אריה מור: השקפותיו האסתטיות של ג'ויס

לפי „דיוקנו של האמן כאיש צעיר"

ת. ס. אליוט סבור שהתבגרותו של אמן, מבחינת עירנותו ורגישותו למתרחש בהוויה, מתגבשת ומגיעה לידי התעדנות ככל שקיים חתך עמוק, בחינת חיץ, בין רוחו הסובלת של האמן לבין רוחו היוצרת, כלומר — ככל שהתופעות והחוויות שבהן נתקל המשורר במציאות נקלטות והופכות חלק אינטגרלי של תודעתו והכרתו, ועם זאת, האמן מעצבן עיצוב אמנותי מתוך פרספקטיבה היסטורית־כרונולוגית ומחשבתית־ממיינת. לפי הגדרה זו, ההתבגרות וההכרה בשליחות האמנותית הן פונקציה של המרחק, במשמעות הפסיכולוגית של המלה, שבין סבל היוצר הנתקל בהוויה עכורה ובלתי־מובנת לבין טביעת החותם האמנותי בתוך החומר הגלמי — הוא הסבל.

מרחק זה שבין החוויה הממשית לשיחזורה האמנותי, שהוא חלק אימננטי מיצירתו של ג'יימס ג'ויס, הופך אותה מצירוף מכני־רפרודוקטיבי של אירועים פנימיים וחיצוניים (יצירתו של ג'ויס מצטיינת, כמובן, בקליטתם המעודנת של האירועים הפנימיים דווקה) לסך־כולל, מגובש, בחינת אחדות אמנותית.

הקונפרונטציה המתמדת של ה„אני" עם העולם במובנו המטאפיזי, עם החברה ועם עצמו, בה היה ג'ויס נתון כל ימיו, היא שהצמיחה את יצירתו הספרותית וגיבשה את נפתוליהן הפנימיים של דמויותיו. המיפגש „אני — עולם" הוא לו דחף ראשוני לקראת נסיונות נשנים והולכים של הארת ההוויה, של התקשרות אליה ומציאת לשון משותפת בין הנצחי לבין החולף, של הפיכת האדם בן־החלוף לחלק של אותה ישות נצחית.

*

היצירה שאליה אנו ניגשים כאן, ואשר ממנה רוצים אנו להקיש על השקפותיו האסתטיות של ג'ויס, „דיוקנו של האמן כאיש צעיר", היא טרגדיה של סיכסוך בין חלום העשוי להיות למציאות לבין מציאות המתרחקת מן החלום; זוהי טרגדיה של הנער סטפן דדאלוס — ג'יימס ג'ויס, „הרוצה לדעת והמצטער שאינו יודע מה זאת פוליטיקה ואיה קצה העולם" (ע' 48), המנסה להבין את הישות הכוללת, לגבש לעצמו השקפת־עולם מקיפה, לתת פורקן וביטוי לכל אותה מתיחות נפשית המצטברת בלי הפסק נוכח ההוויה האטומה — מנסה ונכשל, נכשל בזרועות החטאת, ונכשל ליד המזבח. הכרתו האמנותית של סטפן גמלה בו רק לאחר שנצרפה בכוריהן של כמה וכמה השקפות־עולם.

שחר ימיו של הנער דדאלוס חתום רובו־ככולו בחותם הגלימה של המסדר הישועי; האקלים הרוחני בו אישיותו צומחת הוא דתי־אדוק, לכן יש לדת השפעה עצומה

על עיצובה של דרכו האמנותית. הדת היא המעמידתו ראשונה מול בדידותו הקוסמית, ואף כי יחסו אליה השתנה חליפות — עתים ראה בה חלק מאישיותו ומצא בה מרגוע ועתים התקומם עליה מפאת חוסר־התכלית שבה — לא גרע יחס אמביוולנטי זה אל הבדידות מעצם תוקף קיומה. אדרבה, זו העמיקה והלכה, אף נתנה בו עקשנות וכוח לעמוד בפני זרמן הגורף של ההתרחשויות החיצוניות. אכן, עקשנותו זו איננה אך ורק תוצאה של אמונה מוצקה בצדקתו; בעת־ובעונה־אחת הריהי פליטת מרירות־נפשו כלפי החברה, ביטוי לסלידתו בכל מוסכמותיה, זעקת־ייאוש אף גם חירוק־שניים.

בדידותו הוליכתו לעקשנות שטעמה מר כלענה, ומכאן ייתכן רק המשך אחד: צעידה נמרצת לקראת החטא, לקראת העבירה על חוקי הדת והחברה. שוב אין הבדידות כשלעצמה עשויה להשביח את סערת נפשו; העקשנות והעמידה מן הצד ברשות־הרבים אין בהן עוד משום פורקן; להבות־אש מתלקחות בקרבו. הכל מתגעש ומסעיר את דמו — משול הוא כהר־געש העומד להתפרץ; הוא נכבש על־ידי איזו ישות אפלה וסמויה; הד המיתה כיתר את כל אישיותו המסוערה, ואז מוצא הוא את עצמו, באין לו עוד שליטה על מעשיו, בזרועות החטא, בחיק היצאניות.

החטא כשלעצמו הוא מפנה חד ביותר בחייו של סטפן. אמנם באמצעותו זכה תחילה להתרופפות רגעית של מתיחות נפשו, אבל בתוך כך כבר הבזיקו ברקיה של מתיחות חדשה, עמוקה ואמיתית יותר. שיווי־המשקל הפנימי הרעוע שהשיגו בדרך־לא־דרך שוב יהיה צפוי להתערער נוכח פניו הקודרים של החטא.

עבירתו על חוקי־אלוהים־ואדם כאחד שימשה סיום לפרשת־חיים סוערת ועקרה — ולפתיחה לפרק חדש, שבו נעוצים שרשי אישיותו האמנותית של סטפן. החטא מחולל בו שינוי־ערכים גמור; גלגל האוריינטציות המוסריות שלו מתהפך עליו. בתקופה זו לובשת השקפת־עולמו צורה של רליגיוזיות מובהקת, של חרדה תמימה לכל הקשור בפולחן הדתי.

ראשיתו של החטא אי־שם בערפלי תת־ההכרה; המשכו — במרכז ההכרה. ההכרה בקיומו של החטא היא המצעידתו אל תוהו־ובוהו נפשי, אל תהום סמויה; כל עוד היה החטא אימפולסיבי בעיקרו לא היה בגדר עילה לייסורי חרטה, אך משתפסה תודעתו את שיעורו של הפשע לא היה אלא כפשע בינו ובין הידרדרות רוחנית מוחלטת.

פרטיהם הבזויים של מעשי הוללותו עוררו בו גועל. זיעה קרה ביצבצה על מצחו כל־אימת שהתבהרו הזכרונות המבישים במוחו. כוחותיו הנפשיים היו במצב של רפיון גמור, הכל גבל בייאוש: „בטירוף קרע מעליו את השמיכות כדי לשחרר את פניו וצווארו. האל הרשהו לחזות בתופת הערוך לו על פשעיו: מסריח, בהמי, זדוני, גהינום של שדים הדומים לשעירים שטופי־זימה. למענו! למענו!" (ע' 178). ודווקא בשעה שהתמוטטותו גראית ודאית, משכיל סטפן להטיל עוגן ליד חוף־המבטחים של האמונה האיתנה בכוח האלוהים. „קמעה קמעה, ככל שהוסיפה נפשו דעת רוחנית, היה רואה את העולם כולו כביטוי סימטרי עצום לעזוז אלוהים

ולאהבתו... העולם, על אף גשמיותו המוצקה וסיבוכו, שוב לא היה קיים בנפשו אלא כתיאוריה של עוזו, אהבה וכוללות אלוהית" (ע' 190).
אמונתו היתה שלמה ואיתנה, רצינית ובוגרת, עמוקה וכוללנית — השקפת־עולם רליגיוזית. תחושתו הדתית החריפה לא היתה כפויה, ולפיכך לא שטחית היתה אלא תוצאה מחויבת של מאבק פנימי עקשני. אמונתו שבה והעניקה לו טוהר־נפש, קדושה ואושר, מתוך שהביאתו אל מסגרת־חיים המסוגלת ליצור אינטגרציה שלמה בין האדם לבין הישות הנצחית.
אפס כל האושר הזה חיש היה כלא־היה, דווקה משום שאמונתו הדתית לא היתה אמונה עיורת אלא פרי הכרה מחשבתית בשלה: „הידיעה שיכול הוא במעשה אחד ויחיד של הסכמה, ברגע אחד של מחשבה, לבטל את כל אשר השיג, העניקה לו תחושת כוח" (ע' 193). הדת, על שלוחותיה השונות, לא עמדה במבחן המניפו־לציות הרציונליסטיות של סטפן (אם מחמיץ היין ולחם־הקודש מתפורר ומתעבש לאחר שקודשו, האם בכל־זאת הווה ישו המשיח בתוכם כאלוהים וכאדם?"). וזאת, פרדוקסלית, בשל טישטוש היסוד האמוציונלי־החוויתי שבאמונה והתבלטותו של האלמנט המדיני־החברתי. השאיפה להגיע אל הנשגב על־ידי פעילות רוחנית אינטנסיבית אינה באה עוד לידי גישום בתחומה של הדת, לכן אין לסטפן ברירה אלא לנוס ולהינתק מן הדת.
פניית־עורף למזבח, ההשתחררות מכבליה ומוסכמותיה של הדת, מביאות אותו אל החירות הפנימית, אל האמת שבאמנות: „נפשו ניתרה למשמע הקריאה: לחיות, לשגות, ליפול, לנצח, לעצב חיים חדשים מתוך החיים! מלאך פרא נגלה לפניו, מלאך של נעורי אנוש ושל יופי אנושי, ציר שלוח מחצרות החיים היפים, לפתוח לפניו ברגע של התפעלות־הנפש את כל שערי השגגה וההוד" (ע' 215).
מכאן והלאה חש סטיפן בהגיח הוויה של אורה לתוך אישיותו, חוויתו של „כוהן לדמיון הנצחי, ההופך את לחם־החולין של החוויות לגופם הזוהר של חיי־הנצח".

*

ג'ויס מעמיד את החיים המשמעותיים, אליהם הוא שואף תדיר, על עיצוב החוויה בדרך אמנותית־אסתטית; לעומתו רואה הפילוסוף קירקגור בעיצוב האמנותי של החיים את השלב הנמוך ביותר (לעומת האתי, ובמיוחד לעומת הדתי) בדרך להגשמת החיים המהותיים בפועל. רק ההתקשרות, ההתמדה, הנאמנות, ההליכה לקראת הזולת, ובעיקר לקראת האלהות, מסוגלת להערות לתוך החיים את משמעותם האמיתית. האסתטיקן, לפי קירקגור, בורח מכל אלה; ההכרעה האסתטית פירושה חוסר־יציבות, התרחקות מן היש והקיים והתלכדות עם החולף, הזורם. המעבר מן האפרורי והשיגרתי שבחיים אל האסתטי לעולם אינו מגיע לידי גמר, ולכן אין עמו תוספת כוח ואיכות למהלך המאורעות. מובן כי השקפתו זו של קירקגור על החוויה האסתטית היא הניגוד הקטבי להשקפותיו של ג'ויס על היפה.
לפי ג'ויס הרי דווקה בהתממשותה של החוויה באסתטי יש משום יתיר, ביטוי

לרוחו היוצרת של האדם המתלכדת עם החוויה עצמה. מעמד האדם ביקום, ככל שהוא חלק ממנו וככל שחלה עליו החוקיות של היקום, יש בו איזה רובד של מציאות העודף על החוקיות הפועלת ביקום, רובד שבו אין האדם נקבע סיבתית על־ידי היקום; בקטע זה של המציאות, שבו אין האדם שזור בתוך שרשרת התולדות והסיבות השלטת בקוסמוס, הריהו ניצב מול הטבע ויוצר מקטע של יחסים משמעותיים בינו לבין היקום. האמנות, היפה, לפי ג'ויס הרי הם המעצבים אותו תחום של יחסים משמעותיים שבין האדם לטבע.

היפה, כפי שנתפס לו לג'ויס, משחרר את האדם מן הכפיפות לטבע ולחברה ועושהו בן־חורין; העיצוב האמנותי הוא הדרך היחידה המעבירה את האדם ממעמד של אובייקט, כפוף לחוקיות המוטלת עליו בכוח ההכרח העיור, למעמד של סובייקט, המסוגל לעצב את גורלו שלו לפי חוקיותו הפנימית. החירות המהותית נרכשת ומתממשת בתוך היפה עצמו, ובו בלבד. „לידתה של הנפש אִטית ואפלה, מסתורית יותר מלידתו של הגוף. כשנולדת נפשו של אדם, נזרקות עליה רשתות כדי למנוע אותה מלעוף. אתה מדבר אלי על לאומיות, לשון, דת. אני אנסה לעוף ולעבור מעל לרשתות אלו"... (ע' 251). ההכרעה לטובת עיצוב החוויה בדרך האמנות פירושה העדפת האפשרות האחת על אפשרויות הרבה ומתן כיוון חד־ערכי למהלך הדברים העשויים להתרחש בעתיד.

האמנות, אף שהיא עצמה יסודה בחושים, עשויה להוביל את האדם אל האמת שמעבר לעולם הנתפס בחושים. „האמנות היא הדרך שבה מביא האדם סדר בחומר מוחש ומושכל, למען מטרה אסתטית" (ע' 255). אין ההוויה מקבלת משמעות אלא כשהאדם מסוגל להטיל בתוהו־ובוהו שבה סדר ומשמעת, לארגן את הופעותיה השונות ולהעמידן על בסיס של חוקיות והגיון פנימיים. ואין היחסים ההרמוניים שבתוך היפה אמורים לגבי החומר המוחשי בלבד; היפה שבחומר המוחש נאצל מן היפה שבמושכל, כלומר — היפה המתגלם בתופעות הנתפסות על־ידי החושים הוא הסתעפות מן האידיאה הרוחנית של היפה, הנתפסת על־ידי התבונה האנושית. (בנקודה זו נראית היטב השפעתה של תורת־האידיאות של אפלטון על הקונצפציות האסתטיות של ג'ויס).

יתר על כן, הרגשת היפה אינה בקליטה החושית של האובייקט אשר לו אנו מיחסים את תכונת היפה אלא בתפיסה השכלית של היחסים ההרמוניים שבתוך היפה, היוצרים בנפש האדם הקולט „סטאסיס" אסתטי. סטאסיס זה, המתקיים לפי ג'ויס על־ידי מ ק צ ב ו של היופי (וכאן אני מביא את הגדרת המושג „מקצב של יופי" כלשונו של ג'ויס מבלי להוסיף עליה, שכן דומה שהיא נהירה ומחוורת בתכלית: „מקצב זהו היחס הפורמלי, האסתטי הראשון בין אבר לאבר בתוך חטיבה אסתטית מסוימת, או בין החטיבה האסתטית ובין אבר או אברים שבתוכה, או בין איזה אבר שהוא לחטיבה השלמה שהוא חלק ממנה". שם, 254), הוא עצמו נמצא כבר מעבר לשיגרתי והמאוס שבישות האנושית, שהרי הוא־הוא משמעותם העמוקה של החיים המהותיים, ולו שתי תכונות יסודיות: ראשית, בן־קיים הוא, כל זמן

שמקצבו של היופי הוא בן־קיים; ושנית, מהיותו חוויה רוחנית המעניקה משמעות לחיים הריהו נתון בתחום השג־ידו של האדם, בכל מעמד ממעמדי החיים שבו האידיאה הכוללת של היפה מתגלמת בתופעה פרטית זו או אחרת.

היוצא מזה, אפוא, שגילויו של היפה בתוך ההוויה הוא, קודם־כל, פונקציה של התודעה האנושית ומידת יכולתה לקלוט ולהבליט את היפה הגלום בתופעות־החיים השונות. היפה קיים בכל אתר, אך הוא מתגלה רק ליחידי־סגולה העשויים, בזכות שיעור־קומתם הרוחני, לתפוס באורח סינופטי את היפה שבחומר ואת הדרך בה הוא מסתעף מן היפה שבמושכל.

תפיסה סינופטית זו של היפה, בשלבי התגלמותו השונים, אפיינית היא, כאמור, לתמונת־העולם האפלטונית, שלפיה ההוויה כולה מורכבת שלש מערכות „יש" עיקריות — האידיאות, עולם התופעות, והנשמות המכירות באידיאות ובדרך התממשותן בעולם התופעות.

ג'ויס הבליט את האספקטים של היפה בלבד וגילגוליו השונים, מן האידיאה הרוחנית הטהורה, העומדת מבודדת ואין עמה דבר זולתה עצמה, עד להתגבשותו האחרונה בתופעות שונות הנתפסות על־ידי החושים וממלאות תפקיד ראשוני בחיי יום־יום. (העובדה שג'ויס־דדאלוס עורך את ניסויו האסתטיים־הפילוסופיים במוצגים הלקוחים מתוך חיי יום־יום — הסל — עשויה לשמש בידי המבקר הקפדן אינדיקטור לשאיפתו בלתי־המוגבלת של המשורר להפוך את החיים לצירוף של רגעי־שיא ואקסטזה רוחנית, שאיפה הבאה על ביטויה המלא בסיפור „המת").

*

המשך הדיון בדבר היפה, ביצירה שלפנינו, יעמוד בסימן ההשפעה של התפיסה האריסטוטלית, כפי שזו מתבטאת ב„פואטיקה". אריסטו, בנתחו את הסטרוקטורה האידיאלית של הטרגדיה, מיחס חשיבות ראשונה־במעלה לרגשי האימה והחמלה מצד אחד ולתחושת ההזדכות, המירוק, הוא הקאתארסיס, מצד שני — רגשות שחייב המוצר האמנותי לעורר בנפשו של המתבונן. רגשות אלה יחדיו יוצרים את מה שקרוי בפי ג'ויס „סטאסיס אסתטי" ומשמשים סכר ואפיק לרוחו של האדם, הניצב מול העכור והכמוס שבהוויה. ג'ויס מביא בספרו הגדרות ברורות לרגשות אלה של אימה וחמלה (מה שאין כן אצל אריסטו), והחשוב והראוי להבלטה בהגדרות אלו הוא שהן מתיחסות כל־כולן לסבל רוחו של האדם ולדרך בה זו נערכת לקראת סבלו של הזולת — חסרת־אונים, מצד אחד, אך שופעת הזדהות, מצד שני. „יופי המובע על־ידי אמן אינו עשוי לעורר בנו אמוציות קינטיות, או תחושה שהיא גופנית בלבד. יופי כזה מעורר, או צריך לעורר, גורם, או צריך לגרום, סטאסיס אסתטי: רחמנות שלמה בתכלית או אימה שלמה בתכלית, סטאסיס הנברא, מתקיים ומופג, בסופו של דבר, על־ידי מה שאני מכנה מקצבו של יופי" (254).

האמת שבאמנות מעניקה לה את הודה המיוחד, ועם זאת היא מכריחתה שלא ליצור בתודעתו של האדם (ויהיה זה היוצר עצמו, או הצופה, המגיע אל הסטאסיס האסתטי מתוך התבוננות במוצר האמנותי) סיטואציה נפשית קינטית של השתוקקות

או מיאוס. הזרימה, התנועה, הקינסיס, נוטלים מן האמנות את חיותה, את סמכותה הרוחנית, בחינת הערך החשוב ביותר של החיים המשמעותיים, מעניקים לה מגמתיות אידיאולוגית — תכנית וצורנית כאחת.

ייחוס האטריבוט של מגמתיות־דידקטיות לאמנות אינו בגדר האפשר; האמנות חדלה מהיות תוכן החיים המשמעותיים שעה שמגמתיותה היא עקרונה המנחה, שכן מאותה שעה שוב אין היא סוללת נתיב חד־ערכי וחד־משמעי אל הישות הנצחית. מגמתה העיקרית של האמנות היא לעצב את החוויה שבמיפגש „אני — עולם" בתוך היפה, מתוך כוונה סמויה ובלתי־מודעת של היוצר, ליצור גשר יציב בין ה„אני" לעולם.

התודעה האנושית החריפה ותחושת החיים המעודנת שבהן ניחן היוצר דולות ברגעים ספורים של גילויי־רוח פתאומיים את האמת האחרונה שבהוויה, זו המסתתרת מאחורי כל תופעה שבחיים; הקונוטטיביות והדנוטטיביות של הלשון, כלומר — האפקטיביות הרגשית־החוויתית והמוטיבציה הרציונלית שלה, הן המאפשרות לאמן היוצר להקנות את המשמעות הספציפית הזאת של הישות לזולת, על־ידי התפוררותה של המחשבה לחלום.

כאן נגלית בכל הדרה האידיאה הרליגיוזית בתמונת־העולם האסתטית של ג׳ויס; כינויה של סיטואציה נפשית זו, בה היוצר מתמזג עם ישותו המטאפיזית של הקוסמוס, במונח הלקוח מתוך טרמינולוגיה דתית מובהקת, מאבד בקונטקסט זה את המשמעות הדתית־הפולחנית המצומצמת ולובשת מובן רחב יותר, רליגיוזי בעיקרו (אף כי לא „דתי" במובן המקובל) של אמונה בכוחו המטאפיזי של היפה.

בניסוח חריף, קיצוני, אפשר לומר כי יש כאן האלהה של היפה, ושוב אין זה מקרה סתם שדווקה תומס איש־אקווינו ורעיונותיו על היפה הם שעיצבו סופית את השקפותיו האסתטיות של דדאלוס־ג׳ויס; יש בכך משום סימן־הכר חיצוני לקשר הקיים בין האמונה לאמנות בתודעתו של ג׳ויס. ג׳ויס־דדאלוס עושה את ניתוחיו הרציונליסטיים באַפיפניה האמנותית דווקה במושגיו העיוניים של תומס איש־אקווינו, וזאת משום ההתשלבות המוצקת של אמנות, אמת ורליגיוזיות בעולמו הרוחני של המשורר.

*

עד כאן — האמנות והרליגיוזיות והדרך בה הן מתמזגות למסכת עיונית אחת, להיירכיה ערכית, המערה תכנים רוחניים לחיים; ומכאן — נסיון לעמוד על המקום המיועד לאמת בתורתו האסתטית של ג׳ויס, רוצה לומר: איך זו האחרונה משתלבת בתוך הזיווג אמנות־רליגיוזיות.

סוגיה זו עשויה להתבהר מתוך עמידה על מידת התחולה של האידיאות האסתטיות של ג׳ויס לגבי המוצר האמנותי שלפנינו, כלומר — באיזו מידה אפשר להקיש מדעותיו של ג׳ויס על האמנות והיפה על „דיוקנו של האמן כאיש צעיר" כיצירה אמנותית־בלטריסטית.

בשלב זה של הדיון חייבים אנו להזדקק לשתי השאלות: האחת — האם ההתבוננות

במוצר האמנותי שלפנינו מכוננת סיטואציה נפשית של סטאסיס אסתטי המבוססת על האושר שבשליטה על הצורה, והשניה — כלום התיחסותו של ג'ויס לשאלות פילוסופיות־אסתטיות היא הכרחית? כלום אין מבנה וקצבה הפנימיים של היצירה נמצאים נפגמים מחמת סטיה זו?

השאלה הראשונה היא מן הקשות ביותר שיכול אדם להציג לעצמו בשעת התבוננות במוצר אמנותי, שכן אין בידי אדם שום קריטריונים אוביקטיביים להערכת מצבים נפשיים, ולכן הריהי הופכת בעיה אישית קיצונית.

נדמה לי שבמבנה הארכיטקטוני המיוחד של היצירה מצליח ג'ויס ליצור אווירה של כמיהה אל שפע רוחני ופיוס שברוגע, כמיהה שאין בצדה השתוקקות דינמית, תחושה של המוצק שבישות האנושית, המסוגל לשמש גשר אל העומד והיציב שבהוויה. מקצבו של היופי, יסודו האחד והחשוב ביותר של הסטאסיס האסתטי, מושג על־ידי הסמכתם והאחדתם של יסודות ניגודיים, המשתלבים יחדיו ויוצרים מסכת בלטריסטית מגובשת היטב, רקונסטרוקציה מחשבתית של ימי הילדות, שאין להוציא ממנה אפילו אריח אחד בלא שיתמוטט כל המבנה כולו. רגעי השיא והשפל, מומנט המתיחות והפורקן שבצדו, היסודות החוויתיים־האמוציונליים וההגות הפילוסופית, כל אלה מצטרפים לשלמות אסתטית אחת, מקצב של יופי, לפי שהיחסים בין האברים השונים של החטיבה האמנותית שלפנינו הם בבחינת „הרמוניה שמיימית", אחת ויחידה.

אשר לשאלה השניה, הרי כאן חובה עלינו להצביע על מובאה אחת מתוך סיפורו של ג'ויס „המת", אף בלא שנתעכב על תכנו המיוחד של סיפור זה: „רוצה היה, ממש כמה, להזכירה את רגעי האקסטזה של חיותם יחדיו, לבדם, להשכית מלבה את רגעי קיומם האפור והדל".

ערגה זו אל האקסטזה והיפה היתה מוכרחה לקבל את צידוקה העיוני באותה מסגרת סיפורית שבה האמן היוצר מתנסה בנסיונות־חיים שונים — וכאמור, נכשל בכולם — עד שגוברת בו האוריינטציה האמנותית; ההכרה בשליחות האמנותית מוכרחה לקבל את רקעה וביסוסה ההגותי באותה מסגרת עצמה בה הנער סטפן מתנכר לדת ולדרכיה, מתוך התחבטויות נפשיות חמורות.

עיקרי התפיסה האסתטית של ג'ויס משמשים במבנה היצירה משקל־שכנגד לכל אותם מאבקים נפשיים שלו, לנוכח החיים והשאיפה לנשגב. בדרך זו מושג שוב ושוב אותו שיווי־משקל מופלא המעניק ריתמוס של vivacio ליצירה כולה. מכאן שלא עוד סטיה יש כאן אף לא סינקופה — אלא חלק בלתי־נפרד מן ההתפתחות הפסיכולוגית המתקבלת־על־הדעת של האירועים ומן המבנה הארכיטקטוני של היצירה כולה.

הערה: ציון המובאות מתוך „דיוקן האמן כאיש צעיר" — לפי תרגומם העברי של יבין ודורון („עם עובד", 1952).