

Ното ex lingua: нечовешкото въображение на Джойс

Божана Филипова

Резюме: Текстът разглежда различни нива на писане на нечовешкото при Джойс – от тематично-образното до експериментално-техническото. Поставената задача е да се открие нечовешкото като нова форма на трансхуамнизъм (по Миглена Николчина) и даде един възможен отговор, през литературна илюстрация, на Хайдегеровия въпрос: как да дадем нов смисъл на понятието „хуманизъм“? През примери от различни произведения на Джойс, от кратките прозаични до епическите опити, се проследява разтварянето на човека и субекта в неговата среда през свръхсетивното. Изведена е една посока към квантово присъствие на субекта в нечовешката му среда и възможностите на проективна повторна интеграция, която остава изцяло потенциална в нов субектов синтез.

Ключови думи: парализа, вещи, свръхсетивно, магически материализъм, техническо въображение, потенциален субект

Божана Филипова е доктор по западноевропейска литература. Научните ѝ интереси са съсредоточени около литературата и философията на немската романтика, епохата на модернизма, философията на изкуството, херменевтиката и деконструкцията.



Защо за намерението да се предложи поле за съвременното осмисляне на нечовешкото е избрано творчеството на Джойс? Защо не Томас Ман, у когото романтичното сърце на нечовешкото, демоничното, дионисовото заразява Адриан Леверкюн? Защо не авторите авангардисти, които се отдават на беса и взривяват езика на терора? Защо не Бекет, който, в пустошта, след ужаса и насието на Втората световна война изрича може би най-страшното предсказание: че ще дойде време, когато те ще бъдат забравени? Защо не в крайна сметка нощната фигура на Батай? Всички те без съмнение биха предоставили директни входи в проблема. За разлика от Томас Ман или авангардистите, Батай или Бекет, Джойс не говори за нечовешкото директно. И все пак това е един нечовешки, непоносим автор. С прецизното навлизане в паралитичната атмосфера на модерния Дъблин, с проследяването на фланьорското движение на персонажите из слепите кафяви улички, павирани с храчки, заради просмукващите тялото студенина и влага или пределната техничност на митическата макрорамка, текстовете на Джойс сблъскват нечовешката действителност на „хаос, анархия и безплодност“ след края на Първата световна война и необходимостта от технически порядък на литературната техника.¹ От друга страна, Джойс се занимава с един универсален модерен мегаполис, наситен с продукти на човешкия труд, с емоциите и сетивните възприятия. Светът на Дъблин изглежда напълно човешки. Още при тази артикулация се откроява нестабилността, флуидността на мисленето за човешко и нечовешко, с която ще се занимава настоящият текст. Тук се захващам именно за тази нестабилност, неизразимост, но също така и негативна изразимост на нечовешкото, защото, струва ми се, у Джойс именно вниманието върху „човешкото“ и понятието „хуманизъм“, както и обръщането към класическата традиция подчертава още по-силно неговите граници.

Да се очертава тази неизразеност, или въобразимост на нечовешкото, едва ли е жест, който може да остане без критика. Най-напред, ако е неизразено, как сме сигурни, че се проявява неизразимо? Не превръщаме ли по този начин автоматично нечовешкото в трансцендентално означаващо? Накратко, ако използвам известната формулировка на Джойс, „отсъствието е най-високата форма на присъствие“. Но за това по-нататък. На второ място, как се поставя философският въпрос за нечовешкото у Джойс, в литературните му произведения, и защо в крайна сметка именно литературата трябва да

¹ Томас Сърнз Елиът, „Романът „Одисей“, порядъкът и митът“, *Панорама*, 1 (2001), 20-23.

бъде обект на внимание в един философски дебат? Повлиян от Ницше и разкрит от Дерида в хайдегериянска поза през т.нар. „лингвистичен обрат“, Джойс обещава да бъде добра отправна точка за осмислянето на (не)човешкото.

Що е хуманизъм?

Сред нас расте ново поколение, вдъхновено от нови идеи и нови принципи. То приема тия нови идеи сериозно и с ентузиазъм и неговият ентузиазъм, дори когато бива погрешно насочен, е, струва ми се в общи линии чистосърдечен. Но ние живеем в скептична и ако ми бъде позволено да употребя израза, в измъчвана от мисли епоха и аз се боя понякога, че това ново поколение, образовано и дори свръхобразовано, не ще притежава човеколюбието, гостолобието и жизнелюбието, присъщи на едно по-старо време.²

Това изречение – част от речта, произнесена от Габриел Конрой – поставя най-напред въпроса в какво се изразява тази традиционна „хуманност“? В гостоприемство или лицемерие? В човеколюбие или лична жестокост? Структурата на човешките взаимоотношения в целия сборник „Дъблинчани“ поддържа същите параметри. „Поколениято, което е сега сред нас“ – Габриел самокритично се обръща към себе си: нестабилен, несмел, самокритичен, усъмнен на прага на неизвестното, заживял с пулса на модерната чувствителност. Той определено се съобразява със слушателите си и това е най-силният знак за прекъсването на комуникацията между викторианското „човеколюбиво“ поколение и младите, чието нечовешко поле оттук нататък изпълва с нов, съвременен смисъл думата „хуманизъм“.

Габриел Конрой е първата версия на Стивън Дедалус. Той разпознава съпругата си, застанала на стълбите, като символ, но не успява да достигне смисъла на символа. В „Одисей“ Стивън Дедалус се разхожда по плажа Сандимаунт, затваря очи, за да разчете „подписите на всички неща“. Знаците не разкриват веднага значения в отворените към безкрайното сетива на Стивън. Няма разтваряне и възвисяване, епифания не озарява съзнанието. Той е оставен на чистото действие на природната безкрайност и крайността на въображението си: „всички неща, заченати от морето, изхвърлени от морето и прииждащия прилив, този ръждив ритник“.³ Можем да разчетем тази ситуация в нейното колебание между две смислови перспективи: личното преживяване на т.нар. „криза на

² Джеймс Джойс, „Мъртвите“, *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, прев. Николай Попов. София: Народна култура, 1981, 201.

³ Джеймс Джойс, *Одисей*, прев. Иглика Василева. София: Фама, 2004, 41.

символизма“, която все по-настойчиво наслагва недоверие и ирония към „скрития смисъл“, от една страна и от друга – хайдегериански, като миг на крайна метафизическа несигурност, като точка на узнаващото питане на философстващия поет. Иронията тук би била философски жест на освобождаване от необходимостта от смисъл и очакването за битийно разкриване. Тя попада между мисълта и екстазиса на битието. Хайдегерианското разчитане предполага аналогията между празнотата на мъртвите миди и двойното оттегляне на боговете при Хьолдерлин, при което поетът „се е потопил в празното и самомнително самоотразяване поради липса на съпричастност към пълнотата на света“.⁴ Ако обаче Хьолдерлин успява да удържи вярата в постигането на убогото време, за Стивън връзката между знака и битието е невъзстановима. На преден план излиза напрегането на празнотата, която не е просто не-битие. Това означава нов въпрос: възможно ли е преживяването на празнотата да бъде ек-стазис на битието, актуалността на не-битието като битие? Възможно ли е една банална, празна от поезия действителност, да бъде ек-статично разкриване на битието, както Хьолдерлиновата поезия? Разбира се, Стивън Дедалус, Джойс, както и редица други модернисти, напълно осъзнават необходимостта за битийно изпълване на времето до романтическата втора поява на боговете. Ако следваме логиката на Хайдегер, в зева между времето на Хьолдерлин и блестящото убого бъдеще е възможна само родената от празнотата поезия - поезия, която не очаква ек-стазиса на битието в себе си. Стивън, както и Джойс, е изправен пред необходимостта да работи поетически от океана на празната, мъртва действителност, която се разстила пред него. Празничното честване, освещаването в смисъл и призоваването на божественото, което се очаква в поезията на Хьолдерлин, у Джойс се проявява само моментно във времето и пространството на епифаничните мигове. Оттук „Одисей“ може да се разгледа като проекция на пораждащото небитие, на подпухналите тела на удавниците, подети и люлени от мъртвите води. Нечовешкото в свръхсетивната позиция е разтварянето на безкрайната празнота иззад усилието за смислотворене. Усилието за смислотворене е знак на нечовешката празнота на „битието“, което обаче отваря нова проекция на вписването и изписването му изот „мъртвостта“.

⁴ Мартин Хайдегер, „Хьолдерлин и същността на поезията“, прев. Димитър Денков, *Същности*, съст. Димитър Денков, Христо Годоров. София: Гал-Ико, 1999, 98.

Липсата на трансцендентна инстанция и безкрайното и очакване за въплъщението на нов Христос-Дионис въвлича Стивън в сблъсък със собствения му идеализъм, мистицизъм и метафизическа образованост. Единственото, което се представя пред него, е прагът на пределната материалност на символите, разполагаща се пространствено в две координатни оси: „неизбежната модалност на видимото“ и „неизбежната модалност на доловимото“. Идеалистическата празнота изправя творящия млад гений пред разлагащите се трупове и обтекаемостта на цветове, звуци и сетивни възприятия, пред пределната материалност. Тук няма опит за абстрактно връщане към безцветни, т.е. Платоновии „безформени духовни същности“, а моментна флуидна нефиксираност и обезобразяване, на обтекаема цветова граница, осезаема материална същност: водна смърт.

Парализа, смърт

Парализата и смъртта са две фигури с концептуална значимост за Джойс още от сборника „Дъблинчани“:

Всяка вечер, като се вирах нагоре в прозореца, аз тихичко произнасях думата парализа. Тя винаги бе звучала някак странно в ушите ми, също като думата гномон в Евклидовата геометрия и думата симония в катехизиса. Но сега ми звучеше като името на някакво зло и греховно същество. То ме изпълваше с ужас, но все пак аз копнеех да се приближа до него и да хвърля поглед върху смъртоносното му дело.⁵

Добре известно е изказването на Джойс, в което той заявява намерението си да напише моралната история на Ирландия и определението на Дъблин като център на парализата. Трябва да избегнем обаче веднага да определим парализата негативно. Паралитичният статус обикновено се свързва с една екзистенциална стагнация, произтичаща от неспособността на дъблинчаните да се отдадат на дълбоко свободен опит – емоционален, сексуален, физически.

Парализата обаче е и изходът, който малкият протагонист в „Сестрите“ фасцинирано наблюдава, до който иска да се доближи, да докосне. Тя има позитивния потенциал на работата на нечовешкото в парализираното тяло на стареца. Нечовешкото, като такова продължение на смъртно човешкото, е абсолютната дисоциация на волята и

⁵ Джеймс Джойс, „Сестрите“, *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, прев. Николай Попов. София: Народна култура, 1981, 23.

тялото. Безкрайно напрежение на волята, нулево действие на тялото. Нечовешкото се ражда в точката на това прекъсване. Така парализата следва да инфектира максималното волево налягане при абсолютен сетивно-моторен колапс. Епифанията тук се случва за миг, когато момчето чувства освободителната сила на смъртта на свещеника. Парализата, която предвещава смъртта, освобождава след дългото налягане около момента на смъртта. Освобождаването на душата от тялото, на тялото от страданието и на живите от смъртта предава чиста витална сила. Тя заразява, превръщайки се във витална сила у тях. Не е случайно, че тук протагонист е малко момче, а не „сестрите“. Вероятно защото подобно алегорично освобождаване на витална сила през смъртта може да „работи“ само в чистотата на младостта, не и за парализираните в ритуални религиозни действия по погребването „сестри“.

В по-широкия план на работата на Джойс с паралитичния Дъблин и изобщо в традицията на европейския декаданс и натурализма, парализата, смъртта, грозното са новите естетически категории, които екзистенциално налягат рецепцията на „добрия вкус“ и „човешките теми“ не просто за да предложат своята „оригиналност“, а за да оперират върху болната, нервна хуманност на възприемателите. Парализата и смъртта са екстензиите на умиращото човешко тяло в съзнанието на реципиента. Смъртта е изход, в който човекът е въведен през парализата. Заедно те отварят път отвъд романтичните ескапистки визии: копнежа, трансценденцията, съня, любовта, пътуването, спиритуализма, езотериката и окултизма и т.н. В целия сборник „Дъблинчани“, а и по-нататък, кулминационно в „Кирка“ – Джойс вътква романтичните образи в една натуралистична, пределна, радикално реалистична канава. С това Джойс „избягва“ романтичното бягство, но не само него: минава отвъд красотата и класичността като необходими на хуманизма и неговото изкуство, насочвайки се към грозно-баналното, без да изоставя напълно потенциите, отворени от романтичните фигури, все пак, измествайки ги в оголен модерен контекст.

Започвайки сборника с алегорията на парализата и завършвайки със смъртта, Джойс затваря наративната цялост на една фундаментална за творчеството му негативност. Той затваря човека в неговата биологична крайност, но се фокусира върху невъзможностите, които тя предлага. Дегенерационният импулс обрамчва и основава

всичко, което Джойс създава след „Дъблинчани“. Колкото и аргументи да бъдат давани за неговия „хуманизъм“, той се развива именно върху този дегенерационен фундамент.

Магически материализъм

Според едно много известно твърдение на Йейтс, изкуството и модерността са абсолютно антитетични, защото артикулацията на модерното изключва поетическата чувствителност. В „Портрет на художника като млад“ Стивън се занимава със сходен въпрос: „Могат ли едно изпращане, дете или въшка да бъдат произведение на изкуството?“⁶ Особено силно този въпрос вълнува и Джойс, за което свидетелства не само парижката му тетрадка – настойчивото занимание с редуцираната до нейната абектност телесност са основният фокус във всички произведения. Широко коментираната сцена с Блум на тоалетната чиния, ноктестата слюда, телата на удавниците, Блум в движението му из Дъблин, оприличено на хапка, пътуваща из храносмилателния тракт: това са няколко сред много примери. Хуманистичният импулс би бил да наречем тази редукция дехуманизираща, защото тя отказва да се занимава с „духовното“. Джойс настоява да се изрече и постигне свободата на човешкото през тази крайна, смъртна телесност. Напрежението между човешкото като еманация на духа и нечовешкото в човека – тялото му, разцепва самото понятие за човешко, защото предлага на аудиторията нов изходен пункт. Нечовешкото трябва да освободи механизмите на мисленето на човешкото, като предизвика едно по-автентично, иманентно човешко себеусещане.

Рамката на съня в „Кирка“, която по пресупозиция би следвало да поетизира и да се свързва с освобождаването на душата от тялото, контрастно подчертава овещняването на човека. Сънуващият през повечето време е Блум, но субектното му единство на моменти се разпада или поне прелива с това на Стивън Дедалус. Сънуваното и халюцинираното, от мига, когато Блум може да се е пробудил, добива реалистична плътност при срещата и отношенията с предположимите като реални фигури от нощния квартал само за да се окаже в следващия момент прелято или всмукано в друг, чужд сън. Модусът на сънуваното, фантастичната деформираност и хиперболизираната материалност на

⁶ Джеймс Джойс, „Портрет на художника като млад“, *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, прев. Николай Попов. София: Народна култура, 1981, 424.

фигурите разкриват безграничното действие на ирационалната душа върху пределното човешкото тяло. Предметите осъществяват трансубективния опит на Блум, бидейки продължения на неговата крайност. Нечовешкото е в този случай продължаващото подсъзнателно действие отвъд крайността на тялото.

Обратно, вещите като трансубективни проекции на Блум освобождават заложената им енергия, определена от тяхната инструментална функция и от съотнасянето им с човешката фигура. Те са извърнати като действащи единици субективност, проектирани извън търпящото, пасивно, вещно и поради това нечовешко тяло. Мазо-инквизиционната активност е вложена през ирационалността в структурата на субекта, който е разпаднал до „обектността“ на вещите. Марионетъчното фокусира върху душата като максимална проява на нечовешкото. Обектът на действие на нечовешката душа е тялото, което от своя страна е безкомпромисно нетрагично, дори комично, неуловимо от катарзисната механика на хуманната душа.

Всичко, което в светлата част на деня изглежда статично и ясно определимо, е завихрено от ирационалната сетивност на съня и халюцинацията, като хиперболизирано разгръща въобразима като потенциалност активност. Това обаче не е разкриване на романтическата същина на вещите, не е и израз на техните истории, а хипербола, крайната точка, в която човекът се оказва „изтикан“ от собствените си „сътворени творещи“ в един комичен обрат.⁷ В преобръщането на субект-обектното отношение между Блум и вещите Джойс разкрива иманентното на самите вещи въображение в цялото му многообразие и конфликтни възможности, във всичко, което езиково и перформативно се предполага. Представянето на такова изравняване и интерференции на човек и вещи в „Кирка“ дори и в модуса на съня показва нечовешкото като привилегировано поле за осъществяване на субектовата ирационална сила. Нечовешкото не е някакво качество, знак на човешката активност, а епифания за комичното приравняване към вещта.

Вещи, сетивност, нечовешки град

Ако „Кирка“ може да бъде четена като илюстрация за работата на романтическото нечовешко, в което ирационалното въображение е необходимият елемент за разкриването

⁷ Миглена Николчина, „Човекът като комедия“, *Критика и хуманизъм*, 24 (2010), 126.

на нечовешката енергия на вещите, или казано в романтически термини, на тяхната магическа реалност, неизбежно следва въпросът, доколко е необходимо такова въображение за нечовешката манифестация на вещите в светлата част от денонощието, където връзката със субекта е поне на пръв поглед по-малко видима.

Изглежда сякаш Джойс насипва в текстовете си най-банални „обекти“ от заобикалящата среда: надписи на магазини, градски и природни звуци, текстове и извадки, храна и питиета, мебели и други битови предмети, животни, цветове, паметници и сгради, превозни средства и т.н. Те нахлуват през сетивата на протагонистите напълно независимо от тяхната воля и според логиката на градското безредие. Не е достатъчно да определим тази действителност като хаос: сякаш е отказана каквато и да е възможност или усилие за йерархизация от страна на протагонистите. Те нямат отношения един към друг. Подредени са в темпорално-пространствената карта на текста отвъд всяка причинно-следствена логика, отвъд тягата на „вероятното и необходимото“, предизвикателно настоявайки върху семантичната „случайност“ и „заменяемост“ на всеки отделен елемент. Отдаването на силата на течението от „неща“, което увлича Блум в потока града и се проектира в съзнанието му, противостои изобщо на идеята за метафизическо или идеалистическо „смыслеотворене“. Метафората на потока е изведена като структуриращ принцип.

Въпреки че протагонистите и вещният свят имат границите на своята телесност, човешкото е сетивно разтворено към нечовешкото, външната градска действителност. Паралелите между човешкото тяло и структурата на градското пространство позволяват метафоризирането на градското пространство като мащабно човешко тяло, в рамките на което човешкото и нечовешкото са равностойни онтологически. Допълнително, вниманието към съвременните технически изобретения изостря сетивния човешки опит, метонимично свързвайки отделните сетивности с модерни апарати. Налице е пълно дифузно разпадане на човешката активност от не-човешката „заобикаляща среда“.

Техническо въображение

Насилието на вещите е насилие над конвенциите на поетическото и естетическото именно поради екстензивното разтваряне на човешкото и интензивното сетивно преживяване на нечовешкото. Тематично-образните реализации на нечовешкото обаче не

биха били достатъчни за интензивността на преживяването му в акта на четене, от каквато позиция тръгва този текст. Модернистичното нечовешко не се разграничава от романтичното му преживяване само поради невъзможното хайдегеранско „посвещаване и славене“ и замяната им с банален поток, в който те са неизброими, хомогенно неразличими и почти безформени в своята делнична пъстрота. Джеймисън формулира това по следния начин: чайникът и всички останали масово произвеждани материални инструменти в „Одисей“ (за разлика от Омировите копия и щитове) не могат да бъдат наречени органична част от съдбата на героите. Те са случайни и безсмислени в своята инструментална форма и възстановими за литературата само на цената на трансформацията им в символи.⁸ Вещността насилва, натурализира възприетия по пресупозиция скрит смисъл, символична потенция. Контролираността до степен на баналност на вещите ги прави самодостатъчни, чисти. Кантианската нецелесъобразност на вещите обаче е прекъсната от поезията на организацията, която е скрита именно благодарение на привидната баналност. Така че тази баналност на тук-и-сега само завоалира поетическата функция на техниката на Джойс. Технизацията на изкуството изглежда като алтернативно усилие за постигане на екзистенция, за битие, за разкриване на чисти вещи. Поетичното тук не е, както при Хайдегеровия Ван Гог, „историята“, която чака интерпретацията, за да бъде отключена.

Алтернативният ход на Джойс, с който той постига подобно разкриване, подобно опоектизиране на чистите вещи, се осъществява най-напред в корелацията на вещите в рамките на потока на мисълта. Развитието на поетическата енергия е възможно в знака. Поетическата потенция се определя от степента, в която знакът на вещта може да се отнася към други знаци според различни закони – ритмически, морфологични и синтактични, по аналогия или контраст, тропологични и т.н. Свързването много често е материално, като зависи от фонетиката и граматиката на думата.

Нека отгук се върнем към следната теза на Хайдегер: „... освобождаването на езика от граматиката в една по-първична същностна структура е задачата на мисленето и

⁸ Frederic Jameson, “Ulysses in History”, *James Joyce and Modern Literature*, eds. W.J. McCormack and Alistair Stead. London: Routledge and Kegan Paul, 1982, pp.126-41.
http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/Jameson_F.htm

поетическото творчество“.⁹ Тук, разбира се, ще става дума по-конкретно за разкриването на чистата вещь в знака. Дали Джойс, освобождавайки езика през техниката вътрешен монолог, освобождава подобна по-първична същностна структура, вещното битие във вещта? Тук същностна означава съпричастна на съществуващото, изговаряща автентиката на битието, която от своя страна отваря структурата на битийно ставане. Онова, което на пръв поглед е хаотично, банално, непоследователно изреждане на вещи пред очите на протагониста и протичащо като вътрешен монолог, се оказва контролирано на различни нива на знака. Лингвистичният материализъм на Джойс, който разчита на материалната енергия на нещата и на тяхната празнота, интензифицира, допълва, дори изгражда иманентни валенции, определени от семантиката на думата. Техниката актуализира поетическата енергия, онто-естетиката като прекомерност на материята на лингвистичния знак.¹⁰

Вътрешните монолози подчертават „естествената“ спонтанност, нелинейността, неорганизираността и реорганизиращата света същност на мисълта. Макар че стремежът е към реалистично доближаване до осъществяването на нейното протичане, а не до строгата логическа структура на Декартовото съждение, запазва се основната парадигмална връзка на мислене и битие. Представянето на паралелните потоци на вещите и на съзнанието, ако последваме Декарт тук – на нечовешкото и на човешкото – разкрива навлизането на нечовешкото, вещите и оформящата сила върху човешкото (мисленето). Паралелът между структурата на изреченията в потока на съзнанието и редиците от „вещи“ показва, че е възможно да допълним, макар и минимално, тезата на Хайдегер, че „нито строежът на изречението ни дава мярката за строежа на вещта, нито пък последната се отразява просто в изречението“.¹¹ Връзките между вещите у Джойс в немалко случаи следват логиката на строежа на изречението. С други думи, лингвистичният знак допълва и извежда във видимост потенциални връзки между вещите. В изречението вещьта не е крайна, тя се разпада в потока с другите вещи. Ако оттук се върнем към определението на вещьта като

⁹ Мартин Хайдегер, „За хуманизма“, прев. Христо Тодоров. *Същности*, съст. Димитър Денков, Христо Тодоров. София: Гал-Ико, 1999, 166.

¹⁰ Работата на Джойс с материята на лингвистичния знак изглежда трансформира, потенциално изменя знака, съответно света. Понятията интензивност, изменение, поетическа енергия, онто-естетика, използвани тук, заемат от Боян Манчев. По-конкретно, отнасям към неговата по-обща философска теза: „Intensité susceptible de se condenser en masse, masse susceptible de se transformer en énergie: toute matière est matière sensible.“ Boyan Manchev, *L'Altération du monde. Pour une esthétique radicale*. Paris: Lignes, 2009, 182.

¹¹ Мартин Хайдегер, „Началото на художествената творба“, прев. Димитър Денков. *Същности*, съст. Димитър Денков, Христо Тодоров. София: Гал-Ико, 1999, 108.

„единството на многообразието, дадено в сетивата“¹², и приемем, че протичащите пред погледа вещи са открити в лингвистичен план с по-малко от цялото „единство“ на сетивните представи на вещите в тяхната отделност, то това единство се осигурява именно от разнообразието, многообразието, безграничното почти сливащо присъствие на потока от вещи. Тогава можем да говорим за аморфна вещност на потока на съзнанието. Той е оформен, контролиран, но носи идеята за трансформационна динамика вътре в себе си. Неграничността на Хайдегер, а материалната динамика на водата е вещността, изведена като „вещно битие“ на литературната техника.

Дестабилизирането на субективността превръща протагониста във фокусна точка на веществеността на неговата среда. Това овещняване на субекта обаче не е Кантовото насилствено механизирание от нечовешката модерност, а една втора степен на интензивност на сетивното потапяне на вещите в субекта. Този субект е вече нечовешки не защото е пасивно подчинен на въздействието на средата, а защото става момент и място на нейното активно пречупване, свръхсетивно свиване, нечовешка форма на нечовешките форми.

Трансцендентният разказвач: тотална обективност и заличаване на субекта

Какво се случва с нечовешката потенция на вещите отвъд субекта като ядро на интензивност? Фикционален отговор на този въпрос би трябвало да даде епизодът „И така“, доколкото представя пълно отсъствие или по-скоро подчертано изличаване на субекта на разказването. Гласът на разказвача в този случай е производна на действието и въздействието на обективната реалност. Епизодът настоява да представи обективен свят и да преобърне метафизическата антиномия субект/обект, третирайки всичко като обект. Тялото е подчертано сегментирано на органи, които получават информация като отделни агенти. Вещите са напълно статични. Някои от тях, с които се свързват лични преживявания, имат статута на персонални символи, но функционално те са неотграничими от останалите предмети. В тяхната преподреденост се предава човешкото отсъствие: разместената стая не е стаята на Блум. Сред прибраните вещи него го няма.

¹² Мартин Хайдегер, Пак там, 109-110.

Специфичната подредба на вещите в стаята и внимателният подбор на използваната лексика разкриват аперсоналната позиция на автора. Тя е невидима, доколкото остава скрита зад претенцията за обективен наратив, но явно присъства през акта на селекцията и композицията. Контролът, порядъкът на Джайс изглежда най-висока проява на интензивната материалност на думите и нещата, които те означават. Най-интензивната форма на присъствието на автора е проявена във вниманието към избора на материал и неговото организиране.

Отсъствието на разказвача и празнотата на дома, в който Блум влиза, са очевидно успоредени и в перспективата на фантастично-утопичните асоциации на звездите, кометите и точните науки сякаш представлява иронична алегория на възможното човешкото битие в света след неговия край, или ако си позволя подобно преформулиране, връщайки се към Лиотаровата проблематика: как е възможно човешко присъствие след края на света, в нечовешкото.¹³ Имплицитният отговор е: доколкото съществуват вещи и порядък на вещите, те са продължение на човека. Краят на човека е отложен след загубата на неговия живот до разпадането на материята. Техниката и изкуството служат тогава като проекция на вещното човешко битие. Субектът не се занулява със смъртта на човека. Той би продължил да присъства като интензивна и интензифицираща форма през своето изкуство в динамичната материя, при условие че успее да проектира организиращата сила на мисленето в порядъка на тази материя. Що се отнася до интересубективните отношения, те са иронично проектирани като аналогични геометрични фигури, с други думи, аналозиите в геометричните фигури, образувани при движение на материята, биха били проява на интересубективно отношение. Илюстрацията от текста на „Итака“ е траекторията на урината на Блум и Стивън с детайлно описание на характеристиките ѝ. В светлината на перспективата за абсолютна рационализация на човешкото тяло като необходимост при евентуална смърт на слънчевата система, Джайс предлага сякаш на шега своята лингвистична фантастика. Лингвистичният материализъм се очертава като инструмент за съхраняване на енергията на нещата, отвъд интенцията на автора/разказвача: смисълът е винаги поставен в рамките на езика – в синтактично-ритмичните модуляции, в лексикалното софистициране, във вербалния ексцентризъм, ако не екстремизъм. Текстът

¹³ Жан-Франсоа Лиотар, „Може ли да се мисли без тяло?“, *Нечовешкото. Беседи за времето*, прев. Тодорка Минева. София: СОНМ, 1999, 10-36.

се оформя, свободен от органиката на наратива, но при свръхприсъстваща субективност. Дори и в това крайно обективистко освобождаване от инстанцията на разказвача все още се запазва механиката на композицията и резултатите от акта на селекция на авторовото съзнание. В това можем да разпознаем финалната реализация на изведения в трансцендентна, флоберианска позиция автор, който „остава във, зад, отвъд или над творението на своите ръце и невидим, сублимирал извън битието, равнодушен – си почиства ноктите.“¹⁴

Лингвистичният експеримент, изведен до текстов пърформанс в „Кирка“ и в автогенериращ се текст в „Итака“, разгърнат в предхождащите глави като тотално произведение на изкуството, става и осъществява проективен опит за текстово конструиране на нечовешки, отвъдчовешки свят, в който човекът е изтъкан и разтъкан от думите си. В перспективата на лингвистичния утопизъм Джойс програмира генерирането на езика и изписването на човека от този език като жестове срещу крайността, едновременно запазвайки субекта в неговите проекции. Това не е само Богът Творец от „Портрет на художника като млад“, но и модерният антигерой, вписан през своята сетивност, излъчващ тази сетивност като фикционален двойник на квантовата реалност на вещния свят.

Грандиозни визии в един комически ключ, не бива да забравяме.

¹⁴ Джойс, Джеймс. „Портрет на художника като млад“, *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, прев. Николай Попов. София: Народна култура, 1981, 425.

Използвана литература:

Джойс, Джеймс. *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, прев. Николай Попов. София: Народна култура, 1981.

Джойс, Джеймс. *Одисей*, прев. Иглика Василева. София: Фама, 2004.

Елиът, Томас Стърнз. „Романът „Одисей“, порядъкът и митът“, *Панорама*, 1 (2001), 20-23.

Лиотар, Жан-Франсоа, *Нечовешкото. Беседи за времето*, прев. Тодорка Минева. София: СОНМ, 1999, 10-36.

Николчина, Миглена. „Човекът като комедия“, *Критика и хуманизъм*, 24 (2010), 111-126.

Хайдегер, Мартин. *Същности*, съст. Димитър Денков, Христо Тодоров. София: Гал-Ико, 1999.

Jameson, Frederic. “Ulysses in History”, James Joyce and Modern Literature, ed. W.J. McCormack and Alistair Stead. London:Routledge and Kegan Paul, 1982, pp.126-41.

http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/Jameson_F.htm

Manchev, Boyan. *L'Altération du monde. Pour une esthétique radicale*. Paris: Lignes, 2009.