dyskursu katolickiego ujawnia się najbardziej wywrotowy aspekt intertekstualności w rozdziale o Lotofagach. Utkany z anegdot, skonwencjonalizowanych formuł, *loci communes* bigoterii, tekst katolicki wydaje się tutaj przeciwieństwem tego, za co zwykło się go uważać. Najważniejszy dyskurs rytualny, wszechobecny w życiu Dublińczyków, okazuje się zaskakująco podatny na wpływy środowiska, w którym funkcjonuje poza rytuałem, gdy tymczasem powinien ucieleśniać niewzruszoną normę, odporną na wszelkie modyfikacje. Fragmentacja i rozproszenie formuł liturgicznych wypowiedzianych przez księdza w trakcie mszy symbolizuje głęboką degradację Słowa Bożego. Wielkie ciało chrześcijaństwa (święte ciało Kościoła

i korpus świętych tekstów), niepodzielna jedność nauki Chrystusa rozsypuje się jakby w proch poszczególnych słów, zdań i fragmentów zdań, te zaś — wyjęte z żywej, duchowej całości, która stanowiła o ich magii i świętości, pozbawione związków z boskim Logosem — łatwo już poddają się bluźnierczym przeinaczeniom i manipulacjom.

Jeden z najskuteczniejszych chwytów autora to ujęcie w kontrapunkt dyskursu religijnego i parareligijnego. W mozaikę marzenia na jawie, jakie snuje Bloom, wkomponowane zostały zarówno cytaty wzięte z „ortodoksyjnego” korpusu dyskursu religijnego, jak i elementy o charakterze, by tak to nazwać, parareligijnym; są to wszelkie dyskursy powoływane do życia przez społeczny kod zachowań narastający wokół religii i zdeterminowane przez fakt pomieszczenia tych dwu instytucji — religii i obyczaju, dyskursy, w których rutyna dewocji i ostentacja dominują nad prawdziwą wiarą. Na sposobie wypowiedzianym przynależnym *sacrum* pasożytują więc jego zdegenerowane *alter ego*: spowiedź („Pokuta. Ukarz mnie, proszę. (...) I ja szaszszasz. A czy ty szaszszaszszasz? A dlaczego”, s. 91), zapisy na rzecz Kościoła („Także zapisy: dla ks. prob., aby dysponował według uznania”, s. 91), język teologii używany w czasie procesu, aby wyrzucić wrażenie na sędzim („Nie dał się zakrzyczeć. Miał na wszystko gotową odpowiedź. Wolność i wywyższenie naszej świętej matki Kościoła”, s. 91). Te zrytualizowane i martwe kody mogą się już realizować jedynie jako niemilknące echa wciąż na nowo wywoływane przez wiernych dotkniętych narkotycznym, paraliżującym działaniem religii. Zarażenie zaś tych kodów stylem właściwym reklamie stanowi oznakę jeszcze głębszego rozkładu. Znajdujemy kolejno: kazania misjonarza zapowiadane w afiszach o treści przypominającej ogłoszenia reklamowe, których fragmenty rozsiane są w całym rozdziale („To samo ogłoszenie na drzwiach. Kazanie przewielebnego Johna Conmee S.J. o świętym Piotrze Claver i misjach afrykańskich. Ratujcie miliony Chińczyków”, s. 87), zapowiedź, jak zwykle utrzymaną w tonie reklamy, publicznego zebrania Armii Zbawienia („Armia Zbawienia to jaskrawe krzykliwe naśladownictwo. Nawrócona prostytutka przemówi do zebrania”, s. 91), próbkę hałaśliwego stylu rzeczonyj prostytutki („Jak odnalazłam Pana”, s. 91). Również jednak tonacje inne niż reklamowa mogą zabarwiać dyskurs parareligijny. Znajdziemy tu np. umizgi dewotki, którą kusi cudzołóstwo i która wyznacza schadzkę, używając stylu łączącego w sobie dewocję i rozwiążłość („Spotkać się którejs niedzieli po różańcu. Nie odrzucaj mojej prośby”, s. 89).

Bluźnierstwo rodzi się więc ze spotkania tekstu religijnego i świeckiego. Zestawienie dyskursów i łączenie ich w kontrapunkt prowadzi do destrukcyjnego w skutkach zrównania ich między sobą. W konsekwencji przechodzimy niepostrzeżenie od jednego dyskursu do drugiego, nigdy właściwie nie wiedząc, czy mamy do czynienia z tekstem świętym, ortodoksyjnym, czy z jedną z jego trawestacji tkniętych rozkła-

dem. Rodzi się wreszcie myśl, że te pozornie tylko pasożytujące na katolicyzmie praktyki wynikają z samej jego — jako kodu i instytucji zrytualizowanej — istoty, tak że trudno już mówić o prawdziwym chryścianizmie, który dałoby się odróżnić od jego światowych — świeckich — przeinaczeń. Rozkład widać już nie w kolejnych wcieleniach świętego tekstu, ale w nim samym. Doskonały przykład znajdujemy na tej stronie, gdzie w jednym akapicie następują bezpośrednio po sobie szeptane spowiedzi dublińskich dewotek i krzykliwe samooskarżenia nawróconych prostytutek z Armii Zbawienia. Między dwiema częściami paragrafu nie ma właściwie żadnej widocznej granicy, a za wspólne tło — co symbolicznie wskazuje na wspólne pochodzenie obu dyskursów — służy im dyskurs księdza odprawiającego mszę: strzępy zdań tuż przed i tuż poniżej omawianego akapitu (s. 91). Słowo Boże stanowi jakby podkład dźwiękowy dla światowych i bluźnierczych wariacji na jego temat. Tak stopniowo budowana polifonia pozwala osiągnąć efekt parodii. Właściwy tekst święty staje się już tylko punktem odniesienia, który pojawiając się od czasu do czasu w zasięgu wzroku, pozwala ocenić, jak wielki i mały zarazem dystans dzieli od świętego pierwowzoru zdegradowane trawestacje, które z niego powstały i stanowią samą istotę dublińskiego dyskursu katolickiego.

Nie tylko jednak przez łączenie „na przemian” można osiągnąć intertekstualną polifoniczność. Polifoniczne może być też wypowiedzenie wzięte osobno. Zdarza się, że do najbardziej ortodoksyjnego tekstu przenikną teksty-pasożyty, aby zwichnąć jego pierwotny sens; możliwa jest też sytuacja odwrotna. Bloom doskonale odbrązawia najbardziej zinstytucjonalizowane kody.

„*Who is my neighbour?*” (Kto jest moim bliźnim/moim/moją sąsiadem/sąsiadką?)”⁵. Te pozornie niewinne słowa wypowiedziane przez Blooma po wejściu do kościoła to zarazem pytanie, którym w *Biblii* znawca prawa odpowiada Chrystusowi na przykazania: „Będziesz kochał bliźniego swego jak siebie samego” (św. Łukasz 10, 29), a które Chrystus z kolei kwituje przypowieścią o dobrym Samarytaninie. Tutaj jednak, użyte w innym kontekście, słowa te nabierają zupełnie nowego sensu, poprzedzone zdaniem: „Dobre, zaciszne miejsce, żeby znaleźć się blisko jakiejś dziewczyny”. Ponieważ angielski rzeczownik *neighbour* może być równie dobrze rodzaju męskiego, jak żeńskiego, dość frywolne skojarzenia zajmują miejsce konotacji biblijnych. Te ostatnie nie znikają jednak zupełnie, ale pozostają jako mglista reminiscencja, na którą nakłada się nowy sens, reminiscencja biernie wspomagająca tę uzurpację.

Podobnej dewaluacji przez zestawienie służy zdanie „*Hokypoky penny a lump* (Lody w waflach po pensie za sztukę)” (s. 89), którym Bloom puentuje scenę przyjmowania hostii przez dewotki w kościele. W isto-

⁵ [W przekładzie Słomczyńskiego (s. 88): „Kto jest obok mnie?” — Przypis tłum.]

cie przypomina się tutaj okrzyk ulicznych sprzedawców lodów: „*Hokey pokey, a penny a lump*”, a także refren dziecięcej wyliczanki: „*Hokey pokey winkey wum*” (której *nb.* bohaterem jest król Kanibalów — szczególnie nabierający symbolicznego znaczenia w kontekście przyjmowania hostii). Oto jak kalejdoskopowy montaż formuł — klisz ukazuje hostię jako porcję lodów, a księdza jako ulicznego sprzedawcę. Religia dogorywa wśród wywołującej mdłości słodczy mrożonego kremu, zdziecinniała i otoczona dziecięcą uległością.

Wreszcie przykład intertekstualnej *écriture* chyba najlepiej oddający jej wywrotowy charakter. Chodzi tu o sposób potraktowania słowa „*corpus*”, zajmującego centralne miejsce w rytuale eucharystii (który dokonuje się w kościele w obecności Blooma), bo oznaczającego ciało Chrystusa przywrócone do życia przez święty sakrament. Otóż gdy ksiądz wypowiada to słowo, Bloom replikuje niejako słowem „*corpse* (trup, zwłoki)” („*Corpus. Ciało. Korpus. Zwłoki*”, s. 88). Wskutek brzmieniowego podobieństwa tych słów w angielszczyźnie następuje kontaminacja: słowa stają się wymienne. Równoważność ta kusi tym bardziej, że „*zwłoki [corpse]*” to rzeczywiście ciało, tyle że ciało martwe. Tym sposobem Bloom podstępnie znosi przeciwstawienie życia i śmierci — odarte z sakramentalnego znaczenia ciało Chrystusa to już tylko zwłoki, podobnie jak hostia to już tylko ciastko (tak jak przedtem była tylko lizakiem, s. 89), a jeszcze wcześniej korniszonem wyjmowanym ze słoja („Zatrzymywał się przy każdej, wyjmował hostię, strząsał z niej kropelkę albo dwie (czy są w wodzie?) i wkładał ją zręcznie w jej usta”, s. 88). Ta rozmyślna ślepotą powoduje tym większe spustoszenie, że tutaj życie ciała Chrystusowego to także Życie, wciąż odnawiane w sakramencie komunii. Ceremonia pozbawiona tego właśnie Życia staje się sekwencją pustych gestów, formą, którą można bez trudu słafszować. Stąd łatwość, z jaką dają się stosować do tej ceremonii dyskursy obce: ze sklepu (analogia do korniszona), z piekarni („Partia na raz do pieca klęczała na ruszcie ołtarza”) ⁷, z gabinetu lekarskiego („Zamknij oczy i otwórz usta”, s. 88), z hali z taśmą produkcyjną („Następna”, s. 88).

Jeśli jednak z podobnych chwilowych kontaktów [między dyskursami] wynikają tak poważne konflikty, to dlatego, że konflikty te rodzą się i odnawiają w globalnym układzie relacji organizującym całość rozdziału. Zilustruje to przykład. Na początku rozdziału Bloom-*voyeur* przeżywa dotkliwą frustrację, gdy przejeżdżający tramwaj przerywa mu obserwację kobiety, która wsiada do dwukółki po drugiej stronie ulicy

⁶ Wyjaśnienia aluzji i źródeł zawdzięczam w wielkiej części niezastąpionej pracy W. Thorntona, *Allusions in Ulysses*. The University of North Carolina Press, 1961.

⁷ W przekładzie francuskim: „*Une fournée s'agenouillait à la grille de l'autel*”; w przekładzie Słomczyńskiego (s. 88): „Grupka ich klęczała przy balaskach przed ołtarzem”.

i właśnie ma odsłonić odzianą w jedwabną pończochę nogę. Całe wydarzenie bohater komentuje słowami „Peri i raj” (s. 81). Przypomina się tu natychmiast tytuł drugiej części poematu Thomasa Moore’a *Lalla Rookh*. Aluzja sięga jednak dalej: w mitologii perskiej *peri* to istoty pochodzące od upadłych aniołów, wygnanych z raju na czas pokuty. Z połączenia dwóch kontekstów powstaje obraz Blooma brutalnie wyrwanego ze swego raju, bo pozbawionego widoku kobiecej nogi. Otóż w omawianym rozdziale napotkamy wiele takich zastępczych Edenów, które nie mają nic wspólnego z rozkoszami ducha i w których miejsce szczęśliwości zajmuje paralizujący bezwład: wałachy, których Eldorado znajduje się w worku z obrokiem (s. 84), Chińczycy, którym więcej szczęścia przynosi uncja opium niż kazania misjonarzy (s. 88), tubylcy zafascynowani nie słowami ojca Farleya, lecz jego okularami, których szkła rzucają niebieskie blaski (s. 88), dewotki wpadające w ekstazę, gdy połykają hostię jak czekoladkę (s. 89), kloszard pogrążony w błogim śnie podczas komunii (s. 89), włoski eunuch, dla którego kastracja jest pełnią szczęścia (s. 90). Przykłady te, zebrane i powiązane ze sobą, pozwalają odkryć rozległą sieć symboli, rozciągającą się na całą powierzchnię tekstu. Gdy tylko jakiś jawnie zewnętrzny dyskurs przeniknie do monologu Blooma, natychmiast wchłania go i podporządkowuje sobie ów zamysł architektoniczny, precyzyjniejszy i bardziej narzucający się, niżby się to wydawało przy pierwszej lekturze, przebijający w całym rozdziale od jego początku do końca, jak osobny tekst. Każde więc przeinaczenie obcego fragmentu to po prostu przystosowanie go do roli, jaką ma pełnić we wspomnianej sieci symboli.

Tak też o tym, że przeinaczenie dokonuje się niejako automatycznie, decyduje fakt, że tekst przemierzają dwa nakładające się na siebie układy odniesień — z jednej strony mamy świat dogmatu, instytucji religijnych, dyskursu katolickiego, a z drugiej — letargu, bezwładu, zastępczych błogostanów — świat równie wszechobecny jak ten poprzedni. Strategicznie ważne miejsca tekstu, węzły intertekstualne, to momenty interferencji tych dwóch światów. Następuje wówczas zjawisko krystalizacji, katalizy, takie, jakie możemy obserwować w roztworze nasyconym, w którym wytrąca się osad. Dlatego nie można dać się zwieść pozorom chaosu w tekście; każdy fragment reprezentuje cały obszar znaczeń, z którego pochodzi, zaś polisemiczność wypowiedzenia to wynik styczności dwu rozległych i pojemnych przestrzeni. Mgławica intertekstualna okazuje się złożoną, przemyślnie zorganizowaną konfiguracją.

III. Matryca i echo

W rozdziale o Cyklopie wzmocnieniu ulegają mechanizmy intertekstualne, które zaobserwowaliśmy w rozdziale o Lotofagach: rozpad [instancji wypowiedzenia] na instancje niejednorodne i przeciwstawne. Kon-

flikt między nimi dochodzi do paroksyzmu — dyskursy osiągnęły taki stopień zróżnicowania i autonomii, że ulegają jakby rozszczepieniu. Mamy do czynienia już nie z napięciem, ale z rozpadem. Rozdział dzieli się na dwa przeplatające się ciągi wypowiedania: z jednej strony mamy chronologicznie i linearnie rozwijającą się opowieść w pierwszej osobie (anonimowy Narrator), z drugiej — różnorodne całości tekstowe, które raz po raz przerywają bieg narracji. Tekst jest więc dwoisty: po pierwsze narracja podporządkowana jednemu podmiotowi mówiącemu, realistycznie umotywowana (zdaje sprawę z wydarzeń w pubie), prowadzona według skonwencjonalizowanych reguł udramatyzowanego opowiadania ustnego — zachowująca jedność czasu, miejsca (pub) i akcji, niezmiennosc postaci (a nawet wprowadzająca element zawieszenia: jak też ten Bloom z tego wybrnie?), po drugie zaś ciała obce, nie mające najwidoczniej nic wspólnego z osobą Narratora, sprawiające wrażenie fragmentów wyrwanych z większego tekstu, podobne do głązów narzutowych, których wędrówka nie ma początku ani końca. Dwa teksty, mimo że są związane ze sobą w jednym nieprzerwanym ciągu znaków drukarskich, zdają się rozpościerać na dwu różnych, nie przecinających się płaszczyznach. Odnosi się wrażenie, jakby to był film, w który wmontowano w regularnych odstępach kawałki taśmy z innych obrazów, albo *collage*, gdzie z prezentacją sceny figuratywnej łączą się wycinki z gazet i fragmenty plakatów.

Nie można zaprzeczyć, że każda tego rodzaju wstawka jest pozornie uzasadniona: każda ma za punkt wyjścia jakiś temat, postać, szczegół przywołany w opowieści, który we wtrąconym fragmencie zostanie opracowany, czy nawet „napisany na nowo [*réécrit*]”. Istnienie takich, łączących dwa poziomy, kładek, jakkolwiek by one były wątle, stało się dla większości krytyków podstawą do odczytywania wstawek jako retranskrypcji, w ramach innego stylu, tego, co chwilę wcześniej powiedział Narrator. Taka interpretacja napotyka jednak poważne przeszkody. W rzeczywistości bowiem temat-kłamra łączący narrację ze wstawką zwykle podlega we wtrąconym fragmencie tak dokładnemu opracowaniu, że faktycznie następuje zerwanie ciągłości między dwoma tekstami. Co ma właściwie wspólnego Alf Bergan mówiący, że widział Dignama przed kilkoma minutami, podczas gdy ten ostatni nie żyje, z długim sprawozdaniem z seansu spirytystycznego w dublińskim stylu (s. 322—323), albo wspomnienie Narratora o sędzim, który przyznawał rację biednemu w sporze z bogaczem, z wielkim freskiem przedstawiającym Sir Fredericka Falconera sprawującego sąd w obecności zgromadzonych plemion gaelskich (s. 345—346), czy wreszcie okrzyk Obywatela „*Sinn Fein*” z dziennikarskim sprawozdaniem z egzekucji młodego nacjonalisty irlandzkiego (s. 328—332)? W istocie opracowanie stylistyczne i retoryczne wstawek nie ogranicza się do rozwinięcia tematu — punktu wyjścia z opowieści, ale zmierza do ustanowienia nowej przestrzeni lektury. Nie

uda się też zrozumieć *par excellence* intertekstualnego stosunku, jaki zachodzi między narracją a wstawkami, jeśli w tych drugich chce się widzieć wyłącznie inną wersję tej pierwszej.

Na początek zanalizujmy każdy z dwu dyskursów osobno. Niejednokrotnie wskazywano na ubóstwo języka anonimowego Narratora. Jego zawiła i bezładna opowieść, bezwolnie poddająca się opisywanym wydarzeniom, nie jest w stanie nagiąć się do wymogów stylu, nie potrafi też uchwycić i uporządkować własnego przedmiotu (epizodu w pubie). Jest to mowa pełna obsesyjnych powtórzeń, przy każdej nadarzającej się okazji ulegająca skłonności do dosłownego odtwarzania podsłuchanych rozmów i upodobaniu do oczerniania bliźnich. Sceny, które przedstawia, są martwe, brak im dekoracji. Narrator nie potrafi stosować zwrotów retorycznych, odwołać się do czegokolwiek oprócz opinii tajemniczego Szczyła Burke, krystalizacji mowy zbiorowej i ostatecznej gwarancji prawdy. Właściwie poza granicami jego możliwości leży wszystko to, co stanowi o specyfice wstawek.

Jeśli porównamy opowieść Narratora z poprzednimi rozdziałami, zaobserwujemy w niej rozmyślnie zubożenie języka. Monolog wewnętrzny ustępuje miejsca ustnemu opowiadaniu, które nie jest monologiem wewnętrznym, ale narracją prowadzoną przez postać, której nigdy nie poznamy, i przeznaczoną dla uszu równie anonimowego rozmówcy. Ten imperializm, terroryzm dyskursu w pierwszej osobie decyduje o radykalnej zmianie relacji między dyskursem i rzeczywistością. To już koniec owej misternej architektoniki narracyjnej — obowiązującej od rozdziału o Telemachu — gdzie znaczenie miała nie tyle treść przekazywana przez narratora, co kombinatoryka tekstualna, a w jej ramach — kontrasty: po pierwsze między różnymi fragmentami rozdziału, po drugie między tekstem i intertekstem, czytany między wierszami. Tu mamy do czynienia z rozszczepieniem na wydarzenia — spełnione raz na zawsze, definitywnie odsunięte w przeszłość (epizod w pubie) — i głos opowiadającego, poza którym wydarzenie pozostaje dla nas niedostępne. Rzeczywistość staje się zaledwie hipotetyczna, ukrywa się za głosem narratora jak za ekranem. Cała narracja jawi się jak dodatek do wydarzenia, dodatek kłopotliwy i służący jedynie tym skuteczniejszemu wtłaczaniu w ustalone obrazy rzekomej prawdy, którą posiadała i której ani na chwilę nie podaje w wątpliwość. O ile w monologu Blooma byliśmy świadkami ciągłego, skrycie wywrotowego, wymieniania się dyskursów, rozgrywających jakby partię między sobą, o tyle tu napotykamy dyskurs *par excellence* zachowawczy. Brak mu mianowicie owego lekkiego rozchwiania, rozluźnienia szyków, tworzącego szczelinę, przez którą mogłoby przenikać znaczenie. Słowo zostało zniewolone przez to, na czym się opiera, i skazane na odgrywanie tych samych scen po wsze czasy.

W porównaniu z tym strumieniem błota wstawki to istne race. Wobec ich różnorodności każda próba klasyfikacji może się wydawać po-

zbawiona szans powodzenia. Jeśli jednak za kryterium przyjmiemy nie tematykę, ale typ *écriture*, klasyfikacja taka da się przeprowadzić dość łatwo⁸.

1. Dyskurs dziennikarski

— klisze sentymentalne i epicka amplifikacja w stylu popołudniówki: egzekucja młodego nacjonalisty irlandzkiego została ujęta w wielki fresk heroikomiczno-dziennikarski, w którym parodystycznie przedstawiony koloryt lokalny łączy się ze łązawą pompatycznością stylu wielkonakładowych magazynów (s. 328—332);

— felieton literacki: sprawozdanie z literackich wyczynów uczonego psa, prawdziwego cudu natury, który wypowiada się wierszem, zachowując zgodność z wszelkimi regułami prozodii staro-gaelskiej; w całym fragmencie miesza się styl sensacyjnej informacji, pedantycznej erudycji i klisze pochwały geniuszu (s. 333—334);

— sprawozdanie z zebrania nacjonalistów: pompatyczna debata na temat pożytków płynących z uprawiania sportu gaelskiego, naszpikowana przymiotnikami w superlatywie; styl właściwy tyleż kronice towarzyskiej co komentarzowi politycznemu (s. 339—340);

— żargon sprawozdawców sportowych: opis walki bokserskiej między Irlandczykiem i Anglikiem, gromadzący na jednej stronie wszystkie możliwe stereotypy, zapewniające „obrazowość stylu”, właściwą reportażom tego typu; jest to mieszanina „wrażen fachowych” i amplifikacji związanych z pojedynkiem (s. 341);

— kronika towarzyska:

· ślub w wyższych sferach: na stronie poświęconej opisowi wesela Jana Wyse de Neaulan i miss Conifer mnożą się chwytły stylistyczne charakterystyczne dla kroniki towarzyskiej (s. 350);

· wizyta wybitnej osobistości: artykuł o przybyciu do Manchesteru króla zuluskiego przedrzeźnia ton właściwy kronice dyplomatycznej (s. 357—358);

· pogrzeb wielkiego człowieka: patetyczne pożegnanie Lipoti Viraga, dziadka Blooma, przez miasto Dublin, opowiedziane zostało w stylu wzniosłym, przywodzącym na myśl wielką uroczystość narodową (s. 366—367);

— kronika pseudonaukowa w stylu dziennikarskim:

· opis seansu spirytystycznego i objawienia się ducha wykorzystuje słownictwo ezoteryzmu i magnetyzmu, choć przyjmuje formę miniatury

⁸ Przedmiotem naszego zainteresowania nie będą tu niezliczone aluzje satyryczne, lecz wyłącznie rodzaje *écriture*.

łączącej w sobie styl urzędowy policyjnego protokołu z burleską dublińską komedii domowej (s. 322—323);

• reportaż z przebiegu klęski żywiołowej: reportaż o upadku meteorytu i trzęsieniu ziemi obficie stosuje klisze właściwe dyskursom naukowym — sejsmografii, geografii, astronomii, wplatając je w język dziennikarski, często żywo przypominający kronikę towarzyską (s. 368—369).

2. Specyficzne formy dyskursu

— żargon prawniczy: protokół komornika z transakcji handlowej, kwintesencja najkoszmarniejszego stylu prawniczego, wydaje się dosłowną transkrypcją rzeczywistego dokumentu (s. 313—314);

— żargon medyczny: specjalistyczny, niezrozumiały dla niewtajemniczonego język niemieckiego profesora Herr Blumendufta, wyjaśniającego naukowo zjawisko erekcji po powieszeniu, wydaje się wzięty wprost z traktatu medycznego z ubiegłego wieku (s. 326);

— styl napisów na murach: cały jeden akapit można określić jako ciąg bardziej lub mniej fantazyjnych wariacji na temat: AB kocha XY (s. 357);

— konwencjonalne formuły kondolencyjne: na przesłrzeni kilku akapitów, w których znajdziemy co najmniej jedną kliszę w każdym wersie, dwie osoby wymieniają formułki charakterystyczne dla tego rodzaju komunikacji (s. 335—336);

— infantylny styl literatury dziecięcej: przygody wujcia Leo i Czarnej Lizy opowiadane są infantylną angielszczyzną przerywaną licznymi onomatopiejami z „języka dziecięcego” (s. 337);

— styl debat parlamentarnych: płomienna dyskusja na temat spustoszeń dokonanych przez pryszczycę, przypominająca sprawozdania Hansarda, oficjalnego dziennika obrad Parlamentu (s. 338);

— język diatryby nacjonalistycznej: namiętna wypowiedź Obywatela protestująca przeciwko pauperyzacji Irlandii staje się oracją spełniającą wszystkie wymagania antycznej sztuki retorycznej (s. 349);

— dyskurs religijny:

• Book of Common Prayer: bluźniercza parodia Żywota Jezusa w Świadectwie Apostołów, pisana gwarą marynarzy floty brytyjskiej (s. 352);

• styl liturgiczny: w opisie ogromnej procesji przemierzającej cały Dublin, aby poświęcić pub Barneya Kiernana, nie oszczędzono nam dokładnego wyliczenia różnych dostojników kościelnych, wizerunków i symboli świętych i męczenników, dokonanych cudów, a nawet wznoszonych modlitw (s. 362—364);

• poezja biblijna: ucieczka Blooma z pubu przedstawiona została jak wstąpienie Eliasza do nieba (II Ks. *Krółów* 2, 11), odnajdujemy w tym fragmencie biblijną rytmikę i archaizmy (s. 369).

3. Dyskursy literackie

— styl epopei:

- epicka amplifikacja w stylu sagi staroceltyckiej: Obywatel opisywany jest jak olbrzym z mitologii irlandzkiej; pojawiają się liczne nagromadzenia i wyliczenia (s. 317—318);

- panorama geograficzno-encyklopedyczna w tonie epickiego opisu: dubliński targ widziany jako kraina pieczonych gołąbków: niby wyczerpujące nagromadzenie na kilku stronach ogromnej ilości elementów, które nie mogłyby występować razem w rzeczywistości (s. 315—316);

- alegoria: opis monety z wizerunkiem królowej Wiktorii (s. 321);

- portret baśniowej bohaterki: wspomnienie o Molly Bloom w miniaturze pełnej motywów orientalnych i *loci communes* poezji epickiej (s. 342);

- kronika staroceltycka: to Sir Frederick Falconer sprawujący sądy wobec zgromadzenia plemion gaelskich, w języku pełnym archaizmów; to także uroczysta debata rady Starszych nad odrodzeniem języka gaelskiego (s. 347);

- epicka miniatura: chusteczka Obywatela przedstawiona została jako bezcenna materia ozdobiona haftami prezentującymi krainy Irlandii, których wyliczenie wpada chwilami w ton burleski (s. 355—356);

- poezja epicka: fiaker, którym ucieka Bloom, został opisany jak homerycki okręt, za pomocą długiej, pracowicie budowanej metafory rozwiniętej (s. 365);

— nowela elżbietańska: przybycie królewskich wysłanników do oberży to scena charakterystyczna dla tego gatunku; mamy tu też próbkę właściwego mu realizmu i jędrności stylu (s. 360).

Wobec takiej różnorodności obrazków staje się jasne, dlaczego badacze literatury tak często upatrywali źródło parodystycznego waloru rozdziału w kontraście — czysto tematycznym — między narracją i wstawkami, w przeciwstawieniu sensacyjności, spektakularności, hiperboliczności wstawek prozie, codzienności i banałowi perypetii w pubie. Tymczasem ta opozycja między baśniowym światem epopei (albo magazynu ilustrowanego) i szarym, brudnym światem Dublina to najmniej interesujący aspekt rozdziału. Punktem wyjścia rozważań powinien być nie kontrast dwu światów, ale konflikt dwu instancji wypowiedzania [*instances d'écriture*].

Nie należy jednak utożsamiać tego konfliktu z pozornym pluralizmem *écriture*, chwytem znanym literaturze już od stulecia i polegającym na prezentowaniu czytelnikowi kolejno dyskursów różnych postaci komentujących — każda na swój sposób — te same wydarzenia. Stosowali go Browning (*The Ring and The Book*), Faulkner (*Kiedy umieram, Wściekłość i wrzask*), Virginia Woolf (*Pani Dalloway*). Nie doszukamy

się w tych utworach intertekstualności *sensu stricto*. Różne świadectwa o wydarzeniach to w istocie „style” — każdy z nich odzwierciedla psychologię jakiejś postaci, a wszystkie różnice optyki, przemieszczenia akcentów jawnie podlegają zamysłowi autora, który jednoczy je i panuje nad całością. Nic takiego nie ma miejsca w *Cyklopie*, gdzie z jednej strony narracja, choć pierwszoosobowa, wciąż odsyła do tego, co zbiorowe i bezimienne, z drugiej zaś wstawki są po prostu anonimowymi urywkami tekstu, których swoista stylistyka nie daje się wytłumaczyć idiosynkrazjami jakiegoś „charakteru” czy stroniczością „punktu widzenia”, a raczej już jakby mechanicznym stosowaniem reguł pisania.

Całą różnicę między zmiennością punktów widzenia a konfliktem dyskursów oddaje rozróżnienie stylizacji i parodii, wprowadzone przez Michaiła Bachtina. W przypadku „stylizacji” według jego terminologii nie ma właściwie konfliktu między poszczególnymi głosami:

Nie jest to starcie dwóch nadrzędnych pozycji myślowych, tylko uprzedmiotowione (fabularne) starcie dwóch zobrazowanych pozycji, całkowicie podporządkowane instancji najwyższej — ostatecznej pozycji autora. (...) Przecież całokształt chwytów mowy cudzej jest stylizującemu potrzebny po to, by wyrazić pewien punkt widzenia. Wykorzystuje on cudzy punkt widzenia do celów własnych.

Tymczasem w tym, co Bachtin nazywa parodią (dialogiczność przeciwstawiona homofonii), mamy do czynienia z wypowiedziami tego samego poziomu, nie zharmonizowanymi przez autora, a więc konfliktowymi:

Osłabienie lub rozpad kontekstu homofonicznego następuje dopiero wówczas, kiedy zderzają się równorzędne, bezpośrednio na przedmiot skierowane wypowiedzi. Dwa równorzędne, bezpośrednio na przedmiot skierowane słowa, nie mogą znaleźć się obok siebie i pozostać obojętne jak martwe przedmioty — muszą wewnątrznie się zetknąć, nawiązać kontakt znaczeń⁹.

Dwie myśli zawarte w cytowanym fragmencie dadzą się zastosować do rozdziału o *Cyklopie*. Po pierwsze — rozróżnienie „stylu” i „nadrzędnej pozycji myślowej” (dziś powiedzielibyśmy: instancji wypowiedzenia). W rzeczy samej, żaden „autor” nie jednoczy tu ani nie neutralizuje istniejących opozycji. Po drugie — podstawowe założenie teorii montażu (której doskonałą realizacją jest właśnie *Cyklop*, powstały skądinąd w czasie, gdy zaczynali dopiero stosować tę technikę Griffith i Eisenstein): całość utworzona przez połączenie wielu dostatecznie kontrastujących ze sobą jednostek jest jakościowo różna od ich sumy, wskutek zaś zderzenia tych jednostek następuje eksplozja znaczenia, której nie można opisać przez wskazanie odnośnych różnic między nimi.

Pomińmy jednak teraz kwestię tematów i stylów i spróbujmy kolejno scharakteryzować dwa wchodzące w grę rodzaje *écriture*. Mowa

⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 286—287.

Narratora to piękny przykład dyskursu całkowicie wyalienowanego, w którym krąży całe mnóstwo napływających z zewnątrz stereotypów. Narrator obsesyjnie poszukuje dla siebie (i poza sobą samym) odpowiedników, genealogii, gwarancji. Przez to właśnie jego dyskurs jest tylko echem, a nawet echem echa. Jest modelowym przykładem mowy dublińskiej, stanowiącej nieskończony ciąg odbić i pogłosów. I jest na wskroś dubliński w tym, że działa jak pudło rezonansowe, w którym odbijają się dyskursy już wypowiedziane, same będące echem i wywołujące następne echa, i tak w nieskończoność. Jest tylko momentem nieskończonego ciągu powtórzeń.

Fascynuje zaś w tej mowie to, że mimo swojego charakteru echa, wydaje się nowa i oryginalna. Wykorzystuje zastany wokół materiał tak, jakby ukazywała coś zupełnie nowego, coś, co pojawiając się, ustanawia nagle prawdę kilka chwil wcześniej jeszcze nie istniejącą. Narrator identyfikuje się totalnie z kimś „już-powiedzianym”, kto staje się jego krwią i ciałem. Ta cecha jego dyskursu ujawnia istotną różnicę między intertekstualnością mowy i pisania. Żywy głos, nawet jeśli zadowala się powtarzaniem słów już wypowiedzianych, nie może uniknąć odpowiedzialności za nie, choćby dlatego, że tym razem to on je wypowiada. Głos, w odróżnieniu od pisma, jest czymś więcej niż instrumentem przekazu. Nawet powtarzać nie może bezkarnie. Pismo, maszynopis, druk zachowują tę neutralność, której siłą rzeczy brak materiałowi dźwiękowemu, zawsze utożsamiającemu się w mniejszym lub większym stopniu z głosem mówiącego. Stąd owo zjawisko niby-przywłaszczenia, dzięki któremu Narrator, chociaż bezustannie powtarza „już-powiedziane”, zdaje się jakby powoływać swój materiał do istnienia po raz pierwszy. Staje się jego podmiotem, artykułuje go i ustanawia.

Warto zwrócić uwagę na fetyszyzm, przebijający w stosunku Narratora do przytaczanych anegdotek, powtarzanych zdań, głosów, które naśladuje, i scen, które niemal odgrywa przed swoim audytorium. Powtarzanie staje się praktyką magiczną, echo spełnieniem rytuału, odtworzenie jakiejś wypowiedzi — zaklęciem. Podczas gdy tekst pisany natychmiast przywodzi na myśl wszystkie liczne sposoby powielania i odtwarzania słów (jak prasa, środki masowego przekazu itd., o których będzie jeszcze mowa w związku ze wstawkami), żywy głos nadaje wypowiedzeniu na krótką chwilę jego trwania, pozory niepowtarzalności i pierwotności [*originel*]. Ten rytuał odradzania odbywa się u Joyce'a bezustannie: w dialogach z *Dublińczyków* (zwłaszcza w *Ivy Day* i *Lasce*), w wypowiedziach M'Coya na początku *Lotofagów*, w gadaniu dziennikarzy z Irish Freeman w *Eolu*. W magicznym obrzędzie rozmów w pubie ogromny trup dublińskiego już-powiedzianego wciąż na nowo powraca do życia *per procura* na kilka ulotnych chwil.

Powtarzanie — i to jest jego główną funkcją — umożliwia uczestnictwo, ustanawia relację przynależności. To ono pozwala Narratorowi

stać się integralną częścią dublińskiej wspólnoty, a tym samym — istnieć. Można porównać pod tym względem monolog Molly Bloom w *Penelopie* z opowieścią anonimowego Narratora w *Cyklopie*. W obu przypadkach mamy do czynienia z tekstem *par excellence* mówionym: zawiliwym, słabo ustrukturalizowanym, formułowanym w języku raczej potocznym. Jednak zdania budowane przez Molly nigdy nie przyjmują kształtu klisz naznaczonych piętnem zbiorowości, całkowicie uspołecznionych. Przeciwnie — są oryginalne i zindywidualizowane. Dyskurs kobiety, inaczej niż mowa mężczyzn, nie musi brzmieć głosem ogółu, nie musi koniecznie uczestniczyć w tym uniwersum, które skupia się w pubie jak światło w ognisku soczewki.

Wróćmy teraz do wstawek. Otóż wszystkie je charakteryzuje precyzja zamysłu i konsekwencja w realizowaniu go. Każda wstawka systematycznie, niemal mechanicznie rozwija jakiś dyskurs jakby wcześniej ustalony, w pełni ukształtowany i gotowy do „pokrycia” odpowiedniego obszaru rzeczywistości jak siatka retoryczna, jak swego rodzaju matryca formalna, poprzedzająca wszelką aktualizację w tekście. Każda na swój sposób wręcz nadużywa środków retorycznych z dziedziny *inventio* (wybór tematu), *dispositio* (kompozycja materiału) i *elocutio* (figury i tropy retoryczne *sensu stricto*). Każda wstawka to jakby maszyna do wytwarzania określonego typu tekstów według matrycy działającej jak program komputerowy. Mimo pozornie niczym nie ograniczonej różnorodności dyskurs wstawek wcale nie jest swobodny. W istocie są to ilustracje, przykłady stylu, toposy retoryczne i poetyckie. Spoza natłoku słów, które mają — jak w kalejdoskopie — przemienić oglądany świat w cudowne, fantasmagoryczne widowisko, prędko wyzierają modele-klisze.

Wstawki można przyrównać do klisz w pierwotnym sensie słowa: „Płytką, na którą naniesiono stronicę składu, rysunek itp., służącą do powielania w dużej ilości egzemplarzy” — według definicji ze słownika *Petit Robert*. Są matrycami, pozwalającymi w nieskończoność odtwarzać jakąś formę. Za każdym razem odnajdujemy w nich strukturę, schemat, model dający się oddzielić od swojej aktualizacji. W każdej wstawce zawiera się wirtualnie cały nieskończony ciąg możliwych aktualizacji tej samej kanwy, dostrzegalny jakby w drugim planie tekstu faktycznie zrealizowanego, zajmującego stronicę książki. Owa wirtualna mnogość jest obecna zarówno u źródeł, jak u ujścia tekstu. U źródła poprzedza tekst jako wachlarz możliwości, jako paradygmat, u ujścia stanowi jego kontynuację jako wielość wytworów, różnych wersji i odmian pochodzących z tej samej matrycy. Tekst jest naraz skończonym produktem i maszyną, której wytwory można przewidzieć. Wstawki przypominają wyliczane w koncentrujących się na mnemotechnice podręcznikach klasycznej retoryki *loci memoriae*¹⁰. Są to wyraźnie poróżnicowane i pre-

¹⁰ F. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Warszawa 1977, rozdz. 1.

czyjnie skonstruowane konfiguracje, składające się z działów i podziałów, mieszczących poszczególne elementy wiedzy, które można było bez trudu odszukać i wydobyć z nich na zawołanie. Tak jak *loci*, wstawki łączą w sobie cechy abstrakcyjnego spisu i konkretnej konfiguracji. Są urządzeniami do przechowywania danych. Na podobieństwo rozdziałów *Méthode Assimil* (skądinąd fascynującej Joyce'a) lub *Exercices de style* Queneau, są zarazem kodem i jego aktualizacją, kompetencją i performancją.

Każda wstawka już od pierwszych linijek prezentuje cały zespół konwencjonalnych znaków stylu, które — jak obwieszczenia — uprzedzają czytelnika, że tekst należy do określonego, skatalogowanego gatunku, co do którego nie można się pomylić. Niemal każde zdanie jest wręcz przeładowane słowami-sygnałami oznaczającymi tekst, wskazującymi na jego przynależność do takiego czy innego typu wypowiedzi. Szczególnie znamienne jest użycie przymiotników. W opisie olbrzyma nozdrza są „szerokoskrzydłe”, mrok „pieczary ust” „piwniczny”, uderzenia serca „rozgłośnie”, prąd tchnienia „potężny”, dudnienie „grzmiące” itd. (s. 317). Podobnie, w sprawozdaniu z egzekucji nacjonalisty (które wzorowo spełnia reguły gatunku i przypomina jednocześnie mowę na Wystawie Rolniczej i artykuł aptekarza Homais z *Madame Bovary*) znajdujemy obfitość klisz: „szerokie rzesze”, „zachwycające wykonanie”, „żałosna muza”, „wyściełane omnibusy”, „ulubieni śpiewacy”, „na swój zwykły, wywołujący wesołość sposób”, „nieporównani żartownisie”, „olbrzymi popyt”, „prawdziwy irlandzki żart”, „nieoczekiwana dodatkowa rozrywka”, „wymieniony pomysł”, „pouczająca zabawa” (s. 328).

Fascynującą rzeczą jest obserwować we wstawkach, tak dziennikarskich, jak innych, ową „reifikację topiki”¹¹, o której pisał Roland Barthes w swoich rozważaniach na temat schyłku klasycznej retoryki. Degradacja jest tym lepiej widoczna, że wstawki dziennikarskie przeplatają się z utrzymanymi w stylu epickim, oratorskim lub poetyckim. Właściwie bowiem trwa bezustanna wymiana chwytów między tymi dwoma typami. Środki stylistyczne i retoryczne przechodzą z jednego tekstu do drugiego i w tym sensie są rzeczywiście uniwersalne. To niezróżnicowanie, zrównanie poziomów, to właśnie symptom degradacji dyskursu retorycznego. Język kroniki towarzyskiej pasożytuje zarówno na doniesieniu o klęsce żywiołowej i sprawozdaniu z egzekucji nacjonalisty, jak na opisie wizyty króla zuluskiego w Manchesterze czy pożegnania

¹¹ R. Barthes, *L'Ancienne rhétorique*. „Communications” 16 (1970), s. 207: „[Pierwotnie] topika była systemem form, niemal układem cybernetycznym, który stosowało się, aby przekształcić materiał w dyskurs perswazyjny”. Jednakże „formy te szybko zaczęły przejawiać skłonność do wypełniania się, (<...> do wchłaniania treści, z początku przypadkowych, potem powtarzanych, reifikowanych. Topika stała się zbiorem stereotypów”.

wielkiego człowieka. Wyrażenia właściwe pseudonaukowej erudycji występują równie dobrze w sprawozdaniu z seansu spirytystycznego, w opowieści o uczonym psie i w opisie kataklizmu, jak w wywodzie profesora Blumendufta. Styl oratorski to już tylko emfaza, metafora — „obrazowość stylu”, amplifikacja kojarzy się z nadętym stylem z podprefektury policji, epicka panorama staje się inwentarzem, „ilustracja malowanką, przykład mądrością ludową”, epitet homerycki szablonem, opis „notatką na gorąco”, toposy kliszami, pochwała reklamą, a galeria portretów kroniką towarzyską.

Temat czy też substrat tematu nie jest we wstawkach najważniejszy. Tekst nie dostosowuje się do niego. Temat stanowi już tylko pretekst do uruchomienia całego arsenału retorycznego. Ma się wrażenie, że to dyskurs stwarza temat, aby ten przyniósł ze sobą najbardziej przydatną topikę. Działanie mechanizmów ujawnionych we wstawkach wiąże się koniecznie z fragmentacją czy wręcz poszatkowaniem właściwie całej rzeczywistości i wtłoczeniem jej zawczasu w ramy typologii wydarzeń i typologii retorycznej. W narracji — przeciwnie — wydarzenie, chociaż zdeformowane przez uprzedzenia i stronniczość opowiadającego, nigdy nie było przedmiotem manipulacji. Można by więc powiedzieć, że relacja między opowieścią Narratora a wstawkami jest mniej więcej taka, jak między „surowym materiałem”, na który składają się taśmy magnetofonowe z nagraniem przez reporterów na miejscu zdarzenia rozmowami (z dozorcą, sąsiadami itd.) a gotowymi wzorami wykorzystywanymi przez dziennikarzy przekształcających ten materiał i redagujących artykuły w zgodzie z regułami dziennikarskiej *écriture* (skądinąd ta działalność nazywana jest *re-writing*, a *re-writer* bywa ważniejszy od reportera).

Tak oto zestawiając dwa sposoby traktowania faktów, Joyce nie tylko ustanawia napięcie, ale również definitywnie neguje jedność rzeczywistości, konieczny warunek rozwijania fikcji. We wspomnianych dziełach Browninga, Faulknera, Virginii Woolf rzeczywistość jest zarazem wielkim nieobecnym i wielkim obecnym. Wielkim nieobecnym, ponieważ z dodania wszystkich dyskursów nie wynika nigdy jednolita wizja wydarzeń. Ale także wielkim obecnym, ponieważ wszystko jest tej rzeczywistości właśnie podporządkowane. Jeśli świadectwa postaci nie pokrywają rzeczywistości, nie kreują jej jako prawdy, to dlatego, że nie stają na wysokości zadania, ale jej transcendentnego istnienia nie podają w wątpliwość ani przez chwilę. Tymczasem w *Cyklopie* ta właśnie transcendencja ulega zniesieniu. O ile mowa Narratora realizuje klasyczny schemat „*unreliable witness* [wątpliwe świadectwo]”, wstawki są oparte na jego odwrotności. Tam dyskurs na próżno usiłował dopasować się do rzeczywistości, tutaj mamy rzeczywistość nie tylko wtłoczoną w formy dyskursu, ale i sprowadzoną do roli pretekstu dopuszczenia w ruch mechanizmów retorycznych. Wstawki przekazują wyłącz-

nie rzeczywistość już porażoną przez konwencje. Stereotyp przenika wszystko.

To właśnie ta przepaść między narracją i wstawkami, ich nieredukowalna odmienność, określa sens *Cyklopa*. Symbolizuje bowiem dwuwładzę dyskursów nad Dublinem: z jednej strony mowa, która powtarza, z drugiej matryca, która powiela i kontaminuje; z jednej strony niekończąca się seria pogłosów echa, z drugiej niepowtrzymana produkcja rozpędzonej maszyny retorycznej środków masowego przekazu. Cały dubliński chorobliwy bezwład jest w tym współistnieniu przeszłości mowy i teraźniejszości druku — przy czym jedno i drugie niesie tylko alienację.

Przełożył Wojciech Maczkowski