

# Agata Bielik-Robson

---

## Dwie odyseje albo medytacja nad brakiem nadziei

---

Sztuka i Filozofia 21, 40-72

---

2002

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Agata Bielik-Robson**  
(Warszawa)

## **DWIE ODYSEJE ALBO MEDYTACJA NAD BRAKIEM NADZIEI**

*It is a curious thing, do you know, Cranly said  
dispassionately, how your mind is supersaturated  
with the religion in which you say you disbelieve.  
James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young  
Man, s. 273*

W *Dialektyce oświecenia* Horkheimer i Adorno twierdzą, że ucieczka od mitycznej tajemnicy to najsilniejszy z napędów cywilizacyjnych, jakie stworzyły kulturę nowożytną. Tylko uwalniając się od mitu, człowiek mógł dokonać wyjścia ze świata natury; tylko opuszczając zaklęty krąg żywiołów, mógł ustanowić własne przejrzyste reguły życia i wejść na drogę oświecenia. Odwrócić się od tajemnicy i odtąd żyć już bez niej: oto ideał, który dla obu autorów słynnej książki stanowi o samej istocie człowieczeństwa.

Ideał albo raczej – idea regulatywna. Tak naprawdę bowiem owo odtrącenie tajemnicy nigdy nie udaje się całkowicie. Człowiek mocuje się z nią, niczym Jakub z Aniołem, i wychodzi z tej walki okulały: sam traci część swej naturalnej żywotności, zwycięstwo zaś, które odniósł, nigdy nie jest pewne. W każdej chwili może dojść do „buntu popędów”, do remisji stanu natury, kiedy wygnana tajemnica powróci, znów stając się niepojętą panią życia i śmierci. Ta, która jedną ręką daje, drugą odbiera; która ożywia i uśmierca; która odwiecznie istnieje poza dobrem i złem.

Pierwszym, „założycielskim” symbolem procesu racjonalizacji, czyli walki z tajemnicą, jest biblijny obraz Stworzyciela unoszącego się nad powierzchnią wód. W niekanonicznej wersji Tory wody chaosu wypełnione są pierwszym stworzeniem, które nie podobało się Bogu (w Psalmach pojawia się ono pod emblematem smoka o imieniu Rachab). Nie podobało mu się, ponieważ zostało ono stworzone bez światła: potworne, nieokreślone półbyty, wrzucone w otchłań zmieszania i ciemności. To, co później chrześcijaństwo nazwie eufemicznie *creatio ex nihilo*, aktem

kreacji z niczego, jest więc w istocie aktem zagłady pierwszego, nieudanego istnienia. Jahwe osuszył wody chaosu, wyłaniając z nich ziemię: twarde, suchy ląd, na którym stanąć mógł człowiek, istota stworzona do aktywności i panowania. Ów stwórczy gest powtórzony zostanie w rozstąpieniu się wód, które pozwoliło Izraelowi dokonać wielkiego aktu Wyjścia: opuścił tym samym dom niewoli, zarządzany przez cykliczną strukturę mitu, i udał się na pustynię racjonalnego samostanowienia, od którego rozpoczęła się ludzka przygoda z cywilizacją.

Później obraz ten powróci wielokrotnie, zawsze jako symbol prometejskiej siły człowieka wydającego walkę żywiołom. Od niego rozpoczyna się druga część *Fausta*: bohater, znużony błahymi rozkoszami oferowanymi mu przez Mefista, postanawia oddać się dziełu budowniczego. Kontemplując ocean z wysokiej skały, unosząc się wzrokiem nad powierzchnią wód, czuje to, co każdy prawdziwie nowoczesny człowiek na widok morza: pragnie je osuszyć. Osuszyć, utwardzić ląd, zbudować na nim miasto. Ten sam obraz pojawia się w kluczowym momencie trzeciej krytyki kantowskiej, poświęconym pojęciu wzniosłości. Człowiek postawiony naprzeciw szalejącego żywiołu nie odczuwa samego tylko lęku, raczej jest to lęk wcielony w uczucie wyższego rzędu, które napawa go dumą człowieczeństwa; ma on bowiem przeczucie swej potęgi, która równa się, a może nawet przerasta moc rozpętanej natury. I wreszcie ostatnie, zwieńczające wyłonienie się archetypu racjonalizacji w kulturze nowoczesnej, w pięć tysięcy lat później po obrazie genezyjskim: Freud i jego uparcie powracająca metafora *Suidensee*, zatoki zmeliorowanej przez Holendrów pod ziemię uprawne. Światło ego, jedyna instancja życia psychicznego zdolna do rozwoju i samodoskonalenia, dokonuje aktu *melioracji*, a więc ulepszenia wobec żywiołów wewnętrznych: unosząc się okiem bezstronnego obserwatora nad chaosem, który wypełniają monstra id, rozświeśla i osusza. *Wo es war, soll ich werden*: tam, gdzie panuje bezczas i nieład, zaprowadza liniowy porządek; tam, gdzie rodzi się tylko pragnienie, zaszczepia rozważę.

Te wspaniałe prometejskie symbole nie są jednak pozbawione cienia: wszystkie obrazy ujarzmiania żywiołów i wychodzenia z obszaru mitu podszyte są lękiem. Kant, analizując uczucie wzniosłości, nie myli się, wymieniając pośród doznań konstytutywnych dla *das Erhabene* właśnie lęk. Tuż przed swoją śmiercią Faust w końcu dopuszcza do siebie strach, który, jak sobie nagle uświadamia, prześladował go już od dawna. Nie inaczej ego freudowskie, które nieustannie tkwi w kleszczach lęku, zawsze na skraj neurozy i załamania.

Horkheimerowi i Adorno także towarzyszy lęk. Oświecenie jawi im się jako formacja demoniczna, która najpierw wydała wojnę mitom, dziś natomiast sama ulega wtórnej mitologizacji. Z przerażeniem konstatują, że wbrew prometejskim obietnicom i wbrew nadziejom zawartym w biblijnym motywie Wyjścia, mitowi nie sposób uciec. Oświecenie walcząc z mitem, samo staje się karykaturą mitu, gdzie tradycyjną władzę losu nad człowiekiem przejmuje dominacja systemu, który wymknął się spod kontroli jednostek. Mit jako formuła ujmowania relacji człowiek – świat okazuje się niezniszczalny, zarazem jednak karykaturalność, w jakiej mit przejawia się w kulturze oświecenia, świadczy o tym, że nowoczesność nie czuje się w sferze mitycznej swojsko: mit jest dlań zdecydowanie nieswój, *unheimlich*... Nowoczesność znalazła się więc w sytuacji Fausta, którego w ostatniej nocy jego życia dopada mityczny lęk: wszystko to, co wiązało się dlań z tajemnicą żywiołów i co usiłowała w sobie stłumić, powraca, ale jak to zwykle bywa z freudowskim *Wiederkehr des Verdrängten*, powraca w formie spotworniałej. *Powrót mitu* staje się dla późnej nowoczesności najgroźniejszym wyzwaniem.

### ODYSEJA PIERWSZA I OSTATNIA

Dla Horkheimera i Adorna oświecenie rozpoczyna się już w *Odysei*. Mit o Odyszeuszu stanowi dla nich opowieścią graniczną o wychodzeniu człowieka z podległości mitycznemu cyklowi narodzin i śmierci, a tym samym pierwszą narrację antymitologiczną: to historia „w której podmiotowość – a *Odyseja* przedstawia prehistorię podmiotowości – wymyka się praczasom”<sup>1</sup>. To zatem mit, który mityzuje sam akt zniszczenia mitu: paradoksalna figura, na której zbudowany jest cały argument *Dialektyki oświecenia*, figura z istoty swojej nietrwała i wybuchowa, w każdej chwili grożąca tym, że mit oświecenia weźmie w niej górę nad oświeceniem mitu. Podobnie aporetyczny punkt wyjścia zakłada *Ulisses* Jamesa Joyce’a, kilka dekad wcześniej napisany mit nowoczesności, którego osią jest również idea nomadyzmu i antysemitycznych reperkusji, jakie wciąż wywołuje ona w „nie do końca nawróconym” człowieku nowożytnym, częściowo już zdomowionym, a częściowo przymuszonym do eksperymentu *Wyjścia*.

---

<sup>1</sup> Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 94. Wszystkie cytaty z *Dialektyki oświecenia* w tekście pochodzą z tego wydania.

Odyseusz Horkheimera i Adorna jest równie hebrajski, co Ulisses Joyce'a. Ten pierwszy nosi cechy Żyda widzianego oczami europejskiego antysemity: jego naczelnym atrybutem jest chytrość i brzydota, *die Verschlagenheit* w podwójnym sensie tego słowa, równie podwójnym, co samo imię Odyseusza, znaczące także *nikt* i *nijaki*; „jego twarz zniekształcona zostaje ciosami (*Schlag*), jakie zadał sam sobie, aby się ocalić” (s. 73). Odyseusz ma więc urodę „orientalnego kupca” (s. 78) i jako taki stanowi prototyp mieszczańskiego *homo oeconomicus*. Nie inaczej Odyseusz Joyce'a, urodzony w Budapeszcie, dziwnym trafem przeniesiony do Dublina, Leopold Bloom, osobnik stanowiący zwieńczenie długiego pochodzenia rasy krańcowo wyczerpanej; jego handlowy spryt zużywa się w codziennej krzątaninie, owej małej odysei zapobiegliwości i samozachowania, które dla autorów *Dialektyki oświecenia* stanowią o istocie nowoczesnego podmiotu. Odyseusz, któremu helleniści nadają cechy semickie, aby odróżnić go od pięknych i wzniosłych bohaterów prawdziwie greckich, na przykład od Achillesa, jest źródłem tej samej niechęci, jaką Bloom budzi w rdzennych, osiadłych dublińczykach. Sednem tej niechęci jest właśnie *połowiczne nawrócenie*. O ile bowiem semicko-fenicki Odyseusz i jego późny potomek Bloom partycypują w pełni archetypu nowoczesnego Wyjścia z niewoli natury i mitu, o tyle większość śmiertelników uczestniczy w tym modelu tylko częściowo, pod mniej lub bardziej świadomym przymusem cywilizacyjnym. Parafrazując tezę spółki autorskiej, można więc powiedzieć, że pełny nomada „budzi furię na wpół nawróconego” człowieka nowoczesnego, który nie do końca uwewnętrznił projekt Wyjścia (s. 129).

Połowiczne oświecenie odznacza się zamętem w dziedzinie nostalgii. *Człowiek późnowoczesny* – a tych, jak zgodnie twierdzą Horkheimer, Adorno oraz Joyce – jest znakomita większość, nie ma jasności co do tego, w którą stronę kieruje się jego tęsknota: czy w stronę wychylonej w przyszłość ziemi obiecanej, czy też raczej w stronę naturalnej jedni tego, co już było; czy pragnie bardziej Miasta Jeruzalem, nowej i przekraczającej wszystko znane dotąd formuły bycia, czy też raczej powrotu do mitycznej pełni „praczasów”. „Nostalgia – jak piszą Horkheimer i Adorno – rodzi się z przygody” (s. 94), w której *volens volens* uczestniczą wszyscy w świecie oświecenia; równie dobrze jednak może ona przybrać charakter progresywny, jak retroaktywny, albo – co także częste – oba naraz. Człowiek późnowoczesny zatem rozdarty jest między mitem a oświeceniem, niejasno pożądając czegoś na kształt ich syntezy pozytywnej. Horkheimer i Adorno, retoryczni naśladowcy

surowego stylu proroków hebrajskich, ignorują jego cichą prośbę: rozwiązanie połowiczne musi zostać potępione, jak zresztą wszystko, co nie przybiera tonu czystego, wolnego od paramitycznej ambiwalencji. Inaczej Joyce, który bierze ową *kondycję pół-nowoczesną* za stan oczywisty i nieprzekraczalny. Dla niego owo pomieszanie tęsknoty staje się punktem wyjścia dla pozytywnej waloryzacji mitu, który, chciany czy niechciany, i tak przenika tkanki życia nowoczesnego. W *Ulissesie* Joyce'a nie znać więc neurotycznego lęku, którym podszyta jest cała *Dialektyka oświecenia*. Nad arcydziełem Joyce'a unosi się raczej duch rezygnacyjnej afirmacji, swoistej *Gelassenheit*, która luzuje napięcie związane z etosem prometejskim. U Joyce'a pojawia się wręcz tęsknota za mitem, dla której mottem mógłby stać się fragment, w którym frankfurczycy wspominają o pobycie Odyseusza u Lotofagów:

„Nieważne, ile udręk przyszło wtedy znosić – piszą o praczasie mitycznym, owej matce ludzkości – ludzie i tak *nie umieją wyobrazić sobie szczęścia*, które nie zapożyczałoby rysów od owej najdawniejszej epoki – i dodają, za samym Odyseuszem – «Płynęliśmy dalej ze smutkiem w sercu»...” (s. 81, kursywa moja).

## DIALEKTYKA PODMIOTOWOŚCI ALBO MIT ZEPSUTY

Horkheimer i Adorno wybierają opowieść o Odyseuszu jako narrację założycielską nowoczesności, ponieważ doskonale ujawnia ona paradoks oświecenia: jest bowiem mitem o wychodzeniu z mityczności. U podstaw tego paradoksu tkwi tajemniczy mechanizm, który natychmiast odtwarza porzucone relacje poddaństwa i zniewolenia. Tym razem to człowiek, odmawiając składania ofiar bogom, sam siebie składa w ofierze, decydując się na drogę pracy, wysiłku i samoopanowania:

„Wszystkie zbędne ofiary są potrzebne – piszą – przeciwko ofierze. Odyseusz także jest ofiarą, jest jaźnią, która wciąż się poskramia i w ten sposób marnuje życie, które ocala i które zachowuje w pamięci jedynie jako błędzenie. Z tym wszystkim Odyseusz jest zarazem ofiarą zniesienia ofiary” (s. 72).

Dawni bogowie tytaniczni, uosabiający moce ziemi i losu, którym odmówił czci, wydają mu wojnę: odtąd jego życie upływa na oszukiwaniu fatum własnym sprytem i przedsiębiorczością. Odyseusz zatem to antycypacja nowoczesnego mieszczanina, który, raz opuściwszy łaskawy łód dzieciństwa, skazany jest na wieczną tułaczkę, której z oddali przyświeca iluzoryczna utopia spokoju, zakorzenienia i spełnienia. Zamiast żyć,

spędza życie przywiązany do masztu, narkotycznie wsłuchany w śpiew syren, a zarazem śmiertelnie nim przerażony – śpiewem syren, które kuszą go do zakazanych aktów witalności. Jego jedynym celem jest samozachowanie, ale troszcząc się o swoje życie, pozbawia się tego jedynego celu, o który walczy: życia samego. U podstaw nowoczesnej podmiotowości tkwi więc uwewnętrzniony, permanentny proces ofiarniczy; kiedy Horkheimer i Adorno piszą, iż dokonuje się tu „transformacja ofiary w subiektywność” (s. 73), to dzieli ich tylko jeden włos od Bataille’a z jego bliźniaczą analizą *la parte maudite*, „części przeklętej”, którą podmiot w sobie odrzuca, jednocześnie się ustanawiając<sup>2</sup>. Odyszeusz, archetyp podmiotu nowoczesnego, jest sprytny, ale jest to spryt jałowy: „odczarowując zewnętrzne potęgi, odczarowuje sam siebie” (s. 74). Przecistawiając się tajemnicy, mityczności, sacrum i wszystkiemu, co niepojęte, sam siebie wydaje na pastwę demistyfikacji, która czyni zeń funkcjonalną maszynę, zdolną jedynie do odczuwania elementarnej przyjemności i bólu. Julia, bohaterka markiza de Sade, matematycznie i skrupulatnie kalkulująca sumy i kombinacje obu bodźców – bólu i rozkoszy, bólu w rozkoszy i rozkoszy w bólu – okazuje się jedyną uprawnioną spadkobierczynią ojca założyciela. Pomimo pozorów samozadowolenia – wiecznie nienasyconą. To Odyszeusz bowiem „urządził to tak, by podlegając syrenom, zarazem im nie ulec” (s. 76). Od tego czasu, twierdzą Horkheimer i Adorno, ludzkość nie pragnie niczego oprócz rozkoszy, której jednocześnie nie jest w stanie doznawać.

Adorno i Horkheimer mistrzowsko śledzą wszelkie przejawy dialektyki podmiotowości, ponieważ sami są jej zakładnikami. Język, w jakim definiują nowoczesną jaźń – język panowania, samujarzmienia, kontroli i władzy – przyjmuje w końcu tę samą kolistą postać, która tak bardzo odstręcza ich w mitach. Koło narodzin i śmierci, pychy i mściwego losu stanowi domknięty cykl, w którym nie tli się choćby jedna iskra nadziei na wyjście: „Mitologia – piszą – w swoich figurach odzwierciedlała esencję tego, co trwale istnieje – wiecznie nawracający cykl, los, panowanie – jako prawdę, i *wyrzekła się nadziei*” (s. 43).

Choć więc krytykują oświecenie z jego paradygmatem władczo-suwerennej jaźni, sami nadal w nim pozostają. Jeśli bowiem prawdą jest,

---

<sup>2</sup> Później wątek ten pojawi się bardzo wyraziście u Michela Foucaulta w jego *Nadzorować i karać*, gdzie akt *u-ja-rzmienia*, charakterystyczny dla nowoczesnego procesu cywilizacji, również odbywa się z gwałtownością właściwą pradawnej przemocy ofiarniczej (przeł. Tadeusz Komendant, Spacja, Warszawa 1996).

że „oświecenie z każdym krokiem coraz głębiej wikła się w mitologię” (s. 27), coraz silniej zamykając się w zaklętym kręgu śmiałej próby i równającej zemsty, to autorzy *Dialektyki* biorą na siebie rolę Eryonii, niszcząc mit oświecenia z wewnątrz oświecenia. Chcą być w tej mitologii jej ostatnim karzącym słowem. Pisząc: „z procesu, w którym splatają się ze sobą los i zemsta, oświecenie próbuje wyrwać się w ten sposób, że *samo dokonuje na nim zemsty*” (s. 27), wyraźnie dają do zrozumienia, że jest to próba nieudana – i jak każda śmiała próba naznaczona *hybris* projektu musi ulec niwelacji, zrównaniu, wcieleniu w wieczny powrót tego samego. Tak zatem nad Wyjściem, które obiecywało nadzieje, zwycięża beznadziejny Mit, z jego, jakby powiedział nietzscheański Zaratustra, „wiecznym koliskiem bytu”. Albo jeszcze inaczej: w samym projekcie Wyjścia ujawnia się jego aspekt mityczny, który z Wyjściem jako takim staje w jawnej sprzeczności. W rekonstrukcji Adorno i Horkheimera Mit jako taki bowiem *musi* być apologią cykliczności, nie jest więc możliwa hybryda w postaci Mitu Wyjścia. Albo Mit, albo Wyjście – i jest to alternatywa tragiczna, ponieważ każda próba wyjścia skazana jest na karę, na wcielenie na powrót w krąg odplaty i wymiany, w którym na zawsze pogażone jest życie.

Nadzieja rychło zatem napotyka granicę, którą wyznacza kolista figura argumentacji, błędne koło nie tyle natury logicznej, co raczej pragmatycznej. Do opisu mitu bowiem Horkheimer i Adorno używają języka, który sami jednocześnie poddają druzgocącej krytyce. Nie chcą, nie potrafią przemówić idiomem innym niż język rozumu instrumentalnego, który odczarowuje i redukuje wszystko – po baconowsku – do relacji panowania. Adorno i Horkheimer niszczą więc oświecenie, dokonując na nim krwawej zemsty w duchu mitycznym – jest to jednak duch mityczny już uprzednio zrekonstruowany przez wrogie mu oświecenie. Nie znosi ambiwalencji, świat sprowadza do wyrazistych, manipulowalnych faktów, z pogardą odnosi się do tego, co „wyzbyte mocy” – a jako taki stanowi modelową ilustrację kantowskiego schematyzmu intelektu, którego bezwzględną prostotę Horkheimer i Adorno z podziwem, a zarazem ze wstrętem, obserwują u Julii, bohaterki markiza de Sade. Oświecenie zostaje więc pożarte przez mit, ale jest to mit już wcześniej pożarty i wypłuty przez oświecenie. Nic zatem dziwnego, że poza ponurym obrazem fizjologicznego cyklu nie oferuje żadnej wyrazistej nadziei: język obu autorów skażony jest bowiem straszliwym *petitio principii* mitu zepsutego, który nie może wyrwać się z kręgu przemocy, choć pierwotnie został przecież powołany do jej opanowania.



Girardowski opis święta zepsutego pasuje tu doskonale. Zepsute święto bowiem to takie, któremu zabrakło wybawczego finału: rozkręcona została cała machina dramatu i napięcia, ale nie doszło do kończącego akcentu oczyszczenia i ulgi; święto, zamiast zakończyć się intensywną *katharsis*, przedłuża się, zamiast radości wyzwalając przemoc<sup>3</sup>. Mit zepsuty to taki zatem, który podejmując wątek przemocy w otaczającym człowieka świecie, nie tylko jej nie zmniejsza, ale przeciwnie, wzmacnia. Podobnie dzieje się z zepsutym mitem spadkobierców oświecenia: zamiast domykać się w rytualne cykle, zwieńczone chwilami wytchnienia, rozpętał on niekończący się akt zemsty, która odtąd ściga jako pozór i złudę wszystko, co pragnie uchodzić za szczęśliwe i ze sobą pogodzone. Cyklicznie niszczy, ale destrukcja ta nie idzie w parze z równie cyklicznym odtworzeniem, które jest cechą mitu „zdrowego”: nie ma w sobie nic z nietzscheańskiej *schöpfersiche Zerstörung*, opłacającej destrukcję aktem twórczym. Z perspektywy wyjścia, którego nie było, język ten destruuje sam siebie jako nic niewarty: cykl, do którego równa każdą próbę wyrwania się zeń, jest w istocie językiem, jakim mógłby przemówić tylko ktoś, komu próba ta się powiodła. Nie mamy nic prócz mitu – zdają się twierdzić Adorno i Horkheimer – ale mit ten opisują z punktu widzenia kogoś, kto, wirtualnie przynajmniej, zdołał się z mitu wyswobodzić. Eliade powiedziałby zapewne, że autorzy *Dialektyki oświecenia* mówią o micie językiem charakterystycznym dla „człowieka niereligijnego”, dla którego „sens religijności kosmicznej traci na jasności”:

„Okresowe uświęcanie – pisze Eliade w *Świeckim i świętym* – okazuje się wówczas daremne i traci wszelkie znaczenie. Bogowie nie dają się osiągnąć poprzez rytmy kosmiczne. Zatraca się religijny sens powtarzania gestów wzorcowych. Otóż powtarzanie wyjałowione ze swej treści religijnej z konieczności prowadzi do pesymistycznej wizji istnienia. Gdy czas cykliczny nie pozwala już odzyskiwać prasytuacji i odnajdywać tajemniczej obecności bogów, gdy czas desakralizuje się – nabiera grozy: okazuje się kołem obracającym się w nieskończoność i nieskończenie się powtarzającym”<sup>4</sup>.

Dla człowieka niereligijnego zatem mityczny cykl traci swój pierwotnie posiadany, głęboki sens regeneracji: możliwości znalezienia się *in*

<sup>3</sup> Por. René Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo „Brama”, Poznań 1993.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, „Święte i świeckie” (w:) idem, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatar-kiewicz, PIW, Warszawa 1970, s. 127.

*illo tempore*, „w owym czasie”, kiedy istota stwórcza zakładała ziemię, a byt i czas dopiero się rozpoczynał. Dla człowieka niereligijnego mity opowiadające o cyklicznym zniesieniu i uświęceniu czasu, są – podobnie jak i wszystkie inne treści religijne – „wyzbyte mocy”. Horkheimer i Adorno wydają się całkowicie pogrążeni w aporii, którą Eliade nazywa „sprzecznością między człowiekiem nowoczesnym a przednowoczesnym” (ibidem, s. 115): z jednej strony bowiem twardo stoją na stanowisku, zgodnie z którym „ta chęć człowieka religijnego, aby okresowo wracać wstecz, jego wysiłek, aby odzyskiwać sytuację mityczną, wydaje się człowiekowi współczesnemu czymś nieznośnym i upokarzającym” (ibidem) – z drugiej strony jednak uczciwie diagnozują oni „tendencję do stałego powtarzania” (ibidem), która cechuje pęknięty wewnętrznie paradygmat oświecenia.

Wedle Adorna i Horkheimera zatem świat wykreowany przez oświecenie, świat mitu zepsutego, *nie* jest upragnionym domem podmiotowości, która chce być sobą i tylko sobą, bytem niepowtarzalnym, pojedynczym, „ewenementalnym”, wydarzeniem samym w sobie, bez antecedensów i możliwości powtórzenia. *Mit tego, co jest* (s. 10) – jak spółka autorów nazywa światopogląd pozytywistyczny – stanowi absurdalną mieszaninę tego, co najgorsze w samej istocie mitologii, a więc bezwzględnej akceptacji nieziennej natury bytu oraz ideologii postępowości, która odżegnuje się od naiwnej, archaicznej wiary w istnienie bytów wykraczających poza twarde fakty. Podobnie jak w znanej analizie Maxa Webera z eseju „Nauka jako zawód i powołanie”, nowoczesne odczarowanie okazuje się złożeniem najgorszych aspektów czasów przednowożytnych i projektu oświecenia: mityczne moce bynajmniej nie znikają, stają się tylko bezosobowe i bezimienne, a więc jeszcze bardziej nieuchwytnie niż dawne demony<sup>5</sup>. Na przykład wcielają się w opętane ścisłością umysły pozytywistycznych faktografów:

„Zasada immanencji – piszą Horkheimer i Adorno – uznania każdego wydarzenia za powtórzenie, którą to zasadę oświecenie reprezentuje przeciwko wyobraźni mitycznej, jest zasadą samego mitu. Sucha mądrość, która nie dopuszcza niczego nowego pod słońcem, albowiem wszystkie karty bezsensownej gry jakoby zostały już zgrane, wszystkie wielkie myśli już pomyślane, możliwe wynalazki z góry już wykalkulowane, a ludzie skazani są na samozachowanie przez adaptację – owa sucha

---

<sup>5</sup> Por. Max Weber, „Nauka jako zawód i powołanie”, przeł. P. Dybel (w:) Max Weber, *Polityka jako zawód i powołanie*, Znak – Fundacja Batorego, Kraków–Warszawa 1998, s. 131.

mądrość reprodukuje jedynie mądrość fantastyczną, którą sama odrzuca; sankcję losu, który przez zemstę nieustannie wytwarza to, co już było. To, co byłoby inne, zostaje ujednolicone. Oto werdykt, który krytycznie ustanawia granice możliwego doświadczenia. *Wszystko tożsame jest ze wszystkim – ale za to nic już nie może być tożsame z samym sobą*” (s. 28, kursywa moja).

Świat jawi się więc jako wielki zamknięty układ mechaniczny, w którym rządzą zasady nieubłaganej wymiany ekwiwalentnej, oczyszczonej z „bogów i jakości”. Wszystko się powtarza w jednostajnej monotonii czystych faktów, ale nie jest to bynajmniej repetycja uświęcająca. Pytanie, przed którym staje nowoczesny podmiot, nie jest zatem typowym pytaniem emancypacyjnym – pytaniem o wyzwolenie indywidualnej woli od stosunków panowania – ale pytaniem o jakość wpływu, jakim wola podlega: o to, czy lepiej poddawać się wpływowi magicznym i osobowym, czy też raczej wpływowi bezosobowym, choć jednocześnie równie numinozalnym w swej „gładkiej naturalności”? Odpowiedź Horkheimera i Adorno sugeruje, iż jest to alternatywa nieistotna: oba rodzaje *numinosum* są sobie równe, jeśli rozpatrywać je pod kątem mitycznych stosunków władzy. Idea wielkiego Wyjścia postawiła więc człowieka nowoczesnego w sytuacji absolutnie bezwyjściowej: nie może on zaakceptować życia w świecie jawnie mitycznym, który świadomie opuścił – nie może też jednak wyjść zeń prawdziwie konsekwentnie, ponieważ mit dopada go na każdym etapie jego pozornej emancypacji. Horkheimer i Adorno prześcigają się więc w pesymizmie, ale nawet wtedy, kiedy wydaje się, że już pełzają po samym dnie upadku, przytrafia się im epifaniczny przeblýsk nadziei. Oto jedna z owych fragmentarycznych wizji uchwyconych *de profundis*:

„Straszne rzeczy musiała ludzkość wyrządzić sama sobie – piszą – by stworzyć jaźń, tożsamy, nastawiony na osiągnięcie celów, męski charakter człowieka, i coś z tej pracy powtarza się nadal w każdym dzieciństwie. Wysiłek utrzymania spójności Ja jest nieodłączny od Ja we wszystkich fazach, a pokusa zatracenia jaźni zawsze sprzężona była ze ślepo zdeteminowanym dążeniem do jej zachowania... Cywilizacja kroczy więc drogą posłuszeństwa i pracy, a spełnienie przyświeca tej drodze zawsze tylko jako *pozór, piękno wyzbyte mocy*” (s. 49–50, kursywa moja).

Momenty mitycznego zbawienia zatem to „piękno wyzbyte mocy”: chwile czasu mesjanicznego, wyrwane z temporalnego koszmaru nowoczesnej ewolucji i degradacji stosunków panowania. Chwile te jawią się jako bezsilne i dlatego skazane zostają przez Horkheimera i Adorna na egzystencję tylko *pozorną*. Ale czy istotnie o wartości ich miałyby

decydować właśnie *siła*, zdolna włączyć je w doczesne gry o władzę? „Piękno wyzbyte mocy” odsłania się tu jako formuła wysoce dwuznaczna: z jednej strony redukcyjna retoryka Horkheimera i Adorno skazuje ją na nieuchronną klęskę, z drugiej strony jednak wydaje się ona jedynym możliwym, dogłębnie odczarowanym ujęciem czegoś, co samo w sobie wymyka się odczarowaniu. Wbrew wszelkiej nadziei, a także wbrew sobie i wbrew przyjętemu przez siebie językowi, Horkheimer i Adorno natrafiają na istotę owej rzadkiej chwili zwanej „epifanią nowoczesną”: moment radykalnej nieciągłości i – istotnie – bezsiły, jeśli mierzyć jej wartość miarami świata profanicznego. Z pozoru wydaje się, jakby chodziło im tylko o banalne przypomnienie schopenhauerowskiej formuły bezsilnego pocieszenia w sztuce, która nie zmienia świata, ani nawet go nie interpretuje, a jedynie oferuje wyjęty z prozaicznej reguły moment ulgi i wytchnienia. Tak naprawdę jednak owo „piękno wyzbyte mocy” nabiera nowego brzmienia w kontekście języka bez reszty przesyconego obsesją mocy, władzy i panowania. Zaczyna brzmieć jak obietnica. Obietnica wyjścia poza monotonię świata wzajemnych wpływów i dominacji. Obietnica, którą za Vattimo można by nazwać *obietnicą słabą*: kreślącą nieutopijną drogę małego wyjścia z impasu, w jakim utknęło Wyjście przez wielkie W<sup>6</sup>.

### PIĘKNO BEZSILNE I IRONICZNE: JOYCE

„Piękno wyzbyte mocy” jest jedną ze słabych nadziei życia nowoczesnego, drugą jest ironia: świadomość ambiwalencji i pomieszania tęsknot, które czyni szczęście stanem nieskończenie skomplikowanym, godząc się na co dzień z głębokim „smutkiem w sercu”. Oba bezpieczniki, bez których napięcie nowoczesności staje się nie do zniesienia, są u Joyce’a w pełni obecne. Momenty epifaniczne i niezmienna, drapieżna i ciepła jednocześnie ironia sprawiają, że owa jednodniowa odyseja bohaterów dublińskich staje się, mimo wszystko, opowieścią o życiu, a nie tylko – jak w przypadku Odyseusza „frankfurckiego” – o życia odwlekaniu.

Joyce opowiada ten sam mit z ironicznym humorem, przełamując twardą i męską retorykę autorów *Dialektyki oświecenia*. Wszzechobecna

<sup>6</sup> Termin *pensiero debole*, czyli „myślenia słabego”, jak w ogóle cała metafora „słabości”, pojawiająca się w tym tekście, pochodzi od Gianni Vattimo z jego refleksji nad Heideggerem, które zawarł w swoim *Fine della modernità*. Por. Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, przeł. z włoskiego J.R. Snyder, Polity Press, London 1988.

ironia Joyce'a od początku unieważnia projekt radykalnego Wyjścia: cywilizacja zachodnia, przynajmniej w swej prowincjonalnej dublińskiej wersji, bynajmniej nie kroczy drogą posłuszeństwa i pracy. Życie bohaterów nowoczesnych okazuje się na wskroś przesycone wszystkim tym, co nowoczesność pragnęła odrzucić: jest w nim i mit, i sacrum, i liczne rytuały; jest w niej pradawna rozkiełznana, orgiastyczna zmysłowość, jest też nieusuwalna, niepojęta i niezmienna potęga archetypu kobiecego. Nie ma zatem takiej syreny, której nowoczesny Ulisses by nie uległ: samopanieństwo okazuje się najbardziej ponurym i żalosnym mitem nowoczesności, którego nikt nie traktuje poważnie. Joyce osłabia tym samym diagnozę Horkheimera i Adorna jako „wyzbytą ironii” – co w jakimś sensie odwraca ich formułę „piękna wyzbytego mocy”, wskazując na ukryte siły z pozoru bezsilnej postawy ironicznej. Tym jednak, co stanowi odróżnia oba podejścia, jest stosunek do mitu: u Horkheimera i Adorno, absolutnie, jak sami przyznają, „patriarchalny” – u Joyce'a, przeciwnie, „matriarchalny”. To nie przypadek, że w *Dialektyce oświecenia* jedyną heroiną żeńską jest Julia, sadyczna figura kobiecości zniekształconej, głęboko uwikłanej w męskie, dominacyjne gry nowoczesności. U Joyce'a figurą kobiecości nietkniętej przez czas, bo z istoty swojej po prostu *nietykalnej*, jest archetypiczna Molly Bloom: punkt wyjścia i dojścia, kolebka i korona życia, w której mityczny cykl ulega pełnej rehabilitacji jako *cykl* właśnie. To w łożu Molly Bloom, mitycznym, nieruchomym centrum powieści, człowiek półnowoczesny, umęczony eksperymentem Wyjścia, zaznaje ukojenia: spoczynku dwuznacznego, niepełnego, ale jednak, mimo wszystko – *spoczynku*.

Jest pewna, dość oczywista lektura *Ulissesa*, która każe widzieć w całej opowieści rozwinięcie psychoanalitycznego motywu separacji, rozgrywającego się zawsze w ramach podstawowego konfliktu płci: mężczyzna usiłuje oderwać się od kobiety, która go urodziła i przez ów akt nadania życia dzierży nad nim władzę – kobieta natomiast usiłuje przyciągnąć ku sobie mężczyznę, powołując się na tę nierozzerwalną więź, której siła unieważnia wszelką próbę separacji. Obaj główni męscy bohaterowie powieści cierpią w swych relacjach z kobietami. Stefan Dedalus, jak samo nazwisko wskazuje, ambitny *high-flyer*, żyje w nieustannym poczuciu winy, które podpowiada mu, że „zabił swoją matkę”. Tak jak w *Obcym* Camusa, śmierć matki staje się niezwykle problematyczna; nie następuje zwykła praca żałoby, pojawiają się za to wszystkie inne nieodpowiednie reakcje: obojętność, znużenie, złość, rozdrażnienie z lekka tylko zaprawione melancholią. To sam początek powieści: Buck Mulligan,

kontemplując z wieży, którą sami z Dedalusem nazwali *omphalosem*, pępkiem, szaro-szmaragdowe morze zatoki dublińskiej, nazywa je od-ruchowo „naszą matką” – Stefan zaś natychmiast przypomina sobie oskarżenie, że swą nieustępliwością, dziecinną manifestacją ateizmu doprowadził swą rzeczywistą matkę do zgonu. Matka, bezwarunkowa miłość matki, kołyszące dłonie matki, troska matki zdolnej ukochać najgłupsze i najbrzydsze nawet dziecko – wszystko to prześladowuje młodego, dwudziestodwuletniego Dedalusa w jego jednodniowej odysei.

Z nieco innym aspektem kobiecości musi się uporać w tym samym czasie Poldy Bloom: ten rozpoczyna swój dzień od trudnej decyzji, jaką jest oderwanie się od łoża, gdzie spoczywa wspaniały, leniwy okaz samicy, sennej i zmęczonej po całonocnych tańcach. O czym myśli Bloom, kiedy oderwawszy się od ciała swej połowicy, przemierza uliczki Dublina w poszukiwaniu nerek baranich, które chciałby usmażyć sobie na śniadanie? Też o morzu, nie tym irlandzkim jednak; o zupełnie innym morzu, którego obraz napawa go przerażeniem:

„Nie, nie tak. Jałowy kraj, naga pustynia. Wulkaniczne jezioro, martwe morze: bez ryb, żadnych wodorostów, zapadłe głęboko w ziemię. Żaden wiatr nie wzburzyłby tych fal, szarego metalu, trujących mglistych wód. Nazywają to siarczanym deszczem: miasta na równinie: Sodom, Gomorra, Edom, same martwe imiona. Martwe morze pośród martwej krainy, szarej i starej. Starej teraz. Zrodziła najstarszą, pierwszą rasę... Najstarszy lud. Tułał się daleko po całej ziemi, z niewoli w niewolę, rozmnażając się, umierając, rodząc wszędzie. Ona leżała tam teraz. Nie może już rodzić. Martwa: starej kobiety: szara, zapadnięta pochwa świata. Opuszczenie. Szare przerażenie przeniknęło jego ciało”<sup>7</sup>.

To z tej wyschłej dziś pochwy narodził się świat nowoczesny. Martwe morze bez ryb i wodorostów, zsyłające siarczane deszcze na wyjałowioną równinę, to matka historii, która dobiega końca. Najstarsza rasa, która

<sup>7</sup> James Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Stomczyński, PIW, Warszawa 1969, s. 67–68. W wersji oryginalnej ten kluczowy fragment powieści brzmi następująco: „No, not like that. A barren land, bare waste. Vulcanic lake, the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth. No wind would lift those waves, grey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom. All dead names. A dead sea in a dead land, grey and old. Old now. It bore the oldest, the first race... The oldest people. Wandered far away over all the earth, captivity to captivity, multiplying, dying, being born everywhere. It lay there now. Now it could bear no more. Dead: an old woman's: the grey sunken cunt of the world. Desolation. Grey horror seared his flesh”. James Joyce, *Ulysses*, Vintage International, New York 1990, s. 60. Odtąd wszystkie cytaty z tych dwóch wydań: odpowiednio polskiego i angielskiego.

jako pierwsza wyszła z domu niewoli naturalnej, dochodzi kresu swych możliwości. Czas linearny bowiem jest zamkniętym systemem: kiedy energia źródła się wyczerpuje się, umiera. Tam, gdzie nie ma regeneracji – gdzie nie działają mity płodności odwracające czas, gdzie nie następuje mityczne odrodzenie czasu w powtórzeniu *illud tempus* – musi pojawić się w końcu śmierć. To opowieść, która ma swój początek, swoje niepowtarzalne źródło – musi więc mieć także swój koniec. To opowieść, która wymyśliła początek i koniec. Pierwszy Odyseusz, tak jak Mojżesz, był bliżej początku – Leopold Bloom znajduje się po drugiej stronie, bliżej końca. Bloom nie znajduje w sobie wiary i nadziei swych przodków, która przez wieki była w stanie zastąpić im ożywcza, pozaczasową siłę mitu; jego wędrówka wydaje mu się bezcelowa i równie kolistą, równie uwikłaną w złowieszczą cykliczność, co cały stary świat mityczny. Jego błąkanie się (Bloom, za Mozeszem Majmonidesem, uważa się za jednego z *nabukim*, czyli „błąkających się” w pilnej potrzebie przewodnika) w skali mikrokosmicznej odbija filozoficzny makrokosmos Horkheimera i Adorno, analogicznie wyzutych z nadziei i mocy, bezsilnie szarpiających więzy mitu, który dopada ich z samego wnętrza oświecenia. Ciemna epifania źródła, otwierająca się przed Bloomem, stanowi alegorię *śmierci czasu*, który umiera nie w apokaliptycznej glorii – „i czasu już nie będzie!” – lecz w cichym wygasaniu, przypominającym raczej miłoszowe „innego końca świata nie będzie”, bierne i fatalistyczne, bez wykrzyknika. Nikt już nie ma siły *oczekiwać*: Drugiego Przyjścia, Królestwa Bożego, Proroka, Zmartwychwstania. Czego zatem potrzebuje starzejąca się nowoczesność zrodzona przez starą matkę? (Zadajmy to pytanie tak, jakby zadawał je sam Bloom, którego monologi wewnętrzne często przebiegają w rytmie pytań i sumiennie udzielanych na nie odpowiedzi, niczym uwewnętrznione lekcje w chederze). Nowoczesność rozpaczliwie potrzebuje mitu: mitu, którego sednem i racją bytu jest nade wszystko *regeneracja*.

Nie tyle zatem kara i zemsta, co raczej regeneracja, zdolność do dawania i odtwarzania życia, stanowi istotę mitycznego cyklu: nie tyle koło pychy i losowego zrównania, co raczej koło życia–śmierci–życia wyznacza bieg egzystencji zmitologizowanej. Horkheimer i Adorno widzą w micie tylko jego ponure oblicze, nie dostrzegając, że kołowość potrafi również unieważnić czas i jego upływ, a więc także nieuchronne starzenie się każdego wzorca i paradygmatu: żaden pomysł, zdaje się mówić mądrość mityczna, nie jest równie dobry, by przetrwać wieczność. Każdy pomysł – jako *pomysł* właśnie: dzieło kreacji, stworzone, a nie zrodzone – jest głupstwem wobec natury; jego wiarygodność jest zawsze tylko

relatywna i krótkotrwała. Żadna mityczna struktura z jej wierzeniami i bóstwami nie miałaby szans utrzymać się, gdyby nie była zawieszana i odtwarzana w równomiernym, powtarzalnym cyklu. Idea Wyjścia, choć piękna i szlachetna, jest także tylko ideą, której wiarygodność prędzej czy później wygasa; przestaje być, jak mawiał William James, hipotezą żywą, stając się pomysłem martwym, zbyt odległym od swym historycznych źródeł, by ożywiać entuzjazmem umysły współczesnych<sup>8</sup>. Wizja – wzorzec epifanii negatywnej – nachodząca Leopolda Blooma w chwili, w której opuścił był ciepłe ciało swej małżonki, przynosi obraz źródła historycznego i już martwego, które wyczerpało swą *jednorazową* moc. Nie inaczej dzieje się w *Dialektyce oświecenia*, która sama jest jedną wielką epifanią negatywną rozpisaną na szereg kadrów i obrazów. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wbrew wyłożonym *explicite* intencjom obu autorów, idea Wyjścia, a wraz z nim oświecenia, jest dla nich ideą całkowicie martwą i wyczerpaną: wydaną na pastwę zwycięskiego mitu, który objawia tylko jedno destrukcyjne oblicze, odmawiając człowiekowi nowoczesnemu utraconej przezeń pradawnej zdolności do regeneracji.

Dla Joyce'a czas, podobnie jak do Rilkego, to przede wszystkim czynnik niszczący: *die Zeit, die zerstörende...* Nowoczesność potrzebuje mitu w jego aspekcie regeneracyjnym, aby wyzwolić się od destrukcji narastającej czasowości. Czy też raczej człowiek współczesny, jako istota tak naprawdę tylko *pótnowoczesna*, wciąż ma w zanadrzu strategię odnowieńcze, które jego kultura oficjalna pomija tolerancyjnym milczeniem. Ambiwalentne relacje z kobiecością, które trapią Dedalusa i Blooma, stanowią kanwę, na której Joyce opiera swoją literacką apologię mityczności: w przeciwieństwie do „opowieści antymitologicznej” Horkheimera i Adorno, jego narrację należałoby więc nazwać wyraźnie *promitologiczną*. Wyjście, jak już powiedzieliśmy, zostaje przezeń ironicznie unieważnione i pomniejszone; najwyrazistsza aluzja do Exodusu pojawia się w chwili, w której Bloom i Dedalus, kompletnie już pijani, usiłują chyłkiem wymknąć się z domu, gdzie króluje Molly:

---

<sup>8</sup> Por. William James, *Prawo do wiary*, przeł. A. Grobler, Znak, Kraków 1996. Podział na hipotezy martwe i hipotezy żywe uzależniony jest przez Jamesa od trudno uchwytnego kryterium, jakie stanowi duch czasu; hipotezy zbyt czasowo odległe, a więc takie, o których można powiedzieć, iż nie podlegają eliadowskiemu mechanizmowi „odnawiania czasu”, nieuchronnie tracą na atrakcyjności, podczas gdy „żywe opcje nigdy nie wydają się absurdalne temu, kto musi je rozważyć” (s. 59). Hipotezy nie są więc częścią odczarowanej, linearnej historii rozumu instrumentalnego, ale raczej częścią mitycznych całości, które w związku z tym także muszą podlegać cyklicznej regeneracji.



„W jakim porządku i z jakim towarzyszącym ceremoniałem został przeprowadzony exodus z domu niewoli na dzicz niezamieszkania? Zapaloną Świecę w Lichtarzu niósł – Bloom. Kapelusze Diakona na Jesionowej Lasce niósł – Stefan. Z jaką intonacją *secreto* jakiego upamiętniającego psalmu? 113, *modus peregrinus: In exitu Israel de Egypto: domus Jacob de populo barbaro*” (s. 728–729)<sup>9</sup>.

Opuściwszy dom niewoli, dwaj chłopcy widzą cud nocnego nieba: *The heaven tree of stars hung with humid nightblue fruit* (s. 682), „niebiańskie drzewo gwiazdne obwieszane wilgotnymi, nocnobłękitnymi owocami” (s. 729), prawdziwą epifanię, której składają hołd, oddając – zgodnie, wspólnie – mocz w całkowitym, nabożnym milczeniu. *The whole world was before them...* – tu Joyce nie może się oprzeć, by nie opatrzyć ironicznym szyderstwem ostatnich, profetycznych wersów *Raju utraconego*: tam Adam i Ewa, zgodnie, wspólnie, ręka w rękę, udawali się przez przestworza niezamieszkaną dziczy; tu Dedalus i Bloom, też na swój sposób ręka w rękę, kontemplują otwartą przestrzeń nieba.

O czym mówi Psalm 113? „Gdy wychodził Izrael z Egiptu i dom Jakubowy z narodu obcego, Stał się Juda poświęceniem jego, Izrael panowaniem jego. To widząc, morze uciekło, a Jordan wrócił się назад...”. Wyjście i mity solarne, o których piszą Horkheimer i Adorno, walczą z żywiołem wodnym: każą rozstępować się morzom i cofać rzekom. Inaczej emblematy lunarne, do których należy kobiecość: te rządzą żywiołem wodnym, przyciągają morza, rzekom zaś nadają kierunek. Stefan sam określa siebie mianem „hydrofoba, nienawidzącego częściowego kontaktu przez zamoczenie, lub całkowitego przez zanurzenie” (s. 701): ten wybór emocjonalny wydaje się całkiem oczywisty w przypadku kogoś, kto „zabił swoją matkę”. Lepold natomiast nazywa siebie „miłośnikiem wody, czerpiącym wodę, nosiwodą” (s. 700) i podziwia w niej jej wszechobecność i zdolność przemian, która zasila każdy cykl życiowy.

---

<sup>9</sup> Odważam się tu na małą zmianę tłumaczenia, sądzę bowiem, że lepiej oddaje ona intencje Joyce'a: *the wilderness of inhabitation* przekładam jako „dzicz niezamieszkania” (czyli jako *in-habitation*, gdzie *in* jest prefiksem przeczenia), podczas gdy Słomczyński tłumaczy ją, bardziej zgodnie ze słownikiem, po prostu jako „puszczę mieszkania”: „In what order of precedence, with which attendant ceremony was the exodus from the house of bondage to the wilderness of inhabitation effected? Lighted Candle in Stick borne by Bloom. Diaconal Hat on Ashplant borne by Stepen. With what intonation secreto of what commemorative psalm? The 113th, *modus peregrinus: In exitu Israel de Egypto: domus Jacob de populo barbaro*” (s. 681).

To Bloomowi zatem przypada w udziale wygłoszenie hymnu na cześć mistycznej więzi panującej między księżycem, wodą i kobietą:

„Jakie szczególne powinowactwa istnieją, jak mu się wydawało, między Luną a kobietą? Jej starożytność, która wyprzedzała i przeżywała kolejne pokolenia telluryczne: jej przewaga nocą: jej satelicka zależność: jej odbijanie cudzego światła: jej stałość pośród zmiennych faz, wschodzenie i zachodzenie w z góry oznaczonym czasie, przebywanie i ubywanie, nieunikniona niezmienność wyglądu: jej nieokreślone odpowiedzi na niezawierające stwierdzeń zapytania: jej władanie nad wodami przyplwy i odpływu: jej moc nakazująca kochać, upokarzająca, oblekająca pięknnością, doprowadzająca do obłędu, zachęcająca do występku i wspomagająca występki: spokojna nieodgadnioność jej oblicza: straszliwość jej odosobnionej górującej nieposzlakowanej świetlistej bliskości: jej zwiastowanie burzy i ciszy: jej podniecający blask, jej ruch i jej obecność: przestroga jej kraterów, jej jałowe morza, jej milczenie: jej wspaniałość, gdy jest widoczna: jej przyciąganie, gdy jest niewidoczna” (s. 734)<sup>10</sup>.

Luna jest patronką pryncypów, w których panowała potęga żywiołów: w mitologii greckiej odpowiada im porządek bóstw tytanicznych (a wśród nich blada jak księżyc Moneta, opiewana przez romantyków, między innymi przez Keatsa), który ustąpił solarnemu porządkowi bogów olimpijskich; w mitologii hebrajskiej słońce jest atrybutem Jahwe, dawnego demona pustyni, księżyc natomiast świeci nad egipskim domem niewoli. Kobieta, zdaniem Joyce'a, należy do królestwa księżycowego. Jej przymiotami są: niezniszczalność, której nie ma się linearny czas pokoleń historycznych, cykliczność, w której wyraża się rytm zaniku i regeneracji, niezmienność jej wewnętrznej istoty, panowanie nad żywiołem wodnym, ambiwalencja, immanentna niejasność, półskrytość, a także – *last but not*

<sup>10</sup> „What special affinities appeared to him [Bloom] to exist between the moon and woman? Her antiquity in preceding and surviving successful tellurian generations: her nocturnal predominance: her satellite dependence: her luminary reflection: her constancy under all her phases, rising and setting by her appointer times, waxing and waning: the forced invariability of her aspect: her indeterminate response to inaffirmative interrogation: her potency over effluent and reflux waters: her power to enamour, to mortify, to invest with beauty, to render insane, to incite to and aid delinquency: the tranquil inscrutability of her visage: the terribility of her isolated dominant impacable resplendent propinquity: her omens of tempest and of calm: the stimulation of her light, her motion and her presence: the admonition of her craters, her arid seas, her silence: her splendour, when visible: her attraction, when invisible” (s. 685). Odrobinę zmieniam przekład Słomczyńskiego, dając zamiast słowa „księżyc”, które w polskim jest rzeczownikiem męskim – „Luna”, po to przede wszystkim, by zachować istotną tu zgodność rodzajów.

*least* – lekceważenie dla wymiaru prawa, wprowadzonego przez porządek solarny. Joyce'a ze wszystkich tych atrybutów najbardziej interesuje aspekt pozaczasowości, a więc owej cząstki życia, która od początku wymknęła się projektowi Wyjścia i nie podlega jego niszczącej dialektyce; w języku Horkheimera i Adorno powiedzielibyśmy, że jest to ta ocalona cząstka życia, która nie została wprzęgnięta w mechanizm samozachowania, ale też nie stała się jeszcze „częścią przeklętą”. Kobiecość jest więc odłamkiem życia mitycznego: życia prastarego, ale – w przeciwieństwie do „wyschłej pochwy” oświecenia – nadal zdolnego do regeneracji.

Źródłem mitycznego odrodzenia jest żona Leopolda, Molly Bloom. Ona jedna tkwi spokojnie, w swym łóżu, w samym centrum opowieści, niczym nieruchomy poruszyciel, ku któremu dąży wszystko, co żywe. To Molly jest spełnieniem hebrajskiego błogosławieństwa, które – zgodnie z etymologią – jest wołaniem o „więcej życia”<sup>11</sup>. Jej słynny monolog to śpiew nowoczesnej syreny: erupcja witalnego nadmiaru, owego *ekscesu* Wiliama Blake'a, który to nadmiar jako jedyny wiedzie do pałacu mądrości; to nieprzerwany, żywy strumień bergsonowskiej *durée*, którego nie narusza i rozprasza przykry obowiązek refleksji, który plecie się w sferze onirycznej nieoznaczoności, swobodnie łącząc wspomnienia, pragnienia, fantazmaty i sny. Bachelard nazywał ów stan błogosławiony stanem *spoczynku, le repos*, którego Molly jest uosobieniem: wszystko wokół niej się porusza, ona jedna spoczywa, i też ona jedna jest w stanie spoczynkiem obdarzać<sup>12</sup>.

Molly posiada jeszcze jedną niezwykle ważną cechę, która czyni zeń istotę na wskroś przednowoczesną: litość. Jej litość jest bezbrzeżna, ale, co bardzo istotne – niesentymentalna. Jeśli wierzyć analizom Horkheimera i Adorna z rozdziału o Julii, poświęconemu dialektyce moralności nowoczesnej, taka właśnie – bezbrzeżna i niesentymentalna – litość stanowi dla owej moralności największy kamień obrazy. Przypominając Nietzsche-go, de Sade'a i Kanta, obaj autorzy piszą:

„Właśnie kobieta jest źródłem «wybuchów bezgranicznej litości» (*Nietzsche contra Wagner*). Sade i Nietzsche wiedzieli, że ich nauka o grzechu litości należy do dawnego dziedzictwa mieszczańskiego. Ten ostatni powołuje się na wszystkie «mocne epoki», na «dostojne kultury», ten pierwszy na Arystotelesa i na perypetetyków. *Litość nie może się*

<sup>11</sup> Etymologię tę odtwarza Harold Bloom w swej nieortodoksyjnej interpretacji Pięcioksięgu pt. *The Book of J*, Harper Publishers, New York 1990.

<sup>12</sup> Por. Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1975.

*ostać wobec filozofii*. Nawet Kant nie czyni tu wyjątku. Litość to według niego «pewnego rodzaju miękkość», nie mająca w sobie nic z dostojności cnoty” (s. 119, kursywa moja).

W świecie systemów i schematów litość rzeczywiście nie ma sensu: działa na zasadzie odruchu, jest niekonsekwentna, czyni wyjątki, niczego nie zmienia w świecie zastanym, nie posługuje się żadną maksymą ogólną. Działa impulsywnie, bezrefleksyjnie, niejako z nadmiaru dobrej woli. Molly jest boginią litościwą w takim właśnie znaczeniu, jakie odrzuca moralność mieszczańska, opowiadając się raczej za typem Julii, zimnym, egoistycznym i kalkulującym – niż typem Molly, skłonny do litości wybuchowej, obdarowującej chaotycznie. W istocie jest to rodzaj litości pozbawionej czułościowych sentymentów, który powinien odpowiadać Nietzschemu, ponieważ daje ona niejako obojętnie, z własnego nadmiaru, spontanicznie dążąc do usuwania braków z bytu, gdziekolwiek się pojawiają. Molly żywiołowo wypełnia każdą lukę. Prawdziwie nietzscheański wymiar tej litości ujawnia się w jednym z jej wspomnień, którego opis dziś zostałby zapewne uznany za bardziej kontrowersyjny od wszystkich szokujących obscenów, jakie przez lata uniemożliwiały druk tej książki. We wspomnieniu równie swobodnym i żywiołowym, jak wszystkie inne, Molly przywołuje scenę z Ojcem... I w przytoczonym przez nią obrazie to nie mała Molly zostaje wykorzystana seksualnie przez księdza; to ksiądz zostaje przez nią erotycznie obdarowany. Podobnie jej mąż, Leopold Bloom:

„...i pomyślałam coś może być tak samo dobrze on jak inny i wtedy poprosiłam go oczyma żeby poprosił znowu tak a wtedy on poprosił mnie czy ja tak powiem tak mój kwiecie górski i najpierw objęłam go ramionami tak i przyciągnęłam go w dół ku sobie tak że mógł uczuć moje piersi pachnące tak a serce biło mu jak szalone i tak powiedziałam tak chcę Tak” (s. 824).

To *coś może być tak samo dobrze on jak inny* stanowi samo sedno owej kapryśnej litości, która mogłaby, chciałaby w zasadzie obdarować wszystkich, musi jednak dokonywać – zawsze arbitralnych – wyborów. Jest podstawą wspaniałomyślności, owej *principle of generosity*, którą William Wordsworth kładł u samych źródeł doświadczenia natury jako tej, która wprawdzie odbiera, ale także daje – szczerze, chętnie i w nadmiarze<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Dla tego naczelnego romantyka brytyjskiego, twórcy romantycznej religii naturalnej, natura rządzi się przede wszystkim „zasadą wspaniałomyślności”, głęboko przypominającą ową niesentymentalną litość, jaka cechuje kobiecy archetyp Molly. Por. zwłaszcza znakomitą interpretację Wordswortha dokonaną przez Geoffreya H. Hartmana: *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, And Valéry*, A Harbinger Book, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1966.

Molly jest więc przeciwieństwem umęczonej podmiotowości nowocześniejszej. W istocie, w ogóle nie jest ona podmiotem. Podczas gdy podmiot naznaczony jest wiecznym brakiem – jakby powiedział Lacan, on *jest* brakiem (*manque*) i niczym innym – Molly stanowi archetyp przelewającej się pełni; jej płynny, wodny monolog bez znaków przestankowych nie zna przerw ani przeczeń, cały oparty jest na afirmacji. *Yes I said yes I will Yes* („tak powiedziałam tak chcę Tak”), zdanie wieńczące książkę jest niczym *katharsis* w każdym spełnionym micie, kiedy pojawia się iskra odrodzonego życia: upragniony moment restytucji<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Molly wyobrażona jest przez Joyce’a jako kobiecość archetypiczna i niezniszczalna i niewykluczone, że z podejrzliwej perspektywy frankfurczyków jest to najbardziej narażony na krytykę dogmat jego podejścia. To nie przypadek bowiem, że Julia markiza de Sade jest jedyną postacią kobiecą w *Dialektyce oświecenia* – obok, oczywiście, samej Penelopy, której autorzy nadają cechy jak najdalsze od temperamentu Molly, czyniąc ją prototypem chłodno kalkulującej, wyważonej w reakcjach mieszczyki. Julia także kalkuluje chłodno, choć tematem jej kalkulacji jest co innego niż rozsądne planowanie przyszłości: Julia kalkuluje inwestycje i zwroty, jakie mogą pobudzić jej seksualność. W ujęciu Horkheimera i Adorna, w kulturze oświecenia nie ma miejsca na Molly; kobieta może pojawić się tylko w dwóch wcieleniach: żony – Penelopy i kochanki – Julii, a więc tej, która kalkuluje szanse na dobrobyt, i tej, która kalkuluje szanse na rozkosz seksualną. Niewykluczone przy tym, że to jednak autorzy *Dialektyki*, a nie Joyce, mają rację w realistycznej ocenie kobiecości oświeconej. Diagnostę tę zdecydowanie potwierdzałyby twórczość Michela Houlebecka, współczesnego pisarza francuskiego średniego pokolenia, której *gros* stanowi krytyka współczesnego feminizmu. Feminizm przedstawia on jako tę wersję oświecenia, która dokonała ostatecznego zniszczenia kobiecego archetypu uosobianego przez Molly: kobiety „litościwej”, obdarzającej, pełnej. Poszukiwanie Kobiety stanowi obsesję Houlebecka: w każdej z jego powieści, od *Les Particules élémentaires* (Flammarion, Paris 1998) po *Plateforme* (Flammarion, Paris 2001), pojawia się na moment bohaterka, najchętniej zwana Valérie (a więc, zgodnie z etymologią, „uzdrawiająca”), która przynosi ze sobą obietnicę miłości stojącej ponad wszelką kalkulacją – po czym zawsze, nieuchronnie, ginie: zabita w wypadku, w ataku terrorystycznym, przez chorobę. Wbrew temu zatem, co sugeruje Joyce, nie jest ona *niezniszczalna*: przeciwnie, okazuje się najbardziej kruchym dobrem kultury późnej nowoczesności, która sprzysięgła się, by ją wyeliminować ze swych przetrzysztych rachunków. Świat Houlebecka wypełniają więc bez reszty Penelopy i Julie: francuskie mieszczyki liczące na trwałe, obfityjące w wymierne korzyści związku i egocentryczne „feministki”, uczęszczające na wieczne seanse psychoanalizy i treningi asertywności. Molly, jedna z ostatnich drobnych nadziei Joyce’a – a także i Houlebecka – nie ma w nim szans na przeżycie.

## BEZ WYJŚCIA: PRACA EKWIWOKACJI

Oba te ujęcia – Horkheimera i Adorna oraz Joyce’a – dopełniają się nawzajem. Ci pierwsi mówią o człowieku na wskroś nowoczesnym, w którym nic nie oparło się niszczącej dialektyce oświecenia; paradoksalnie, nie oparł się jej nawet mit, który nachodzi nowoczesność w formie zwyrodniałej, jakby powiedział Girard: „zepsutej”, gdzie cykl jest tylko kołem zemsty, nigdy zaś ożywczej regeneracji. Ten drugi natomiast mówi o człowieku półnowoczesnym, którego jedynym ratunkiem jest ucieczka w azyle pradawności, wyjęte spod destrukcyjnych prawideł Wyjścia. Ci pierwsi przedstawiają mit nowoczesny, który jest wewnętrzną plagą oświecenia: jest to jednak mit, który przestał być *pełnym* mitem. Ten drugi pragnie ocalić człowieka nowoczesnego, przypominając mu o mitycznej pełni, która jednak całkowicie wymyka się projektowi nowoczesności. Dla Horkheimera i Adorna podmiotowość nowoczesna stała się mitem, ale w złym, wypaczonym sensie tego słowa – dla Joyce’a podmiotowość jest narzuconą nam męką, którą na chwilę tylko zdejmuje powrót do mitycznego stanu presubiektywnego.

Jeśli nadzieja to stan oczekiwania wpisany w strukturę czasu linearnego, rozwijającego się od momentu Wyjścia z natury, ku dobru, który przekracza ambiwalentne dary cyklu naturalnego, to oba te odczytania mitu Odysusza są jej pozbawione. W ujęciu Horkheimera i Adorna oświecenie zostaje pożarte przez mit, ten zaś, „odzwierciedlając esencję tego, co trwale istnieje – wiecznie nawracający cykl, los, panowanie – jako prawdę, wyrzeka się nadziei” (s. 43). W ujęciu Joyce’a z kolei jedyną, paradoksalną nadzieją człowieka współczesnego, zbłąkanego na drogach Wyjścia, jest namiastka powrotu: ta odrobina ulgi, którą znaleźć można w mitach, właśnie *dlatego*, iż wyrzekają się nadziei. Tu kluczem do szczęścia okazuje się rezygnacja z Wyjścia jako projektu życiowego, a wraz z nią pełna akceptacja Zasady Rzeczywistości w jej pradawnej formie koła narodzin i śmierci. Joyce wszem i wobec ogłasza eksperyment Wyjścia za zamknięty i nieudany – i w zamian oferuje nam azyle mitologiczne. Półnowoczesność, kondycja, w jakiej znaleźliśmy się wszyscy, stanowi dlań amalgamat niejednorodnych szczątków: szczątków dawnej wiary religijnej, szczątków progresywnych nadziei oświecenia, szczątków niewytopionych do końca starych mitów. Nieustanne aluzje religijno-filozoficzno-mitologiczne, jakie kompulsywnie czynią jego bohaterowie, świadczą mniej o metafizycznej głębi ich doświadczeń, bardziej zaś o stanie zaśmiecenia umysłów, które brodzą wśród ruin tego wszystkiego, co kiedyś było nośnikiem ważkiego sensu, dziś natomiast stanowi już

tylko materiał do wolnej gry skojarzeń, owego znaczenia odruchowego i minimalnego. Joyce, podobnie jak Nichola Chiaromonte, interesuje się tylko „tym, co pozostaje”<sup>15</sup> i w tym tkwi siła jego powieściowej, nie zaś projektodawczej wizji; i jeżeli ostatecznie tym, co pozostaje, są, z jednej strony „chwile piękna wyzbytego mocy”, z drugiej zaś *niezniszczalna* Molly Bloom, to odkrycie to nie stanowi powodu do świętowania. Niezniszczalność mitu cyklicznego, uosobianego przez archetyp pozaczasowej kobiecnoci, ujawnia swą relatywną pozytywność tylko na tle ogólnego zniszczenia, które stało się udziałem wszystkich innych symboli i sensów stworzonych przez człowieka. Przypomnijmy: łóżko Molly nie przynosi szczęścia ani spełnienia, a jedynie spoczynek i ulgę, dobra pomniejsze i wyzute z nadziei – „Wypoczywa. Wędrował”<sup>16</sup>. Diagnoza Horkheimera i Adorna wydaje się w zestawieniu z Joyce’em równie „beznadziejna”, lecz różni się co do stopnia goryczy: wybierają oni inny rodzaj fatalizmu, który każe człowiekowi nowoczesnemu *trwać* w ramach „zepsutego” projektu oświecenia. W obu przypadkach możliwość manewru jest więc ograniczona: nadzieja, owa wybujała nadzieja w sensie mocnym, nie ma o co się zaczepić.

W książce Joyce’a jest jednak coś jeszcze, co z pozoru wydaje się nieważne, co jednak przy pewnej zmianie perspektywy okazuje się otwierać nowe możliwości. Poza powrotem do mitu, Joyce daje nam także krótkotrwałe, niekonkluzywne, pozbawione następstw chwile epifaniczne, żerujące na resztkach motywów sakralnych, które unoszą się w przestrzeni kultury nowoczesnej niczym mgławice *free-floating signifiers*, powstałe po rozpadzie uporządkowanych konstelacji. Ich bezsilne piękno, „wyzbyte mocy” organizowania ludzkiego życia, stanowiące daleką emanację sakralnego *nomosu* starych religii, zawiera jednak cząstkę świętości: epifanie Joyce’a, choć wyzute z potęgi, nie są mimo wszystko wyzute z sensu. Tyle że nie jest to sens mocny, zdolny wyznaczać kierunek egzystencji; podobnie jak nie jest mocna ta resztkowa nadziei, która tli się w uldze, jaką przynoszą mity, i w pięknie, jakie towarzyszy żywiolowo religijnemu przeżywaniu świata. U Joyce’a życie toczy się kołem mitu, idea Wyjścia natomiast, z której zdjęto moc projektu, dostarcza epifanicznych chwil, niejako z życia wyjętych; konfrontują one człowieka nowoczesnego z *nagim sacrum*, które wymyka się porządkującej strukturze mitycznej.

<sup>15</sup> Por. Nichola Chiaromonte, *To, co pozostaje. Notesy 1955–1971*, przeł. S. Kąsprysiak, Czytelnik, Warszawa 2001.

<sup>16</sup> Tak kończy się dzienna odyseja Leopolda Blooma: *He rests. He has travelled* (s. 721). Bloom zasypia i rozpoczyna się oniryczny monolog Molly.

W pierwszym czytaniu zatem otrzymujemy diagnozę pesymistyczną: Wyjście okazuje się eksperymentem nieudanym, nadzieja na opuszczenie mitycznego cyklu życia i śmierci to martwa hipoteza. W sensie „mocnym” zatem Wyjście i nadzieja zostają unieważnione. W ponownej lekturze jednak rozpoczyna się ruch drobnych przesunięć sensów, coś, co można by nazwać *pracą ekwiwokacji*: w beznadziejnej sytuacji bez Wyjścia, pojawia się inny, „słaby” sens tak Wyjścia, jak nadziei. Kluczem do jego zrozumienia są owe chwile, które Horkheimer i Adorno lekceważąco nazywają „pięknym wyzbytym mocy”. Jeżeli więc akcent na brak nadziei jest bardziej stanowczy u autorów *Dialektyki oświecenia* niż u Joyce’a, to tylko dlatego, iż obaj frankfurtczycy nie godzą się na przesunięcie sensu słowa „nadzieja” w sferę myślenia, które Gianni Vattimo nazywał *myśleniem słabym*. To myśl, która nie liczy już na sukces procesu racjonalizacji, lecz, metaforycznie rzecz ujmując, usiłuje na powrót ułożyć się z tajemnicą. *Układanie się z tajemnicą* ujawnia jeszcze inną, niezwykle istotną konotację owej „słabości”, na jaką stawia Vattimo: jest to niemoc, która dokonuje wyjścia z niszczącego kontekstu dominacji, w który – jeśli wierzyć autorom *Dialektyki* – nieuchronnie wprowadza nas Wyjście.

Słabość Vattimo stanowi wariację na heideggerowski temat *Gelassenheit*, która w pierwszym rzędzie znaczy nie co innego, jak właśnie rezygnację z walki: spokój, jaki osiągnąć można tylko przez wyrzeczenie się woli panowania. To nowoczesna filozoficzna formuła bachelardowego *le repos*: owego mitycznego spoczynku, którego Bloom zaznaje w łożu Molly. Wyraźnie też pobrzmiwa w niej nuta nostalgii za krainą Lotofagów. Słabość, wyzuta z mocy *Gelassenheit*, nie sugeruje jednak samej tylko uległości wobec przemocy losu i świata; przeciwnie, naprowadza nas ona na zmianę rejestru retorycznego, w którym relacje między człowiekiem a Byciem wykraczają poza wąski idiom dialektyki pana i niewolnika. Owo układanie się z tajemnicą – rezygnacja z pełnego ujaśnienia, która cechuje kantowski schematyzm intelektu i przystanie na heideggerowską grę skrytości i nieskrytości – nie tylko zatem nie skazuje człowieka na fatalistyczną podległość, lecz oferuje pewne, nieuchronnie „słabe”, wyjście z Wyjścia, w którym język władzy, dotąd podstawowy i dominujący, ulega zawieszeniu. Jak pisze Heidegger: „Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis gehören zusammen. Sie gewähren uns die Möglichkeit, uns auf eine ganz andere Weise in der Welt aufzuhalten”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> „Uspokojenie w stosunku do rzeczy i otwartość na tajemnicę są sobie współprzynależne. Zapewniają nam one możliwość zupełnie innego nastawienia wobec świata”. Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1959, s. 24.



U Joyce'a słabość ta stanowi istotę epifanicznego *momentu* – o tyle tylko jednak, o ile pozostaje on pojedynczą chwilą, pozbawioną ciągłości z resztą życia. W tym też różni się on od Heideggera, filozoficznego prawodawcy, który nie chce zgodzić się na fragmentację życia nowoczesnego i czyni z Wydarzenia, własnej formuły chwilowej epifanii, nowe centrum wyznaczające całkowity sposób istnienia człowieka, który Wydarzeniu świadczy. W tym też sensie słabość vattimowska bliższa jest raczej ironicznemu Joyce'owi niż Heideggerowi, którego retoryka, choć pierwotnie ufundowana na „ontologicznej słabości”, jest, paradoksalnie właśnie, niezwykle mocna i projektodawcza. Podobnie jak w starych religiach opierających się na objawieniu, heideggerowskie Wydarzenie, strukturalny odpowiednik rewelacji, pomyślane jest jako ośrodek, wokół którego porządkuje się egzystencja jednostki. Także wbrew temu, co twierdzi Vattimo o wyjściu z Wyjścia, czyli o wyzwoleniu się z języka władzy, wzajemny stosunek Bycia i człowieka przybiera u późnego Heideggera cechy niepokojąco analogiczne do tych, jakie opisuje tradycyjny słownik podległości i posłuszeństwa (ewentualnie buntu i nieposłuszeństwa), wypracowany przez judeochrześcijaństwo.

Postać Heideggera wyraźnie wyznacza granice tematyczne tej medytacji. Heidegger jest bowiem filozofem par excellence *mitopoetycznym*, jest – by sparafrazować kapitalne powiedzenie Bergsona – wspaniałą maszyną do wytwarzania bogów<sup>18</sup>, z oczywistych przyczyn jednak nie mieści się on w kategorii *mitotwórstwa nowoczesnego*. Mówiąc językiem samego Heideggera: o ile Horkheimer i Adorno oraz Joyce świadomie zwieńczają historię procesu racjonalizacji, a tym samym stanowią jej *Vollendung*, ostateczne spełnienie – o tyle Heidegger pragnie znaleźć się już po drugiej stronie, *über die Linie*, a więc ponad linią graniczną europejskiego nihilizmu, tam, gdzie po przewyciężeniu i przeboleniu racjonalistycznej metafizyki (*Überwindung und Verwindung*) wyłoni się szansa „nowego początku” (*der neue Anfang*). To wyraźnie antynowoczesne – już nawet nie polemiczne, ale wręcz obojętne – nastawienie jego wysiłków mitotwórczych najpełniej ujawnia się w późnej grupie tekstów skoncentrowanych wokół idei *Gelassenheit*, które – mniej lub bardziej świadomie – odtwarzają całą problematykę *Dialektyki oświecenia*, tyle że ze zmienionym znakiem. Podczas bowiem gdy Horkheimera i Adorna można uznać za modelowych reprezentatów *nowoczesności antymitycznej*,

---

<sup>18</sup> Por. Henri Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło SJ i K. Skrulski SJ, Znak, Kraków 1993, s. 308.

lamentujących nad remistyfikacją świata wyalienowanego w twórcach oświeceniowej techniki – o tyle Heidegger, zalecający *Gelassenheit*, mistyczny spokój wobec tajemniczych sił świata oświecenia, odsłania się jako twórca *mitu antynowoczesnego*. To samo zatem, co dla frankfurckiego duetu autorskiego stanowi powód do rozpacz, dla Heideggera staje się okazją do rozważań o nowej manifestacji Bycia wśród mocy technologicznych, które „od dawna przekraczają już władzę samego człowieka”<sup>19</sup>. Spornym wspólnym mianownikiem obu tekstów okazuje się *powrót mitu*. Dla dwóch krytycznych racjonalistów oznacza on upiorny powrót tego, co *wyparte* – dla Heideggera natomiast to nade wszystko upragniony powrót tego, co *zapomniane*. Mit nie jest tym, co tworzone tu i teraz, z wnętrza i materii samej nowoczesności, ale czymś, co *powraca*: jest starym mitem, który stawia pod znakiem zapytania projekt samej nowoczesności – co raz witane jest okrzykiem grozy, innym zaś razem radością. Co do jednego jednak panuje między nimi zgoda: tak dla antymitycznie nastawionych frankfurtczyków, jak dla mitopoetycznego Heideggera, *mit i nowoczesność to dziedziny doskonale rozłączne*. I całej tej trójce jednak brakuje ironii<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Heidegger pisze: „Die Mächte, die den Menschen überall und stündlich in irgendeiner Gestalt von technischen Anlagen und Einrichtungen beanspruchen, fesseln, fortziehen und bedrängen – diese Mächte sind längst über den Willen und die Entscheidungsfähigkeit des Menschen hinausgewachsen, weil sie nicht vom Menschen gemacht sind” (*Gelassenheit*, op. cit., s. 19). Moce, które rozpiętało instrumentalne oświecenie i które dziś nieustannie przesładują człowieka, wywołując w nim poczucie zniewolenia i skrępowania, „od dawna przerastają wolę i zdolność decyzyjną człowieka, *ponieważ nie są przez człowieka uczynione*”. Podobną paramityczną myśl wyraża Heidegger w *Co zwie się myśleniem?*, gdy pisze o typowo nowoczesnym „zlepku” dyscyplin myślowych, złożonym z logistyki, psychoanalizy i socjologii, dyscyplin wzorcowo instrumentalnych i redukcyjnych: „Wszelako zlepek ów w żadnym wypadku nie jest wytworem człowieka. Wspomniane dyscypliny stoją raczej pod znakiem przesłania pochodzącej z daleka mocy...” (*Co zwie się myśleniem?*, przeł. J. Mizersa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 20). Alienacja, która dla Horkheimera i Adorna jest oznaką fałszywej automitologizacji oświecenia, dla Heideggera stanowi podstawę dla pozytywnych i nowatorskich przemyśleń (*Nach-denken*) nad światem rozumu instrumentalnego, który dawno przestał być li tylko narzędziem, a zaczął być swym własnym tajemniczym Byciem. Kiedy pisze, iż „sens świata techniki ukrywa się” (*Gelassenheit*, op. cit., s. 24), to nadaje owej *Verborgenheit* afirmatywny sens skrytości, jaka od zawsze cechowała mityczną strukturę *alethei*, czyli prawdy Bycia. Oświecenie, dokonując samozniesienia w wytworzeniu świata technicznego (rozumianego szeroko: od technologii po instrumentalno-redukcyjne języki poznawcze), który wymknął się spod kontroli, powraca tym samym do mitologicznej macierzy Bycia i jego odwiecznej tajemnicy.

<sup>20</sup> Nie ma tu, niestety, miejsca na głębszą analizę wątków mitotwórczych u Heideggera warto jednak zwrócić uwagę na dokładną komplementarność też twórcy *Gelassenheit* i obu myślicieli frankfurckich. Heidegger tak samo wierzy w ciągłość mitu i nowożytnej filozofii

Inaczej Joyce, który – jako powieściopisarz, nie jako filozof – przemawia znacznie bardziej „czułym językiem”<sup>21</sup>, subtelniej negocjującym wszystkie te opozycje, jakim filozofia nadaje sztywny charakter binarny. Joyce zatem nie odrzuca ani mitu, jak autorzy *Dialektyki oświecenia*, ani nowoczesności, jak Heidegger; ani nie stawia ultranihilistycznej diagnozy, jak ci pierwsi – ani też nie składa fałszywych obietnic, jak ten ostatni. W odróżnieniu od licznych projektów filozoficznych, zamyślających sposoby na skuteczną ucieczkę ze świata odczarowanego, gdzie tęsknota za mitem, owa wsteczna nostalgia, stanowi motyw wiodący, Joyce zadowala się opisem kondycji *półnowoczesnej*, uznając ją za stan rzeczywisty człowieka współczesnego. Zamiast skoku w projektodawcze teorie, proponuje przemyślenie, a zarazem przesunięcie sensu kluczowych pojęć naszej kultury: nadziei, Wyjścia, epifanii, sacrum, mitycznego rytuału. Podjęta przezeń praca nad pojęciami nie jest zewnętrzna wobec nowoczesności, lecz właśnie całkowicie wewnętrzna: Joyce dokonuje *stricte modernistycznej* parafrazy treści religijnych i mitologicznych. W przeciwieństwie zatem do „kłamstwa filozoficznego”, w które Heidegger wikła się nieuchronnie, Joyce przedstawia „prawdę powieściową”<sup>22</sup>: opowiada

---

opartej na racjonalności i tak samo uważa podkreślanie momentu nieciągłości przez współczesny racjonalizm za akt ideologiczny, mający na celu ukrycie tego, co niewygodne. Inaczej jednak niż Horkheimer i Adorno, którzy lękają się ciągłości z mitem, Heidegger eksploatuje tę metonimię pozytywnie, budując własne, „przylegające” do starych, formuły paramitologiczne. W *Was heißt Denken?* niemalże powtarza tezy *Dialektyki oświecenia*, tyle że z odmienionym znakiem, nie tyle ostrzegawczo, co właśnie zachęcająco: „Mit – pisze – to powiadające słowo. Dla Greków «powiadać» znaczy: uwidocznić, dopuszczać zjawianie się tego, co się jawi, i tego, co istoczące w jawieniu się, w jego epifanii. *Mythos* jest tym, co istoczące w jego powiadaniu (*Sage*): tym, co jawi się w nieskrytości jego namowy. *Mythos* jest wprzód i z gruntu dotyczącą każdego człowieka namową, pozwalającą myśleć to, co się jawi, to, co istoczy. To samo powiada *logos*; *mythos* i *logos* nie popadają ze sobą w sprzeczność za sprawą filozofii, jak mniema obiegowa historia filozofii, gdyż właśnie wcześnie myśliciele greccy (Parmenides, fragment 8) używają słów *mythos* i *logos* w tym samym znaczeniu... Mniemanie o zniszczeniu *mythos* przez *logos* jest przesądem historii i filologii, przejętym od opartego na platonizmie nowożytnego racjonalizmu. Tego, co religijne, nie niszczy logika, lecz tylko wymykanie się Boga” (*Co zwie się myśleniem?*, op. cit., s. 16).

<sup>21</sup> Termin *the subtler language* pochodzi od P.B. Shelleya i został przejęty dla celów filozoficznych przez Charlesa Taylora w jego *Sources of the Self*, gdzie jako tytuł otwiera część poświęconą duchowości późnoromantycznej, między innymi epifaniom Joyce’a. Por. Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Powstawanie tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

<sup>22</sup> Terminy te stanowią parafrazę tytułu znanego dzieła René Girarda *Kłamstwo romantyczne, prawda powieściowa*, przeł. K. Kot, Spacja, Warszawa 2002.

o życiu ludzi późnowoczesnych, *de facto* nawróconych na projekt oświecenia, *de jure* jednak wyzbytych nadziei na jego dalsze powodzenie, czerpiących ulotne chwile radości z niezniszczonych do końca fragmentów starych religii i mitologii. Kłamstwo filozoficzne, które u Heideggera ujawnia się szczególnie wyraziście, polega na *całkowitym* – a nie tylko, jak u Joyce’a, ironicznym, połowicznym i ambiwalentnym – unieważnieniu idei Wyjścia i dalej już tylko *udawaniu*, że odtąd żyjemy gdzie indziej: nie w świecie męczącej późnowczesności, lecz w kompletnie zrekonstruowanym i zregenerowanym *das Geviert*, paramitycznym universum czwórpodziału na bogów i ludzi, Niebo i Ziemię.

Tymczasem sama natura ironii Joyce’a sprzeciwia się idei projektodawczej: ironia jest bowiem postawą polegającą na *niechętnej akceptacji* sytuacji zastanej. Nie ma w niej entuzjazmu dla kończącej się nowoczesności, ale nie ma też woli zastąpienia jej czymkolwiek innym. Ironia Joyce’a – czy też w ogóle: wszelka ironia powieściowa, przeciwstawiona powadze filozoficznego projektu<sup>23</sup> – okazuje się tu bronią obosieczną. Z jednej strony osłabia posępną *gravitas* krytyki Horkheimera i Adorna, którzy biorą projekt nowoczesności zdecydowanie zbyt poważnie: tam, gdzie rasowy powieściopisarz dostrzega mnóstwo luk i luzów w realizacji nowoczesności, krytycy frankfurtycy widzą wyłącznie pozytywny bądź negatywny skutek idei. Z drugiej strony natomiast osłabia powagę każdego projektu, który obiecuje wyprowadzić człowieka z niedoli *modernitas*: skoro bowiem nowoczesność nigdy nie urzeczywistniła się w pełni, pozostawiając człowieka w stanie zaledwie późnowczesnym, to równie bezcelowy okazuje się projekt radykalnej post-nowoczesności, w której okres nowożytny zostanie ostatecznie przewyciężony i przekroczony (*überwunden und verwunden*). Ironia powieściowa rozbraja więc i kassandra dyczny ton twórców *Dialektyki oświecenia*, i prorocze zapowiedzi Heideggera. Choć zatem Joyce afirmatywnie opisuje obecność mitu w życiu człowieka współczesnego, to nie sposób ustawić go w jednej linii z Nietzschem czy Heideggerem, z ich obsesją na tle wiecznych powrotów i chthonicznych struktur kołowych, albo – by sięgnąć do źródeł kultury niższej – z całą plejadą pomniejszych mitotwórców-ezoteryków, którzy zapełniali łoże *Golden Dawn* i *Thule* i którym w dużej mierze zawdzięczamy kreację najgroźniejszego „mitu dwudziestego wieku”, nazizmu. Ci istotnie usiłowali *uciec* ze świata odczarowanego: Joyce natomiast pozo-

<sup>23</sup> Różnicę tę doskonale wydobywa Milan Kundera w swojej *Sztuce powieści (Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991).

staje w nim, podejmując próbę jego ponownego – choć zarazem tylko *słabego* – zaczarowania<sup>24</sup>.

Owo słabe zaczarowanie jest nietrwałym dziełem chwil epifanicznych. Dzięki tym uprzywilejowanym chwilom życie, na co dzień wplecione w mityczny krąg zniszczenia i regeneracji, niespodziewanie ujawnia swój aspekt tajemniczy, wyjęty spod praw cyklu. Wyjście staje się tu na powrót projektem czysto religijnym, pozbawionym bezpośredniego przełożenia na projekt cywilizacyjny. Jest istotnie Wyjściem poza mityczną mądrość w stronę objawienia stojącego ponad samym tylko krążeniem życia i śmierci, w stronę odmiennego, niemitologicznego sacrum: czegoś całkiem innego, co istnieje silniej niż rzeczy skazane na koło powstawania i giniecia. Niezwykła epifania nocnego nieba, obwieszona błękitnym owocem gwiazd – najpiękniejszy i najbardziej niepokojący moment w całej powieści – przydarza się Bloomowi i Dedalusowi właśnie wtedy, kiedy po sztubacku odgrywają komedię Exodusu, udając wielkie wyjście z domu niewoli, zamieszkałego przez władczynię życia, Molly. Ironiczny

---

<sup>24</sup> Znów temat znacznie przekracza możliwości tego eseju, warto jednak wspomnieć o istotnej różnicy, która dzieli ujęcie Joyce'a od bardziej filozoficznych prób powrotu do mityczności. Wydaje się bowiem, że cechą charakterystyczną wszystkich tych powrotów jest *wyparcie* ambiwalencji, jaka nieuchronnie wiąże się z cykliczną strukturą mitu. Mitotwórcy współcześni pragną ocalić tylko dobrą stronę mitu – odnowienie czasu, regenerację, żywe obcowanie z tajemnicą – zwykle zapominając o jej rewersie, aż nadto z kolei widocznym dla Horkheimera i Adorna: o kole zemsty i odplaty, które każdemu bytowi pojedynczemu każe powrócić do macierzy niewyróżnicowania. To nie przypadek zatem, że w *Was heißt Denken?*, które jest próbą nawiązania utraconej ciągłości między dawnym *mythos* a dzisiejszym *logos* filozoficznym, Heidegger odnosi się wprost do Nietzschego i do jego wątku „wyzwolenia z ducha zemsty” (op. cit., s. 43), jako tego ducha właśnie, który „psuje” mit wiecznego powrotu. „Wyzwolenie człowieka z zemsty – pisze Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra* – oto co mi jest mostem ku najwyższej nadziei i tęczą po długiej słońcu” (przeł. Władysław Berent, s. 113). W istocie jednak zemsta ta nie wynika z małosłownego nastawienia samego człowieka nowoczesnego, z jego, jak to ujmuje Heidegger, „niechęci do przemijania i tego, co w nim przeminęło” (*Co zwie się myśleniem?*, op. cit., s. 49), ale z natury samego wiecznego powrotu, który w imię „tego, co już było”, znosi i unieważnia to, co jest lub być może. Sama bowiem kołowa struktura mitu implikuje dwuznaczność, zgodnie z którą nowe życie jest zawsze zarazem życiem powtórzoną, regeneracja zaś opłacona zostaje niwelacją wszystkiego, co pojedyncze i jednorazowe. Dlatego też Leopold Bloom, który wciąż jeszcze zachował w sobie resztki nowoczesnej podmiotowości, nie może pozwolić sobie na zupełną ufnosć wobec żywiołu mitycznego; musi też odczuwać odrobinę lęku wobec mściwej natury fatum. Tymczasem pełna *Gelassenheit*, której jedną ze znaczeniowych części składowych jest właśnie *ufność*, zakłada, tak w przypadku Nietzschego, jak Heideggera, zniesienie bytu podmiotowego, wraz z jego pretensjami do niepowtarzalności.

żart, drobne świętokradztwo pozbawiające Exodus jego rytualnej powagi, nieprzypadkowo naprowadza na chwilę objawieńczą: ironia unieważniająca dosłowny, prawodawczy sens treści religijnych stanowi tu warunek epifanii, która wydarza się zawsze przypadkiem, zawsze w oderwaniu od rzeczywistości życia.

Realność życia bowiem zostaje oddana w pacht mitowi, którego zadaniem jest zarządzać tym, co Hans Blumenberg w swoim *opus magnum* poświęconym mitotwórstwie nazywał „absolutyzmem rzeczywistości”, a więc niekwestionowanym panowaniem świata nad człowiekiem: naga konieczność przeżycia w nieprzyjnym otoczeniu zmusza człowieka do wejścia w relacje władzy, mit natomiast zostaje powołany do ich złagodzenia<sup>25</sup>. W ujęciu Joyce’a świat późnej nowoczesności rozpada się na dwie dziedziny: w jednej, w sferze życia i przeżycia, po staremu rządzi mit; w drugiej, wyjętej spod „absolutyzmu rzeczywistości” przez żart, ironię i zabawę, tworzy się miejsce na wyjście poza mitologiczny ład istnienia. W jednej dobrem najwyższym okazuje się ulga, zniesienie napięcia związanego z trudem przeżycia – w drugiej pojawia się szansa na intensywne doświadczenie szczęścia, które jednak jest tylko chwilą nieprzetłumaczalną na resztę ludzkiej egzystencji. W jednej człowiek układa się z tajemnicą rządzącą jego egzystencją, oddając się jej bez walki i „spokojnie” (*gelassen*) – w drugiej natomiast otwiera się na tajemnicę zupełnie innego rodzaju, która odsłania mu się w momentach „wyzbytych mocy”, poza dialektyką panowania i układania się. By znów odwołać się do terminologii Hansa Blumenberga: obie interpretacje opowieści o Odyseuszu zakładają, że mamy tu do czynienia z tak zwanym „mitem końcowym”, czyli mitem, który opowiada o załamaniu się porządku mitycznego. O ile jednak u Horkheimera i Adorna akcent zostaje położony na otwarcie procesu oświecenia, który rozpoczyna się wraz z końcem mitu, jak się wprawdzie wkrótce okazuje, końcem tylko pozornym – o tyle u Joyce’a pozór ten staje się motywem wiodącym: odyseja odsłania się jako mit, który pragnie wyjść poza mityczność, ale nieuchronnie do niej powraca. Wędrownica Blooma zostaje na poziomie życiowym unieważniona przez powrót do łóża Molly: Bloom powrócił tam, skąd był wyszedł. Swą ważność zachowuje wyłącznie w sferze *play*, a więc owej wychylonej poza władzę rzeczywistości gry ludycznej, którą D.W. Winnicott przeciwstawiał absolutystycznej sferze *reality*<sup>26</sup>. Nie można więc powiedzieć, by Wyjście nie udało się zupełnie: właśnie w tych momentach,

<sup>25</sup> Por. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt 1979.

<sup>26</sup> Por. Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Basic Books, London 1971.

kiedy Bloom i Dedalus błaznują najbardziej, kiedy rzeczywistość traci kontrolę nad ich życiem, otwiera się przed nimi nowy obszar doświadczeń, możliwość kontempacji bytu poza życiowym cyklem trwania i giniecia, zużycia i regeneracji. Chwile bezinteresownych objawień, kiedy świat jawi się niczym owa nieskończona, przepastna noc obwieszona owocem gwiazd – natychmiast przypomina się wzorcowa epifania romantyczna: obraz Caspara Dawida Friedricha *Tęcza na nocnym niebie* – są zarazem chwilami Wyjścia. Więcej jeszcze: są jego jedynym, granicznym spełnieniem, kiedy to Wyjście jako „mit końcowy” na chwilę tylko, paradoksalnie, rozwiązuje układ z porządkiem mitycznym.

Nie jest przy tym istotne to, że są one chwilami „słabymi”, chwilami „wyzbytymi mocy”; że nie niosą ze sobą nadziei, jakiej pragnęliby Horkheimer i Adorno. Dla „człowieka religijnego”, jakby powiedział Mircea Eliade, ma to mniejsze znaczenie, niżby się mogło wydawać autorom *Dialektyki oświecenia*. „Człowiek religijny” bowiem lokuje swoją nadzieję gdzie indziej, zwłaszcza jeśli jest „religijny” paradoksalnie, jak bohaterowie Joyce’a: katolik, który stracił wiarę z jej mocną formą judeochrześcijańskiej nadziei, i Żyd, który regularnie odstepuje od swego Pana, zapominając się w ramionach dublińskiej Astarte. Obaj – katolik bez wiary i Żyd-odstępca, dwaj świadkowie załamania się dwóch wariantów eschatologii – są jednak na swój szczególny sposób „religijni”: zniszczenie pełnych formuł wiary prowadzi ich niczym stara mistyczna *via negativa* ku epifaniom czystym i potężnym, choć pozbawionym życiowych konsekwencji. Niewykluczone więc, że dopiero w ten sposób spełnia się najwyższy wymiar sacrum, jako tego, co jest *das ganz Andere* i co nie daje się uwikłać w bytowy kontekst ludzkiej egzystencji, w jej pragnienia i potrzeby; dopiero wraz z negatywnie oczyszczonym motywem Wyjścia pojawia się możliwość obcowania ze świętością w jej nagiej i najwyższej postaci.

Epifania Joyce’a należy więc do gatunku, jaki Frank Kermode nazwał *the romantic image*, „obrazem romantycznym”: objawieniem nieuchwytniej sakralności bytu, przepuszczonym przez filtr indywidualnej wyobraźni. Obraz jest najwyższym osiągnięciem romantycznej wizji poetyckiej: widzi rzecz wyraźnie, w całej jej pojedynczości, w świetle, które czyni ją, jakby powiedział Baudelaire, „prawdziwszą od życia samego”. Ten wysiłek partykularyzacji, który tak wielką rolę odgrywał w wizjach Williama Blake’a<sup>27</sup>, idzie w parze z wysikiem wyjścia ponad wymiar

---

<sup>27</sup> „To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit”; „Generalizacja to rzecz dla idiotów. Tylko partykularyzacja stanowi zasługę”. Cyt. za M.H.

życia. O ile bowiem sacrum przynależne obszarowi życia, zarządzanemu przez mit, jest sacrum zgeneralizowanym – Eliade wielokrotnie podkreśla, że jego istotą jest stanowić wzorzec dla wiecznego powtórzenia – o tyle sakralny aspekt Obrazu, odwrotnie, zasadza się na uchwyceniu tego, co absolutnie pojedyncze i niepowtarzalne w bycie. Podczas gdy więc eliadowskie, mitologiczne hierofanie stanowią samą kwintesencję powtarzalności, w jakiej wyraża się esencja życiowego cyklu, jego wiecznego powrotu – Obrazy postrzegane w akcie Wyjścia są jednorazowe i poetycko idiosynkratyczne; wydarzają się raz, by nigdy nie powrócić w tej samej formie. Przemijają, albo – jak mówi Kermode, kładąc nacisk na tajemniczy czynnik sprawczy poetyckiego objawienia – „zostają odebrane”. Obraz zawiera więc także konotację tragiczną: jako objawienie absolutnej pojedynczości jest nie tylko nietrwały, lecz także nieuzgadnialny z resztą życia, które musiało zostać przekroczone, aby Obraz mógł się wydarzyć:

„Obraz zawsze zostaje odebrany – pisze Kermode – w istocie odbiera go poecie każda zwykła sytuacja życiowa, i na tym też polega cena za jego chwilowe posiadanie... Kiedy poezja staje się Obrazem, życie, jak mawiał Yeats, musi nabrać wymiaru tragicznego... artysta, który posiadał moc ujmowania Obrazu, czyli doświadczenia «epifanii», będącej Joyce’owskim ekwiwalentem «wizji» Patera – musi opłacić ją słono w postaci cierpienia... Losem poety jest więc zrujnowane życie, które niekiedy tylko przerywa iluminacja Obrazu”<sup>28</sup>.

Czym wobec tego jest epifania, która nie ocala? Objawienie, które nie daje duchowego ciepła ani poczucia zakorzenienia w kosmosie; które skazuje na samotność i idiosynkrazję, niezrozumiałą dla tych, co go nie doświadczyli? Joyce, będąc spadkobiercą tradycji romantycznej, podobnie jak Yeats uwikłany w jej, jak to trafnie określił Kierkegaard, „nieszczęśliwy romans z Bogiem”, wyraźnie oddziela od siebie obie sfery: sacrum i ocalenia. Ocalenie należy do sfery życia, które z kolei bez reszty należy do mitu. Sacrum natomiast należy do sfery Wyjścia, które ujawnia ponadnaturalną pojedynczość wszystkich wydarzeń. Tam wszystko powtarza się w wiecznych powrotach cyklu naturalnego – tu wszystko jest tożsame tylko ze sobą, jednocześnie jednak, odwrotnie niż w cytowanym fragmencie z Horkheimera i Adorna: *absolutnie niepowtarzalne*. Człowiek

---

Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford 1953, s. 56.

<sup>28</sup> Frank Kermode, *Romantic Image*, Routledge and Kegan Paul, London 1957, odpowiednio: s. 91, 2, 28.



nowoczesny, którego wyrafinowana duchowość wydestylowała w sobie zdolność do doświadczania Obrazu, żyje w obu sferach i z obu czerpie to, co jest właściwym im dobrem: pomiędzy nimi jednak nie ma przejść ani ciągłości.

Inaczej jednak niż u bardziej tradycyjnych romantyków – jak choćby u W.B. Yeatsa – Joyce nie podkreśla tragizmu tej sytuacji. Tragizm zastępuje ironią. Oba wymiary życia, choć obce sobie, nie są wobec siebie antagonistyczne, ale raczej komplementarne: mit przynosi małą nadzieję związaną z ulgą i witalną regeneracją, Wyjście przynosi nadzieję słabą, związaną z darem kontemplacji. Dwoistość egzystencji nowoczesnej, podzielonej na wymiar życia i wymiar Wyjścia, Joyce opisuje z ironicznym spokojem, który o kilka dekad wyprzedza heideggerowską propozycję *Gelassenheit*. Życie jego bohaterów bynajmniej nie jest „zrujnowane”: to, co da Yeatsa, a także dla autorów *Dialektyki oświecenia* stanowi o jego wewnętrznej fragmentacji, dla Joyce’a jest raczej osobnym *modus vivendi*, wytwarzającym własną pozytywną jakość.



Wyjście nie ginie więc całkiem, a nawet są tacy, którzy powiedzieliby, że po wiekach dezinterpretacji dopiero teraz ujawnia ono swój właściwy sens mistyczny. Jeśli jednak odsłonięcie to staje się możliwe, to tylko dlatego, że jednocześnie zostaje ono unieważnione jako *projekt*, a więc jako totalny zamysł cywilizacji oświecenia, która nieopatrznie obiecała człowiekowi wyjście z mitu na każdym etapie jego egzystencji. Joyce dostarcza nam „powieściowego” obrazu *Gelassenheit*, ironicznej formuły „uspokojenia”, która wydobywa pozytywny aspekt spowolnienia ruchu: to, co dla Horkheimera i Adorna jest tylko oznaką „kultury wyczerpania”, dla Joyce’a staje się z dawna oczekiwanym przystankiem. Człowiek nowoczesny *zatrzymuje się* i tym samym przestaje myśleć o Wyjściu, jakiego dokonał ze świata natury, w terminach praktyczno-eschatologicznych: wiary w zniesienie cierpienia, powszechnej szczęśliwości, postępu, ukrytego telosu dziejów etc. Pojmuje, że ów śmiały eksperyment nie miał innego znaczenia, jak tylko głęboko religijne; i podczas gdy rozczarowała go każda inna forma nadziei związana z opuszczeniem, jak to poetycko ujęła Hannah Arendt, „ponurej gospodarki natury”<sup>29</sup>, to przecucie całkiem innego, bardziej wymagającego, ponadnaturalnego sacrum nie zwiódło

---

<sup>29</sup> Hannah Arendt, „O przemoc” (w:) eadem, *O przemoc. Nieposłuszeństwo obywatelskie*, przeł. A. Łągoska i W. Madej, Aletheia, Warszawa 1998, s. 27.

go nigdy. Nadal jeszcze, a może dziś bardziej niż kiedykolwiek, już „uspokojony”, zdolny jest do doświadczeń epifanicznych: owych niezwykłych „chwil wyzbytych mocy”.

Wypoczywa. Kontempluje. Wędrował.

*He rests. He contemplates. He has travelled.*

