

Hélène Cixous

Ku teorii krucy-fikcji

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (113), 109-125

2008

Artykuł został 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.

Prezentacje

Hélène CIXOUS

Ku teorii krucy-fikcji¹

Prezentacja *Dublińczyków*

Czternaście opowiadań i jeden obszerny tekst, niebędący właściwie ani opowiadaniem, ani powieścią, *The Dead – Zmarli*², tekst, który rozlega się jak echo. Napisany po dwóch latach przerwy, ponownie ujmuje wszystko to, co go poprzedzało.

Czternaście tekstów zostało połączonych i związanych motywem oraz zapisem *P a r a l i ż*³. Redukcja myślenia, działania i odczuwania, klęska wszystkich odruchów i emocji, bilans porażek – uprzednio zgromadzone opowiadania kreślą brutalny obraz wszystkich postaci choroby, jaka ośwładnęła Dublinem. Za każdym razem jest to ten sam przypadek: zmieniają się jedynie symptomy. Zakończenie znane zawczasu. Później następują *Zmarli* z ich niepewnością, dziwną domieszką wątpliwości, niepokojem.

¹ Tekst stanowi fragmenty wstępu do angielsko-francuskiego wydania *Dublińczyków*: H. Cixous *Vers une théorie de la cruci-fiction*, Aubier-Flammarion, Paris 1974, s. 35-58. Został on następnie przedrukowany pod tym samym tytułem w zbiorze szkiców: H. Cixous *Pronoms de personne*, Éditions du Seuil, Collection poétique, Paris 1974, s. 287-31.

² Cixous umieszcza symultanicznie dwie wersje tytułów: oryginał oraz jego francuskie tłumaczenie. Niekiedy autorka posługuje się wyłącznie angielskimi tytułami. Podobnie postępuje w przypadku niektórych fragmentów tekstu; cytaty, na które pragnie zwrócić szczególną uwagę pozostawia w języku angielskim (przytłum.).

³ Podkreślenia Hélène Cixous. Dodatkowo autorka wybrane pojęcia zapisuje wielką literą (przytłum.).

Prezentacje

Czternaście scen, które wykrywają i systematycznie potwierdzają prawomocność diagnozy: nikt nie zostaje oszczędzony: dzieci, dziewczęta, młodzieńcy, młodzi starcy, starzy ludzie, stare panny i zmarli, wszystkie kręgi, miejsca, sfery i afery tego drobnomieszczństwa o skąpych zaangażowaniach socjalnych, politycznych, ekonomicznych, religijnych i uczuciowych. Śmierć.

Pewien symboliczno-parodystyczny wymiar sprawia, że dopuszczalny banał okazuje się nie do zaakceptowania: łagodny „realizm” nie może powstrzymać skrytej pracy mitu, która go niszczy: *Grace*⁴, historia przemiany pijaków, jest jak mrugnięcie okiem w kierunku dantejskiej trylogii. To, co szlachetne, epickie i wzniosłe podburza na każdym kroku nikczemnika i już sam nadmiar niemocy prowadzi do idei buntu i zmiany. Mimo to żaden znak odmiany się nie pojawi. Jedynie separacja, definitywne oddalenie się i zobojętnienie w stosunku do tego miazmatycznego miejsca. Sztuka spełnia tu funkcję tarczy obronnej – ironiczny sposób pisania, falsyfikat rzeczywistości przeciwstawia się zarazie. [...]

Całość schwycona w sieć wagnerowskich lejtmotiwów, swobodny splot wątków; z jednego końca na drugi motywy tworzą prawdziwą operę: światło, mrok, Wschód, uciezka, ojciec utrwala ją się w logicznych parach, naruszanych w tekście licznymi dwuznacznościami. Pary wzbudzające niepokój: słowo/świat, nadzieja/trwoga; dotyk/upadek...

Ale wszystkie te „motywy” sprzyjają tajemniczej pracy, powolnej przemianie relacji rzeczywistość-spojrzenie i pisanie-odczytanie, pracy zmierzającej do nagłego i porażającego rozwiązania, gdzie w tym samym momencie zapala się i gaśnie sens, który narastał jak burza. „Epifania”, mawiał Joyce. Albo piorun i ogień.

Czternaście opowiadań schwyconych, unieruchomionych w dublińskiej przestrzeni, zatrzymanych w historycznym spazmie, ogólnym i zarazem indywidualnym, poza granicą wszelkiego bytu, umierających niedostrzegalnie w lekkich szarpnięciach, nie umierających nawet, ale tylko przemieszczających się od śmierci do śmierci. Na początku: śmierć. Na końcu niedostrzegalna, oślepiająca wizja śmierci, która natychmiast słabnie. Śmierć, która się powtarza. Ukryta pod maską dwuznacznego, zniekształconego powtórzenia, paraliż, unieruchomienie. Śmierć bez możliwości powrotu, gdyż ci, którzy nigdy nie żyli, nie mogą nawet powrócić. W tej sytuacji tym, co z takim trudem przemieszcza się od opowiadania do opowiadania, jest pragnienie bez perspektywy, bez wyobraźni, bez siły, by narodzić się choć trochę, by coś zmienić, pragnienie, które rzeczywistość od razu dopada i unieruchamia.

Czy istniało kiedykolwiek życie? Brak jego śladów w czternastu opowiadaniach, gdzie zamiast życia otwierają się, zamykając od razu, wszystkie impasy pożądania. Później – nagłe zerwanie się – i Joyce pisze, dwa lata po tym zbiorze-trumnie – *Zmarłych*, tekst zmiłowania, w którym życie pozostawiło pewien ślad, przechowywany jednak z dala od Dublina, na cmentarzu. Możliwie najmniej umarty.

Cixous Ku teorii krucyfiksji

Uciekać? *Eveline*, *Chmurka*, *Spotkanie*, *Arabia* szkicuują ucieczkę jedynie po to, aby w końcu przed nią uciec.

Opowiadania napisane przez Joyce'a obserwującego z zewnątrz, Joyce'a, który czyni pożegnalny gest, są tekstami o uwięzieniu. Bez wejścia ani wyjścia, grzęźnie się w nich coraz bardziej z każdą chwilą. Zaludnione przez udające byty widma: obłąkanych księży, wynaturzeńców, stryjeczne dzieci, sieroty, prostytutki, poronione płody, byty bez więzi, bez związków, bez odniesień, „kreatury”, odpadki z potwora – w połowie kościoła, w połowie ojcowskiej matki – a tym jest Dublin; uciskani, których nawet się nie prześladuje, nieznaczące pozostałości ucisku. Zapach odpadków. Piętnaście fragmentów, mgliste obszary, szczątki.

Ale *Zmarli* to inny tekst, skrajny produkt pochodzący z tego godnego pożalowania dublińskiego stosu, z którego nie może wydobyć się nic poza popiołami i śniegiem. *Zmarli*, powłoka całego korowodu widm, jedyna zwarta struktura przeznaczona jednak na samozniszczenie; śnieg, który musi stopnieć, całun, który zaledwie można dostrzec. W Dublinie nawet śmierć nie ma wystarczająco rzeczywistego wymiaru, żeby być czymś więcej niż zagrożeniem dla samej siebie. Ze *Zmarłych* emanuje dziwna skarga, jakiś głos, patos, który rozbija się, przechodząc bezwzględnie w stłumiony sarkazm. Ważny jest również styl, swego rodzaju elegancja, sieć muzycznych wątków i motywów, styl, który jednak kieruje odbiór ku wyciszeniu, choć nie jest pozbawiony zaburzeń i rozgoryczenia. W *Zmarłych* daje się słyszeć ż a l – wyjątkowy w dziele Joyce'a.

Odczytać historię Umierania

Tekst *Zmarłych* odsłania dwie interpretacje: tę przygotowaną, narzuconą przez Paraliż wersję, która zbiera poszatkowany tekst; podaną jak świąteczną gęś, upieczona i gotowa do spożycia, zgodnie z tradycyjnym przepisem, ze swoim domowym wyglądem i wymową – to tekst dla gospodarza domu, gospodarza logosu i gospodarza drobiu: gospodarza wszystkiego, co upieczone; odczytanie podane na talerzu. „Święto” unieruchomione w swojej powtarzalności oraz w ciągłym antyżyciu, którego bohaterem jest Gabriel, okaz pozbawiony wdzięku Blooma. Na „szczęście” tej lektury sens *Zmarłych* przybiera niewyraźne kontury, pojawia się erotyczna i badawcza niepewność, jaką może spowodować wzniesiona na wyżyny wrażliwość Gabriela: za jego pośrednictwem dostrzegamy coś, jakąś przestrzeń, tajemnicę otwierającą się po drugiej stronie, ale okulary Gabriela pokrywają się parą i natychmiast wszystko się zaciera („dull word, dull fires of hist lust”).

Druga interpretacja dotyczy rozproszonego tekstu, to ukazanie się światła, interpretacja, która doprowadza do rozprysnięcia wiązań; jest ona bezgłówna – niesłyszalny krzyk skierowany do nieżyjących z innej historii, odczytanie mogące powodować szczękanie zębami, budzić pragnienia i śmiech, ale czyj? Druga interpretacja nie zna porządku czasu, nie jest niewolnikiem sztuki, pamięci, konwencji, lecz zapala odwieczną znikomą, uciekające chwile. Bez szkiełka, lustra, bez namysłu, łez i ognia, ciało-historia Gretty. Ukryta, lecz mająca właściwości dynamitu,

Prezentacje

prawdziwie umarła, więc żyjąca. („I can see him so plainly”). Różnica pomiędzy dwoma odczytaniem, c a ł a różnica pomiędzy: umrzeć na... i umrzeć dla...

– A na co on umarł tak młodo, Gretta?

– Myślę, że on umarł dla mnie.⁵

Pomiędzy jednym a drugim odczytaniem iluzja rozkoszy; wznoszenie – opadanie, stłumione zapęły Gabriela: *Zmarli* to również dziwna historia, która nie potrafi się dopełnić, tak jak tekstualne pożądanie historii miłosnego spełnienia, które nigdy się nie realizuje. Groteskowa podróż po kobiecym świecie (związek, łańcuch, Lily – Miss Ivors – Ciotka Kate etc. – Gretta) za pośrednictwem Gabriela jest niemożliwą, parodystyczną przygodą, błędzeniem po omacku w tajemniczym ogrodzie kobiety. Wojenny taniec, w którym kobieta reprezentuje śmierć. Bliska, niedostępna osoba; ta, która uprzedza: poznaje przed nim. Poznała. W niewiedzy, niewinna, pani śmierci. Narzeczona śmierci. Tak odmienna, tajemnicza i zastraszająca w intymnej atmosferze pokoju hotelowego, jak nigdy dotąd. Nie ma jej tam, gdzie jest. Gretta, wypożyczona mężowi przez swój los. Nigdy niczego nie uda się tutaj przeżyć. H i s t o r i a, która ewoluuje, ma miejsce w innej historii.

Niezwykła niebiańska kobieta pojawia się po raz pierwszy w *Zmarłych* i od tej pory pozostaje w prozie Joyce’a na stałe. Gretta (Bertha – Anna Livia – Iseut) posiada najwyższą władzę Podmiotu, tę, do której literatura zawsze zabraniała dostępu, o niejasnej sile Podświadomości, z jej okrutną niewinnością, jej łaską.

A. – The Dead: Umrzeć na...

„Opowiadanie” zawieszony pomiędzy dwoma gatunkami, realistyczno-fantastyczne, jest w rzeczywistości rodzajem niemożliwej alegorii. Zdaje drobiazgową relację ze wszystkiego, z wyjątkiem śmierci. A mimo to mówi ono wyłącznie o natrętnym tropieniu śmierci. Przesyt gadaniny, *Zmarli* to „opowiadanie” ekskrementalne. Nadmiar wchłaniania i wydzielenia. Pomieszanie w pojęciach konsumpcji, *consuption* i ofiarowania. „Święto”, zawieszony w okolicach Bożego Narodzenia i Nowego Roku – świąt, które już minęły; pomiędzy świętem narodzenia i świętem początku, prawdopodobnie Epifanii, odświeżania wyłącznie to, czym jest: tańcem i zapowiedzią śmierci. Objawienie, które dokonuje się powoli, a które śnieg zasypuje, bo śmierć tutaj sama umiera. Mimo to będziemy mieć prawdziwe święto, z zachowaniem typowej dekoracji i tym, co tradycyjnie je wypełnia: potrawy, światło, układ przedmiotów, dźwięków, znaków skupionych wokół fałszywego dnia; święto, które produkuje rozległy system oświetlania – ale nie jasności. Osłona deszczu, śniegu, zimna, nieprzemakalnych płaszczy, kaloszy, niedomówień, wykrętów i retoryki stanowi odwrotną stronę święta. Te dwa systemy przeciwstawnych figur (światło/ogień/zimno, śnieg) wprowadzają do tekstu nieokreślony element, który nie jest ani martwy, ani nie – martwy, który w trwodze poszukuje ucieczki od własnej re-

⁵ Cytat zaczerpnięty ze *Zmarłych*; w swym szkicu autorka nie umieszcza przypisów odwołujących się do poszczególnych cytatów (przyp. tłum.).

Cixous Ku teorii krucy-fikcji

prezentacji. Pewna rzecz nie może zostać ujawniona: wspólne imię ogółu.

Wspólne imię

„Umarli”, imię własne wszystkich Dublińczyków. Tutaj jeszcze tylko sparaliżowani, w *Ulyssesie* już całkowicie nieruchomi, przemieniają się w to, co Stephen nazywa „beingless beings”, byty bez bytu, niebyty, zaliczone do nieszczęśliwego rodu mechanicznego labiryntu, już nawet nie znaki czy jednostki, ale niezidentyfikowane cząsteczki. To właśnie w obszarze niewidocznej strefy, którą otwierają *Zmarli*, ścierają się dwa przeciwne działania wstrząsające Joyce’owskim tekstem aż do *Finnegans Wake*: z jednej strony, chytre, uparte starania Podmiotu, który faworyzuje własną osobę, uważa się za centrum Wszechświata, przy czym zdaje sobie sprawę z zagrażającego mu zniszczenia, z rozproszenia, z drugiej strony, w zasięgu tego samego działania: destrukcja podmiotu, usunięcie go poza główną scenę, poza społeczeństwo bądź jako kozła ofiarnego (Bloom, Stephen), bądź poprzez „wymazanie”, pominięcie (Parnell), bądź poprzez zamaskowanie i rozdwojenie (Shakespeare). Oba zabiegi: naleganie, ogromna siła, z jaką powraca Podmiot jako „główny” i dynamiczny oraz decentralizacja, rozkład tożsamości, zmierzający w ślepych kierunkach, powodując, że sama myśl błądzi w zbiorowej przezroczystej świadomości – te dwa działania łączą się i począwszy od *Dublińczyków* naruszają gramatykę, wpisując wątpliwości dotyczące podmiotu na poziom *signifiant*⁶ i zakłócając bezpośrednio użycie imion własnych, a wkrótce i konceptu własnego imienia: historia Ludzi z Dublina oraz język są niszczone przez tę samą pracę deterioracji sensu: podmioty dają się zastąpić, podzielić bądź unieruchomić, by stać się w końcu wyłącznie niebytami.

Biograficzne, geograficzne „zmiany” otacza nieruchomy czas: w sytuacji historii, która stale się rozpoczyna, wszyscy zawczasu naznaczeni są mianem Śmierci. Wspólnym imieniem własnym jest *The Dead*, podmiot w liczbie mnogiej, o najwyższej władzy. „Śmierć” rzeczownik, który zagraża zaimkowi ja, absolut, w którym zagubi się i zapłaci podmiot w liczbie pojedynczej. Jeżeli Gabriel przez długi czas opiera się wpływowi luster i odbić oraz całemu solidnemu mechanizmowi naiwnego narcyzmu, to jego ja ustępuje w końcu na wezwanie śniegu niosącego zniszczenie, w tym samym czasie, w którym pożądanie ulega destrukcji. [...]

Zmarli

Tytuł umieszczony nad tekstem jest jak oko obserwujące postaci, wprawione w ruch i nic nieznaczące, demaskuje je jako te, które nie chcą wiedzieć, kim są: podglądane, poruszane, zaplanowane przez śmierć, zarządzającą nimi w tej zewnętrzności przy pomocy rozmów, banałów, powtórzeń. Zewnętrzność odsłonięta przez maszynistę nie jest jednak absolutna: wszędzie bowiem tkwi odrobina cie-

⁶ Zob. H. Cixous *Le Discrédit du Sujet*, „Poétique” 1970 nr 4.

Prezentacje

nia, zakłopotanie, i jeżeli śmierć jest wykluczona z tekstu, to myśl o śmierci wkrada się tutaj w najbardziej wulgarnej i banalnej formie, przekształcając ją w martwą literę: śmierć dotyczy zawsze kogoś innego.

Czy na pierwszy rzut oka tekst jest również tą martwą literą, o licznych paragrafach wypełnionych mglistymi uczuciami, tą formą oszustwa, które odpycha pytanie-matkę: czym jest śmierć? Pytanie, które przerwałoby upragnioną bierność. W miejscu pytania, przed którym tekst ucieka, pojawiają się drobne fortele. Już przed rozpoczęciem święta jakiś grób jest otwarty, deptany w zaślepieniu przez bandę oszustów, którzy mają wrażenie, że znajdują się po stronie życia, bo mogą mierzyć czas, a którzy posiadają jednocześnie konwencjonalne wyobrażenie o śmierci: jest ona tym, co przychodzi z czasem.

Tytuł, *Zmarli*, jak sama śmierć, jest najpierw oddalony przez tekst i zaskakuje czytelnika, który nawet nie pomyślałby o niej w czasie lektury. Ale słowo *Zmarli* powraca w zakończeniu opowiadania w swej ironicznej, a zarazem ponadczasowej formie: „His soul had approached... of the dead”. Słowa (umarli)⁷ powracają w taki sposób, w jaki zjawiają się umarli: „their wayward and flickering existence”; cały tekst będzie więc tym przybliżeniem, zwróceniem w stronę śmierci, drogą ku środkowi, który przyciąga i odpycha, zejściem do grobu, w którym śmierć przedstawia się żyjącemu jako zjednoczenie pomiędzy żywym i umarłym, tożsamością i utratą tożsamości, nie jako „nieokreślone”, ale raczej niepewne rozproszenie. W ten sposób bliskość śmierci przychodząca z zewnątrz, pokrywająca wszystko aż do ostatniego słowa, daje się odczuć coraz wyraźniej w kolejnych etapach i przejściach, w brzmieniu „f”: *falling, farther*, w stapianiu się liter, niebędącym ani stałym, ani też zmiennym procesem, w „w”: *wayward, westward*. Śmierć ma i jest ostatnim słowem: „Upon all the living and the dead”.

„Zmarli” układają się do spoczynku pomiędzy *The Dead* i *the dead*. Ostatnie słowo, *dead* – zmarły bądź wszyscy zmarli – rzuca po czasie inne światło, które, z perspektywy doznanego absolutu, oświetla pośpieszne następstwo świątecznych scen, przeważnie lekkich i radosnych. Mroczne, niezidentyfikowane światło przekształca w fantasmagorię wszystkie oznaki rzeczywistości. Ale sama fantasmagoria na skutek odczytania, jako efekt nierzeczywistości, jest nierealna, bo myśl o śmierci kryje pytanie, czym jest rzeczywistość, skoro nie można jej już oceniać w kategoriach obecności lub nieobecności, kiedy istnieje to, czego już nie ma i to, czego już nie ma, istnieje. Nic bardziej realnego i nierealnego zarazem, jak jakiś zmarły. Zaproszeni goście, tancerze, bibosze, śpiewacy są tak bardzo konkretni, a jednak już pogrzebani w grobie (tekstu). Tekst prowadził ich powoli na właściwe miejsce. Niektórzy byli tego świadomi: Gabriel widzi to w końcu wyraźnie „Perhaps she had not – told him all story... –

Być może nie opowiedziała mu wszystkiego. Oczy Gabriela zatrzymały się na krześle, na które rzuciła kilka swoich ubrań. Sznurek od halki wił się po podłodze. Jeden bucik

⁷ W oryginale: „*Les mo(r)ts*”: Cixous stosuje tutaj zabieg paronomazji, wykorzystując podobne brzmienie słów: umarli – *morts* i słowa – *mots* (przyp. tłum.).

Cixous Ku teorii krucyfiksji

trzymał się prosto, miękka cholewka odwrócona, drugi leżał przewrócony obok. Spytał samego siebie o przyczynę wcześniejszego wzruszenia. Z czego ono wynikało? Co je spowodowało? [...]

Biedna Ciotka Julia! Wkrótce, ona również będzie już tylko cieniem obok cienia Patricka Morkana i jego konia. Gabriel uchwycił jej błędny wyraz twarzy, w momencie, kiedy śpiewała: *Wystrójoną na Wesele*. Być może wkrótce, będzie siedział w salonie ciotki Julii, w żałobie, z czarnym cylindrem na kolanach. Zasłony zostaną opuszczone, ciotka Kate będzie siedziała przy nim, płacząc i wycierając nos będzie opowiadała ostatnie chwile. On daremnie będzie szukał słów pocieszenia, znajdzie tylko same banalne i bezużyteczne. Tak, tak, to stanie się wkrótce.

... that would happen very soon”.

Nigdy nie poznajemy całej historii, znaczenie ukrywa się w nieobecności zmarłego, umarłego z powodu zapomnienia, braku, pominięcia. Śmierć odwraca porządek czasu, przyszłość wyprzedza chwilę obecną, ponad wszystkim pamięć rozpościera swą nieskończoną obojętność, wspomnienie przez wyprzedzenie.

Najpierw wspomnienie, później rzeczywistość, najpierw przyszłość, która już przeminęła, potem teraźniejszość: on, Gabriel, ubrany na czarno. To, co się wydarzy, czy nie wydarzyło się do tej pory? Nic łatwiejszego do przewidzenia.

Gabriel

Nosi imię archanioła, który obwieszcza Danielowi nadejście czasów mesjańskich, Zachariaszowi – narodziny Jana Chrzciciela (to on odebrał Zachariaszowi mowę), Marii – narodziny Jezusa. Anioł Pański głoszący przepowiednię staje się ważnym motywem w *Finnegans Wake*.

Archanioł, który przepowiada? Gabriel Conroy jest upadłym archaniołem: tym, któremu obwieszcza się śmierć. Zakończenie *Zmarłych* zapowiada więcej niż jedną śmierć, powtarza minione śmierci, przywołuje podwójne przybycie: ostatniej godziny, śniegu, podwójnego opadu: „the snow falling faintly through the universe, and faintly falling like the descent of their last end...” („śnieg spadający miękko na cały świat i miękko spadający jak nadejście ich ostatecznego końca...”).

Gabriel – Lily

Lily jest emblematem Gabriela; Lily, pierwsze słowo tekstu, Lilia – umarli, Lilia przy nieżyjącym; Lilia biała jak śnieg, pogrzebowy kwiat, Wielkanocny kwiat zmartwychwstania!

Wolno padający śnieg, powoli spadający – i bieżąca Lily. P o w o l n e przybycie śniegu, znaku śmierci, zostaje zakłócone szybkim krokiem Lily, który niespodziewanie otwiera tekst: „Lily was lite-rally run off her feet”. L i (teral) l y . Śmierć, literalnie wpisana w powolność i szybkość, puste miejsce w tekście. *Zmarli* umieszczeni między dwoma ruchami, szybkim i opieszalym, są również pomiędzy tym, co ludzkie i „naturalne”, a nieskończoną materią i tym, co nadprzyrodzone. Wyprostowana, prawie oderwana od podłogi, jakby unosiła się w powie-

Prezentacje

trzu – Lily jeszcze młoda, a już tak doświadczona, wkracza na scenę w geście sprzecznym z zachowaniem Gabriela, który powoli układa się do snu, zakopuje się w pościeli (wejście-wyjście, zrozumiałe działanie, które zostaje przejęte przez Blooma w *Ulyssesie*). Lily odegra też rolę anti-Gretty, nastolatki opiekującej się męską szatnią, która bez wątpienia uosabia gorycz, ale nie jest w takim stopniu lilią, w jakim można się tego było spodziewać; żaden mężczyzna nie umarł dla niej. Rzuca Gabrielowi cierpką wypowiedź: „The men that is now is only all palaver and what they can get out of you” („Dzisiejsi mężczyźni myślą tylko o niedorzecznościach i o tym, jak nas zbałamucić”). Poniżająca wypowiedź, która w równym stopniu uderza w Gabriela i w składnię opowiadania. To ona w pełni inicjuje parodystyczną rolę Gabriela: głosiciela fałszywych wieści. Jeżeli archanioł przynosi mądrość, to Gabriel oferuje jedynie pomyłkę: „Mam wrażenie, że ty i twój młody przyjaciel wkrótce pobierzecie się!”.

Lily „dekomponuje” Gabriela, rozpoczyna proces, który doprowadzi go do całkowitego rozproszenia: – „He was still discomposed...”.

„Wciąż był poruszony nieoczekiwaną i gorzką odpowiedzią Lily. Jakiś ponury cień zawisnął nad nim, Gabriel próbował go schwycić poprawiając mankiety i węzeł krawata...”

W jaki sposób rozproszyć ciemności?

Gabriel, anioł-interpretator, ten, który objaśnia wizje.

Lily przenika na wskroś banalność Gabriela – Lilia i trucizna. Inwersja, która zapowiada wszystkie pozostałe zaburzenia w tekście: trzy Gracje, którym Gabriel składa hołd, są jednocześnie trzema Parkami. Bezlitosne, wprowadzają śmierć sukcesywnie:

1) *P i e r w s z y m o m e n t*, odtworzenie maskarady automatów, umieszcza na scenie zaproszonych gości: prawidłowo rozmieszczonych, opisanych, rozłożonych na części, takich jak Freddy Malins, wzór tego groteskowego Powtórzenia, mim naśladowający pracę śmierci. [...]

2) *D r u g i m o m e n t*: fragment muzyczny, bal, kolacja, przemowa Gabriela: cztery kategorie rozdwojone każdorazowo, w układzie sprzeczności, na podwójnej scenie: muzyczny kawałek nie zostaje wysłuchany, inicjuje natomiast sceny bolesnych i groteskowych reminiscencji. [...]

„Bal” przemienia się w egzamin kontrolny, w proces. Kolacja jest farsą: epickie rozkrawanie życia, opis obficie zastawionego stołu, tekst sprawia wrażenie przepełnionego, zbyt szczegółowego, powtórzenie wielkich epickich obrazów, home-rycka parodia przejęta w *Ulyssesie*, w którym nadmiar przekracza wszystkie oczekiwania. Tarcza Achillesa pokryta potrawami. Ponadto rozmowy, które niepostrzeżenie zbaczają z toru, jakby śmierć ściągała zastawiony obrus aż do momentu odślonięcia trumny, obraz mrożącej krew w żyłach. [...]

Śmierć powinna pociągać za sobą śmierć. Pogrzeb pogrzebu.

W Przemowie Gabriela rozpoczynającej się od słów: „Nie po raz pierwszy jesteśmy ofiarami gościnności pewnych dobrych kobiet” daje się słyszeć niewinna perfidia: Gracje są Parkami, goście wieczoru są zaproszeni na własny pogrzeb.

Cixous Ku teorii krucy-fikcji

3) *Trzeci moment*: obejmuje występ Bartella d'Arcy: pieśń, która zjawia się zbyt późno, zapowiada, spoza sceny, temat żałoby. Tenor o stłumionym, „z powodu przeziębienia”, głosie...

Nagle Miss Ivors powiedziała: „I have a crow to pluck with you” („Mam z Panem sprawę do uregulowania”).

Crow: ptak złej wróżby, powraca dwa razy, by oczernić i zaatakować Gabriela.

Zły ptak, zły wzrok i słuch, podstępne działanie losu. Geś, która miała być dzika (irlandzkie dzikie geśi migrują na Zachód, w kierunku Ameryki) jest upieczona. Miss Ivors również rezerwuje dla Gabriela ptaszka, który nie przypada mu do gustu.

Moment *odejścia* (powrotu z uroczystości) jest równocześnie momentem *powrotu*: niespodziewanie historia odsłania obrazy, które przestają skupiać się na faworyzowanym od początku Gabrielu. Zjawia się Greta: nadejście miłości, powrót zmarłego, wspomnienie ukochanego, który umarł dla miłości. A jeżeli zaszła jakaś pomyłka? A jeżeli umarłymi nie byli ci, którzy są pogrzebani, jeśli cmentarz i dom to jedynie dwie wersje tego samego żałobnego miejsca? Pytania te pozostaną bez odpowiedzi, gdyż umarli nie wiedzą, że są martwi. „Święto” może więc trwać dalej, przeistaczając się w „święto” małżeńskiej pary.

4) *Zakończeniem uroczystości* zbiega się powrót śmierci, co dodaje tytułowi *The Dead* zbiorowego, podwójnego znaczenia o szczególnej wartości. W uroczystości biorą udział *potencjalni zmarli* i jeden *prawdziwy zmarły*, zmarły z miłości („złapał” śmierć, stojąc w deszczu). Ponadto kobieca tajemnica zostaje ujawniona. Greta ukazuje się mężowi jako ktoś *z pełnią* i *inny*: „She had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes”.

Podobnie jak ożywiony ruch święta przekształca się w pogrzebową opieszałość, tak *umiesienie* Gabriela uspokaja się, przemieniając w *generous tears*, w uduchowiony śnieg: „snow was general all over Ireland”.

Znaczenie Gabriela

Nastroj niepokoju panujący w czasie uroczystości manifestuje się poprzez *zakłopotanie* Gabriela, który od początku myli się i jest nieudolny. W dalszej części opowiadania, w następstwie „ataków” Miss Ivors, która nazwie Gabriela *West Briton*, to zakłopotanie nabierze politycznego zabarwienia. *Dublińczycy* są bowiem również ludźmi, dla których Dublin stanowi polityczną definicję.

Fazy zakłopotania Gabriela:

* Po pierwsze, on i jego żona są spóźnieni: „Long after ten o'clock... there was no sign of Gabriel and his wife”. Najpierw żadnego śladu. Potem wszystkie, związane z nim komplikacje: odnotujmy uwagę Kate i Julii na temat Greta: „She must be perished alive”, na którą zareaguje później Greta wypowiedzią o ukochanym: „He would get his death in the rain”.

* Następnie pojawia się nieszczęsna uwaga w stosunku do Lily: „I suppose we'll be going to your wedding one of these five days”. Odpowiedź Lily dekoncen-

Prezentacje

truje Gabriela tak, jak po powrocie z uroczystości wprawi go w zakłopotanie zachowanie żony. W trakcie tych wszystkich drobnych zająć kobieta okazuje się być niezgłębioną tajemnicą.

Gabriel źle widzi, w dosłownym i przenośnym sensie: „The glasses which screened his delicate and *restless* eyes.” Szkła okularów, które zniekształcają rzeczywistość: oddalają i zasłaniają.

* Wsuwa Lily monetę do ręki (żeby się wykupić?), argumentując: „Christmas – time! Christmas – time!” – Boże Narodzenie! Boże Narodzenie!

* Jest niezadowolony z koncepcji swej przemowy, obawia się wypaść pretensjonalnie: „He would fail with them just as he had failed with the girl”⁸.

* Łączy w całość swoje minione i przyszłe porażki, te prawdziwe i przewidywane. „He had taken up a wrong tone... An utter failure”: która odsłania znaną scenę głosu w opowiadaniu: chórzyci Julii, która jest pierwszym sopranem, odniesienie do dobrego tonu, pieśni biesiadne i miłosne, tenor etc. Ponadto rola muzyki: organy, fortepian.

* Jest rozdrażniony z powodu uwagi swojej żony na temat kaloszy: „Whenever it’s wet underfoot I must put on my goloshoes”. Dziwny zbieg okoliczności wyjaśnia znaczenie tej uwagi: ukochany Grety umarł z powodu stania w deszczu, a ona sama, jak mówi Gabriel: „She’d walk home in the snow if she were let”.

Wszystkie te banalne wypowiedzi są naznaczone nieznanymi doświadczeniami, represjami, ucieczkami, wzajemną ignorancją i pogardą. W niejasny sposób Gabriel został wprowadzony w błąd, bo kalosze, o których mowa, nosi się na Kontynencie, poza Irlandią, co Julia potwierdza skinieniem głowy. Freddy Malins podejmuje kwestię „Christy Minstrels”, ale jego riposta pozostanie bez echa: „And why couldn’t he have a voice too? [...] because he is only a black?”. Czarny kolor wywołuje zakłopotanie, ale jest to tylko sugestia, tak jak spostrzeżenie Grety na temat kaloszy. Czarny, brunatny, biały, skóra-całun: warto również zwrócić uwagę na grę słów dotyczącą M. Browne – „shwarty skin”, ciemnobrązowy, opalony. Brązowy, brunatny, kolor brudnego Dublina.

* Nie udaje mu się wsłuchać we fragment koncertu grany przez Mary-Jane. (Wypowiedź na temat Mary-Jane: „Her hands... lifted... at the pauses like those of a priestess in momentary imprecation”, mogłaby zostać wygłoszona podczas Wieczoru Saint Euvverte, ze względu na uchwycenie pewnej społecznej obłudy).

* Niepokojące znaki ukryte pod płaszczkiem niewinności ukazują się jego oczom: *Romeo i Julia*, obraz mordu dzieci Edouarda; wspomnienie: główki lisów wyhaftowane przez matkę Gabriela, która sprzeciwiła się jego małżeństwu, matkę, która posądzała Gretę o bycie „chytrą wieśniaczką”. Jej opinia nie jest całkowicie chybiona (sekret, „szelmostwo” Gretty pojawi się później). Ta sama matka jest „głową”: „The brain carrier of the Morkan family”. Ta, która była mózgiem rodziny, jest martwa...

⁸ Leitmotiv: *fail, fall, faint* przewija się przez cały tekst.

* Seria kobiecych zarzutów jest kontynuowana w ataku Miss Ivors na Gabriela (czy należałoby z jednej strony zestawić jej nazwisko z *ivory*, a z drugiej z *ivy* – wierność [Irlandii]?), kobiety manifestującej wierność wobec dewizy i symbolu irlandzkiego. Zarzuca mu, że pisze dla *Daily Express*. Gabriel chciałby odpowiedzieć, że literatura jest ponad polityką, co oznaczałoby, że mało zajmuje go polityka i, że nie jest w nią „zaangażowany”. To stanowi zresztą jego „sekrety” – „she had found out the secret”. Tajemnica Grety będzie miała miłosny charakter.

Gabriel jest niewierny również wtedy, kiedy zaprzęta sobie głowę i n n y m i n i z i r l a n d k i j ę z y k a m i i kiedy planuje i n n e p o d r ó ż e zamiast zwiedzania rodzimego kraju, który ma „w zasięgu ręki”. Niewierność jest prawie jak zdrada: równie dobrze znosi p r z e s ł u c h a n i e.

Innym ważnym elementem jest opuszczenie uroczystości przez Miss Ivors, które poprzedza przemówienie Gabriela, późniejsza intensyfikacja oraz następujące po niej dopełnienie i śmiertelne uspokojenie: powodzenie przemowy, ukazanie się żony na schodach, która wydaje się Gabrielowi j a k ą ś z j a w ą. Pożądanie Grety przez Gabriela, które natrafia na jej własne pożądanie kogoś innego... i śnieg pokrywający to wszystko.

Kwestia polityczno-religijna (zakonnicy, papież, etc.) pojawia się przy udziale innych postaci opowiadania, z wykluczeniem Gabriela: temat podejmuje B r o w n, który należy do innego kościoła i K a t e, która kwestionuje papieską ustawę w sprawie chorów⁹. Wszystko jest postrzegane od najbardziej małostkowej strony, w ścisłym związku z prywatnymi interesami i osobistymi fantazjami: całość spada na Gabriela tak, jak śnieg na umarłych, zimno na zimno, niepewność na niepewność, banał na banał. Gabriel ma świadomość „środka”: z racji wykształcenia uważa się za bardziej „dystygowanego” niż większość tancerzy, a jego żona przeciwstawi mu młodego pracownika gazowni w roli triumfującego rywala. Dystygowany?, ale nie odmienny, w równym stopniu narażony na śmierć – świadomość, która ujawnia się dopiero w obliczu konfrontacji z żoną. Jeden jej podmuch i Gabriel zostaje zgładzony.

ANALOGIE: Ten, kto chce przewidzieć śmierć, może ją dostrzec poprzez znaki, ironiczna zabójczyni pozorów nie szczędzi parodystycznych wskazówek. W miarę jak święto rozwija się, mnożą się znaki: ciotka Julia przewyższa samą siebie w pieśni „Wystrojona na wesele”. Ponadto ten, który przez cały wieczór o d m a w i a ł występu, śpiewając w końcu: „The Lass of Auguhrim”, wywoła w Grecie ekstazę. Jest to piosenka f i n a ł o w a, zaprezentowana w ukryciu, której się nie spodziewano, a która uwolni zamkniętą w sercu tajemnicę. „Wesele” ciotki Julii, narzeczonej śmierci; nieudane wesele Gabriela i Grety, która nigdy nie przestała być tajemniczą narzeczoną śmierci.

Analogia funkcji pomiędzy ś n i e g i e m i m u z y k ą: to, co pokrywa, prznika, wybiela, uspokaja. Całuny dla umarłych, którymi są „żywi”.

⁹ Mnisi i papież są zresztą związani ze śmiercią (reguła trumny) i z deprywacją (papieskie prawo dotyczące wykluczenia kobiet).

Prezentacje

DWUZNACZNOŚCI: Chwiejny statut bytów, wątpliwa granica, przenikanie w rzeczywistość za pośrednictwem tego, co ją deformuje i fałszuje, wszystko wyraża się w dwuznaczny sposób; Gabriel reprezentuje mieszaninę różnych konwencji (jest uprzywilejowanym siostrzeńcem ciotki, rozkłada geś, wygłasza przemowę) i jednocześnie wyraża potrzebę zerwania z nimi: scena z jego żoną przedstawia obie możliwości. Niepewność staje się szlachetnością; zakończenie opowiadania sugeruje utratę (rozkład, lzy, miłość, wszechświat, topnienie), kir, który wylania się ze śniegu, zastępuje upragnione prześcieradło.

Gabriel, który występuje w imieniu wstrzemięźliwości, przeciwstawia się Frediemu, pijanemu i nieprzyzwoitemu. Z kolei Gabrielowi zostaje przeciwstawiony Michael, całkowicie bezbronny, zdolny umrzeć z namiętności; upojony ostatecznością, uzbrojony w namiętność.

Tymczasem postaci najbardziej znaczące pojawiają jako możliwości, jedne drugich, które się przecinają, wywołując niejasne rozpraszanie się wspólnej egzystencji. W ten sposób „młody chłopak w deszczu” zmartwychwstaje w duszy Gabriela, który, przeciwnie, czuje, że staje się cieniem i uświadamia sobie, że żył jak cień.

W „podsumowaniu” biorącym pod uwagę złożony układ śmierci i odrodzenia, zdanie: „The time had come for him to set out on his journey westward” zyskuje na dwuznaczności. Zmierzać w kierunku Zachodu w poszukiwaniu zachodzącego słońca oznacza ucieczkę przed śniegiem i śmiercią: to również w mitologii irlandzkiej podążanie w kierunku krainy umarłych. Które znaczenie jest właściwe w momencie zasypiania, w zakończeniu opowiadania: „His journey westward” – podróż, ruch, przemieszczenie; czy raczej: „That region where dwell the vast hosts of the dead” – „ten region, w którym przebywają rozległe kohorty zmarłych”. Ostatecznie podróż i pobyt gmatwiają się, ponieważ tam, gdzie mieszkają umarli, mieszkają i „żywi”; to jest ten sam region.

Należy wsłuchać się w styl tego zakończenia: znaczenie *falling* w ostatnim paragrafie, struktura dźwiękowa ostatniego zdania: „His soul swooned slowly... the snow falling faintly, faintly falling”. Bieg czótenka, niekończące się tkanie, który nigdy nie dopuszcza do zerwania wątku. Istota dźwiękowa zaczyna nakładać się na reprezentację opisową, która staje się konwencjonalnym nośnikiem zupełnie innego stylu. W tym miejscu rodzi się *Ulisses*. Przerwijmy.

Można zatem postrzegać *Zmarłych* jako kierowanie się ku lekturze biorącej za punkt wyjścia prawdziwą śmierć, tę, która jest zagrożeniem dla życia; biorącej za punkt wyjścia milczenie Grety i bliższe oczy Michaela Furey.

B. – Umrzeć dla...

Re-gret (*regret* – żal – przyp. tłum.) – Re-gretta – Gretta Conroy – byt bezduszny i łagodny, byt wyrażający żal niepowtarzalny i ostateczny, jedyny, niemożliwy do wznowienia, który sprzyja śmierci bardziej niż życiu. Gretta, muzyczna, pachnąca, trwała/tymczasowa reprezentacja śmierci, która wymyka się wszystkim groteskowym kodom, żona pogrążonego w żalu Gabriela. Wszyscy umarli w *Zmarłych*

Cixous Ku teorii krucyfiksji

są powiązani ze sobą za pomocą prefiksu *re*, który analogizuje czasowniki życia uczuciowego i zaznacza ich związek z powrotem (*retour*), z powtórzeniem (*rengaine*), żalem (*repentir*), scalaniem (*resembler*), przypominaniem (*recorder*), żałowaniem (*regretter*). Po jednej stronie życie, śmierć, ogień, który umożliwia dialog bez przeszkód i bez granic; Gretta, poza czasem, i Michael Furey, poza czasem. Zdemaskowani. Wystawieni na pokaz aż do śmierci. Po drugiej stronie grupa tych, którzy wciąż zaczynają coś od nowa, którzy bezustannie kręcą się w kółko, grupa uchwycona w drobiazgowości rytuału, kuchni, okolicznościowej przemowy, w małostkowości święta, w otoczeniu smakołyków, błahostki. Z dnia na dzień coraz bardziej zdemoralizowani, przezorni, drobni łapówkowicze. Banalne losy układające się w błędne koło i Johnny, który jest ich emblematem.

Johnny

Pomiędzy Lily i Johnnym – ciotki, parki, żalosne strażniczki przeszłości, które karmią się wyłącznie nieustannymi smutkami.

Przywołują „N i e z a p o m n i a n e g o J o h n n y e’ g o”, tajemniczy symbol rodziny, monstualny wytwór swego własnego trybu życia, funkcjonowania, ślepej rotacji – automat skrępowany cuglami, słaby koń, przeznaczenie. [...]

Johnny, czy Gabriel, czy Dublińczycy? Frenetyczny świat ciotek ukazuje się od strony prawdziwej śmierci, taki, jaki jest, od zawsze p o z a z a s i ę g i e m żyjącego, ociemniały, niesłyszący, w dekompozycji, jego efemeryczny obraz z trudem jest podtrzymywany za pośrednictwem nieustannej przemowy, którą prześladuje ironia śmierci.

Krzyk ciotki Kate, która nadbiega, kołysząc się, wykręcając ręce w geście rozpacz: Gdzie jest Gabriel? „Where on earth is Gabriel”? Gdzie na ziemi? A jeżeli jest „na ziemi” – czym zatem jest ta ziemia?

A pod ziemią ten, którego nic nie może zakryć: Gretta w i d z i go bardzo wyraźnie poprzez ziemię i czas. Ogromne czarne oczy o przenikliwym w y r a z i e.

Gretta – *great*

Ogromna, odległa, wówczas jeszcze dziewica, ciągle bliska: „I was great with him at that time”¹⁰. Dyskretna wielkość żyjącego-martwego przeciwstawia się niekończącym się, sztucznym rozmowom toczonym w saloniku. W nieświadomości, w naiwności, w niemożliwości, Gretta i Michael Furey byli, bez wyreżyserowania, wersją Romea i Julii z ich tragiczną prostotą. Cała reszta to komedia, subtelna inauguracja zepsutego świata: w *Wygnańcach* osiągnie on najbardziej dopracowaną formę, ale jego tajniki pojawiają się wszędzie, w *Ulissiesie*, w *Finnegans Wake*, produkując złożone efekty „Praw Gościnności”, których muzyczne odmiany Joy-

¹⁰ „I was great with him at that time”: dosłownie, a) byłam „wielka” z nim w tym czasie; b) byłam brzemienna (ciężarna) w jego owoc w tym czasie – Gretta jako dziewica napelniona tym, którego śmierć na zawsze spoczęła w jej łonie.

Prezentacje

ce, teolog na opak, biegły w erotycznych sofizmach, z a s ł u ż o n y t e o r e t y k n a t e m a t k w e s t i i O f i a r o w a n i a w p a r z e, wykorzystał niebywale. Tak naprawdę *Zmarli* inicjują w milczeniu zupełnie inną historię: życie istniało więc pod postacią śmierci, dzieło ukrywało się w powtórzeniu?

Tak oto miała w swoim życiu romans: jakiś mężczyzna umarł z jej powodu. Właściwie nie cierpiał na myśl o tym, jak nieznaczącą rolę, on, jej mąż odgrywał w jej życiu. Spoglądał na nią, podczas gdy spała, tak jakby nigdy nie żyli ze sobą jak mąż i żona. Jego badawcze oczy wodziły po jej twarzy, włosach: zastanawiał się nad tym, jaka musiała być wówczas, jako młoda dziewczyna – dziwne, przyjazne współczucie dla niej wtargnęło w jego duszę.

W jej życiu, romans: romans, który j e s t życiem.

Odmienna historia w subtelny sposób otwiera zupełnie inną scenę, która się tutaj nie rozegra: to teatr zdrady zawiązujący rozliczne intrygi wokół żony powołanej do roli „tej, która ukrzyżowuje” (*crucifiant* – przyp. tłum.), po to, aby małżonek, zepsuty Bóg ojciec i syn Samego siebie, poprzez medytację samostworzenia zmierzającą ku własnemu zatraceniu, został umieszczony w pozycji Ukrzyżowanego (*Crucifié* – przyp. tłum.).

„Wyrzekając” się Gretty, Gabriel traci w końcu władzę w stosunku do uświęconych przez siebie dóbr: żony, dzieci, pozycji; władzę, jaką zapewniała mu konkretna, niepodawana w wątpliwość rzeczywistość. Od tej pory jest gotów, w chwiejności swego bytu, do nieznanego dotąd, „oszałamiającej” rozkoszy. Aby mogła ona zostać doznana przez tę, która nie jest już „jego żoną”, będzie musiała przeniknąć przez niepewne ciało młodo zmarłego Micheala; ponieważ „zdobycie” Gretty może dokonać się jedynie za pośrednictwem niemożliwego ofiarowania, „of her own accord”. Cała paradoksalna logika własności jest zapowiedziana u Joyce’a w tej scenie: żeby prawdziwa Gretta, wolny podmiot, mogła należeć do Gabriela, nie powinna ona do niego należeć. Jedynie Grettę-przedmiot, którą Gabriel pożądał ze zwierzęcą b r u t a l n o ś c i ą, można posiadać. Druga, wielka Greta, musi zostać ofiarowana, narażona na niebezpieczeństwo, utracona po to, by być tą, której może pragnąć m i ł o ś ć (Gabriel zaczyna mieć o niej mgliste wyobrażenie). Pułapka żądy natychmiast zostaje zastawiona: gdyż Gabriel (i jego substytuty, Richard Rowan w *Wygnaniach*, Bloom w *Uliście*) jako Gabriel zrezygnuje, wycofa się jedynie pod warunkiem zastąpienia go przez innego, według s w e g o w y b o r u. Aby Gabriel mógł nacieszyć się Grettą, Gabriel musi przygotować się, że zostanie zastąpiony przez Michaela: ale w tym samym momencie, w którym zrezygnuje ze swojego miejsca, odzyskuje je, narażając się na stanie się kimś, kim nie może być... [...]

Krucy-fikcja

M a s z y n e r i a w y w ł a s z c z e n i a zajmuje istotne miejsce w kreacji Joyce’a: rozszerza się i oddziałuje na wszystko, dotykając nawet egzystencji

autora¹¹. Joyce zwierza się Stanisławowi: „Doszedłem do pojęcia mojej aktualnej sytuacji jako dobrowolnego wygnania, czy to nie prawda? Wydaje mi się to ważne z dwóch powodów, ponieważ dzięki niej wykreuję wystarczająco osobisty los, aby spodobał się Curranowi i również, gdyż znajduję w niej przypisek, na którym planuję zakończyć moją powieść”¹². Między 1905 i 1909, będąc w stanie gorączkowego i z natury niejasnego erotyzmu, Joyce z bolesną przyjemnością praktykuje na sobie doświadczenia zwątpienia, zazdrości, wykluczenia. Jakiegokolwiek nie byłyby odsłaniające się relacje (cudzołóstwo, masochizm zdradzonego męża, zazdrość, niewierność), to nie można dać się im zwieść, wszystkie m e c h a n i z m y są bowiem sfalszowane, przerwane, a życiowa energia, którą wstrzymują, tryska aż do osiągnięcia nie dającej się znieść wolności. Jest to P u n k t f i k c j i . . . , jest to punkt K r u c y - f i k c j i : tutaj wybucha sarkazm, gorzki śmiech wzniecony w „demiurgu”, który stwarza siebie jako demona własnej gry i jako deus ex machina, poza maszyną, która go w y t w a r z a (bo jest to demon, który inwestuje *wszystko* w swoje przedsięwzięcie, podejmując nawet ryzyko utraty swej zewnętrzności, swego opanowania, swej boskości).

Wszystko kształtuje się w ten sposób w oparciu o pytanie: jak osiąść ten skarb, który należy do mnie, moją żonę?

Na co odpowiedzią jest l o g i k a n i e m o ż l i w e g o o f i a r o w a n i a :

P i e r w s z a f a z a : jeżeli ją m a m , nie może ona już być mi ofiarowana. Jeżeli ją wzięłam, to ona się nie ofiarowała. Aby mógł ją osiąść realnie, w najwyższym stopniu, to ona musi mi się oddać. Ona zaś może s i ę o d d a ć tylko wtedy, kiedy nie jest moja. Muszę więc ją stracić, aby utracona oddała mi się dobrowolnie. Nie ma oddania bez pierwszej utraty. Wszystko toczy się tak, jakby najpierw z pomocą Gabriela, później innych, coraz bardziej sprytnych i wpływowych sprzymierzeńców, Joyce poruszał w gniewie cały stary świat tonący w rutynie struktur socjalnych, rządzonej przez Wielkiego Administratora moralności i monogamii, Boga; ale i z pomocą tego samego Boga, schwyczonego w pułapkę Jego własnych, odwiecznych sprzeczności.

Gdyż przecież, jeżeli trzeba, żebym ją stracił, to muszę, jak Bóg, zapewnić stworzeniu pewną niezależność, ewentualność wolnego wyboru, który daje się oszacować jedynie za pomocą ewentualnej utraty wolności. W o l n y w czynieniu dobra i zła, lecz w imię j a k i e j wolności? Jeżeli pragnę, by moja żona była moim wyłącznym dobrem, nie tylko muszę ją stracić, więcej, to ona musi dobrowolnie się zatracić, aby się oddać. Ale jak może zatracić się z własnej woli, jeżeli zawsze ją brałem, posiadałem? W jaki sposób z zaślubionego p r z e d m i o t u uczynić podmiot? Wzięłam ją na mocy pierwotnego układu małżeńskiego, społecznej wymiany i dlatego najpierw należy ją uczynić wolną: jednak jeżeli to ją ją uwolnię, to

¹¹ Zob. H. Cixous *L'Exil de James Joyce*, Grasset, Paris 1968, s. 604-671, na temat opracowania poetyki Twórczej Wątpliwości.

¹² List do Stanisława, z 28 lutego 1905 (*Letters of James Joyce*, vol. II, ed. by S. Gilbert, Faber and Faber, London 1966, s. 83 -84).

Prezentacje

poprzez ten sam gest uczynię z niej przedmiot o nadanej wolności. Jedyne rozwiązanie, jakie pozostawałoby na widoku to dobry Stwórca, „dobry” Bóg, dobry ojciec, dobry mąż, czyli ci, którzy wypełniają warunek w taki sposób, że druga połowa ma dostęp do prawdziwej niezależności: dobry mąż jest mężem usuniętym na bok lub martwym. Martwy, w jaki sposób można doznać przyjemności?

Gabriel, zajmując miejsce umarłego, zlewa się z nicością, ze śniegiem, jest nie do odróżnienia w długim miękkim spadaniu śniegu, zredukowany do swego niepragnienia. [...]

D r u g a f a z a: Jak nie utracić tego, czego pragnę? Przejdźcie do właściwej dialektyki pragnienia: czerpię rozkosz jedynie w chwili, w której tracę to, co posiadam, w momencie, w którym posiadana przeze mnie najcenniejsza własność przemienia się w całkowite wyzucie z własności. [...]

T r z e c i a f a z a: W jaki sposób osiąść (mieć) w sensie a b s o l u t n y m upragnioną żonę? Właśnie to jest niemożliwe: proces logiki ofiarowania nie może dokonać się bez tego, co go uruchamia i co stanowi p i e r w s z ą posiadaną własność, stan pierwotnego wyobcowania; „czystość” duszy zostaje zauważona jedynie wtedy, kiedy jest utracona, zauważona zawsze jako temat fikcyjny. Znak ma przewagę: ktoś inny był posiadaczem i pierwotnym spisującym. Kto inny? Bóg (reprezentowany lub nie przez kapłanów); czy pierwszy ukochany; czy też małżonek we własnej osobie, poprzedzający samego siebie i sam pozbawiający się własności. Będę więc Bogiem, ojcem synem, drugim innym i ja- innym. I w k a ż d e j c h w i l i będę wymyślał krucyfiks, rzeczywistość dla tego, kto pożąda, pozostając na zawsze jedynie fikcją, w której czekam na siebie, wypieram się siebie, by się potwierdzić, sprawiam, że znikam w fikcji, w której jestem tylko marą. Zamykam oczy i jestem niewidomy: coraz więcej znaków i ona jest dziewicą. Walka niewiedzy i ofiarowania-wiedzy postępuje umiejscowiona na niewidocznej linii, która oddziela światło od ciemności; toczy się tam, gdzie jedynym pewnym zwycięzcą jest symbol: znak dwuznacznego zarodka fikcji. Ostatecznie skryptor, aby nie być bezustannie dublowanym, może pragnąć jedynie zlania się z tym, co zapisuje: tę właśnie drogę wybierze Joyce aż do *Finnegans Wake*, gdzie symbole pożądania i tego, co jest pożądane mieszają się, gdzie żona może być chwila, imieniem, fragmentem bądź całym światem męża. A tam, gdzie bez-limit „wybucha” wielokrotnie, nie ma ani ofiarowania, ani utraty, tylko swego rodzaju zbląkana łaska.

Przełożyła Agnieszka Stobierska-Reverchon

Cixous Ku teorii krucy-fikcji

Abstract

Hélène CIXOUS
International College of Philosophy (Paris)

Toward a Cruci-Fiction Theory

The text is based on an Introduction to the English-French edition of *The Dubliners* (H. Cixous, *Vers une théorie de la cruci-fiction*, Paris: Aubier-Flammarion, 1974). Ms. Cixous indicates that there are two mutually opposing motifs in Joyce's output: an affirmation and a destruction of the Subject. Focusing on analysing the short story *The Dead*, the French scholar argues that Cruci-fiction, discovered by Joyce in his short story and mastered then on, up to *Finnegans Wake* – proved to be his own method of achieving a peculiar balance between the said two poles.