



ЏОЈСОВО КЊИЖЕВНО ЛУКАВСТВО¹

*ја сам лисџи љаџира који никада неће биџи исџисан
Хенрик Ибзен, Пер Гинџи²*

*Као и кућа шџо се руши када се љоруше њени шџемељи,
џако и заједнице љочинју да љроџадају
када њихови миџови изџубе свој сјај и своју снају.
Ернесто Сабато, Оџџор³*

Неумесно је уводити Џојса, јер он сам је сваки увод предвидео, одредио његове токове, предупредио помпезне речи, оставио своје потписе на свим стварима. Под условом да нас поштеди дугих увода и вечитих понављања, литерарно-интерпретативни рад нема другог избора до да се препусти пописивању небројених пишчевих интервенција на ткиву књижевности и рашчитавању његовог списатељског, одисејског лукавства. Зато вреди излагање почети од једног цитата из *Порџреџа умеџника у младоџџи*, уз признање да се он често цитира и тумачи; но не дарује ли нам управо он још увек варљиву илузију почетка (или претхођења?):

(...) Пиџао си ме шџа бих учинио и шџа не бих учинио. Реџи љу џи шџа љу учиниџи и шџа неџу учиниџи. Неџу служиџи ономе у шџо више не верујем, звало се џо мој дом, моја оџаџбина, или моја црква: и љокушаџу да се изразим у неком облику живоџа или умеџносџи шџо слободније моју и шџо љоџџуније моју, служеџи се у своју одбрану јединим оружјем које себи дозвољавам – љуџањем, изџансџвом и лукавсџвом.⁴

Шта, дакле, учинити? Најпре негирати све у шта се веровало, укинути образовне и васпитне идоле, напустити велике испражњене речи, а потом, ако ишта преостане, пронаћи свој пут. Уликс ће показати колико је овај програм оптерећујући за Стивена Дедалуса: довољно је реџи да он ипак и даље говори (додуше, највећма у себи), да живи у Даблину и да фигурира као Телемах (а не као лукави Одисеј). Наравно, Стивен се и даље бори, трага за копчама индивидуалног и колективног искуства, али избор оружја није довео до коначне одлуке, нити је извео писца на прави пут. Али у овим смиреним,

¹ Овај рад и темат много дугују студентима четврте године компаративне књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (уписани 2010). Овом приликом захваљујем им се на пажњи, истрајности и подстицајним сугестијама.

² Хенрик Ибсен, *Пер Гунт: грамски сџев*, прев. Томислав Ладан, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1981, стр. 75.

³ Ернесто Сабато, *Оџџор*, прев. Славица Којић, АЕД студио, Београд, 2012, стр. 58.

⁴ Џемс Џојс, *Порџреџ умеџника у младоџџи*, прев. Петар Ђурчија, Просвета, Београд, 1991, стр. 240 (у даљем тексту: Портрет).

квазирелигијским каденцама из *Порџреџа* постављен је проблем који ће за Џојса бити судбински: то је проблем односа писца, језика, жанра према заједници (и књижевној и политичкој; и стварној и замишљеној). Подсећања ради, епиграф *Порџреџа* преузет је из Овидијевих *Метаморфоза*: *Et ignotas animam dimitit in artes / И усмери свој ум ка нејо-знајћим вешћинама*.⁵ Још једном се показује да најдаље стиже онај који не зна куда иде.

Стога је добро почети од краја – премда за многе је то почетак – и позабавити се стратегијом одисејевог лукавства, јер је његова природа, како се чини, изворно литерарна. Али пре тога је потребно рећи да Кренлија, Стивеновог пријатеља и секуларног исповедника, не изненађују прва два оружја – ћутање и изгнанство – док трећи члан изазива неку врсту шока, напада неухватљиве мешавине добронамерне критике и малограђанске ироније: „Лукавством, пази молим те! – рече он. – Зар ти? Ти, јадни мој песниче, зар ти?“⁶ Уистину, какво је то лукавство које себе именује као такво? Не поништава ли оно на тај начин само себе? Или се овде стапају лик, приповедач и аутор како би пробали зидове света и текста?

Можда ће ово бити превише смело, али управо непрозирне насlage тумачења омогућавају тренутну слободу да одмах откријем карте: амбивалентна фигура пустволовног, моћног и лукавог Одисеја јесте одговарајући архетип писца у који је веровао и који је живео Џојс, а *Уликс* као роман поставља изворни одисејски проблем лукавства у први план, подаривши му тако статус главног јунака. Оно што се мора објаснити јесте природа тог изворног одисејског проблема који је, као што ћемо ускоро видети, суштински литерарне природе.

Вратимо се, стога, *Одисеју*, тексту који припада најдубљој традиције од које смо наводно или заиста саздани. Подсећања ради, рецепцију Хомеровог епа од почетка прати подозрење. Грци су, на пример, водили велику полемику о географији *Одисеје*. Ератостен је у трећем веку пре наше ере сматрао да је Хомер забављач, а не географ: „Поприште Одисејевих лутања наћи ћете кад пронађете кројача који је закрпио врећу ветрова.“ Земљопис *Одисеје* је непрестано био предмет испитивања и до нас долази неописиво мноштво гласова. Навешћемо неколико познатих примера. У петом веку пре наше ере Тукидид извештава да Киклопи живе на Сицилији, Страбон у *Географији* стаје у одбрану Хомера, док вековима касније, *Бегекер* за Јужну Италију из 1930. године тврди да се железничка пруга на југу Италије приближава месту где је Полифем гонио „моћног Одисеја“. Калипсо је лоцирана на Малти, Мадери и Исланду.⁷ Позната је и прича о француском писцу, дипломати, политичару и преводиоцу *Одисеје*, Виктору Берару (1864-1931), који је, надахнут Шлимановим истраживањима, читаво благо потрошио у покушају да утврди куда је Одисеј у својим лутањима заиста пловио.⁸

⁵ У наведеном издању *Порџреџа* уметника у младосџи поткрала се штампарска грешка, па је назначено да је у питању 18. стих из Овидијевих *Метаморфоза*, а у ствари је реч о 188. стиху који у преводу Томе Маретића гласи: „на незнана на умјештва управи мисли“ (Публије Овидије Насон, *Метаморфозе*, прев. Т. Маретић, Матица хрватска, Загреб, 1907, стр. 201).

⁶ *Порџреџ*, стр. 241.

⁷ W. B. Stanford, J. V. Luce, *The Quest for Ulysses*, London, 1974.

⁸ Victor Bérard, *Les navigations d'Ulysse en 4 vol.: I. Ithaque et la Grèce des Achéens; II. Pénélope et les barons des îles; III. Calypso et la mer de l'Atlantide; IV. Nausicaa et le retour d'Ulysse* (1927-1929, репринт 1971), ур. Armand Colin, Paris. *Dans le sillage d'Ulysse*, Paris : A. Colin, 1933.

Но најважније је обратити пажњу на оквир приповедања у Одисеји, односно на чињеницу да најнеобичније епизоде јунак приповеда на двору краља Алкиноја. Краљев критички коментар односи се на могућност путничког лагања. Однос између стварности и приповедања испитује се нарочито у једанаестом певању, усред Одисејеве приче о силаску у Хад, кад се појављује Арета која тражи да Феачани саопште своје утиске о госту:

*Када њлегамо шебе, Одисеју, на уму нам није
Да си њреварљив ти и коваран, к'о шћо их мноѓо
Црна исхрањује земља ѓо широком расуше свеиу,
Који измишљају лажи, ше нико их не би расцозн'о:
Али ти освајаш речма, а срце честийћо имаш,
Све шћо си нама исцрич'о к'о умећник ѓевач си рек'о (...)⁹*

Алкиној дипломатски избегава да одговори на питање истинитости приче, већ указује, модерно речено, на њену естетску вредност. Истина се не може проверити, али се уметничка вештина може препознати. Попут Хомера, Одисеј побуђује задовољство, а када неко казује као песник знамо да код Грка истинитост приче није у првом плану. Није ли онда Одисејево лукаво приповедање плод литерарне вештине?

Поред релације између истине и приповедања, у *Одисеји* је утемељен снажан однос приче и идентитета, приповедања и именована. Повод да Одисеј исприча своју опширну приповест Феачанима био је краљев захтев да странац искрено каже име којим су га звали отац и мати, затим земљу и народ из којег потиче. Овај позив на искреност је наглашен тим више што је Одисеј током свог путовања принуђен да скрива и проверава властити идентитет (на пример, код Киклопа постаје „Нико“). Карактеризација Одисеја као неког ко се лажно представља и ко вешто кривотвори приче, много више одговара типу путника него типу краља. Чак и приликом повратка на Итаку он скрива свој идентитет тако што се Атени, прерушеној, „у облику млада пастира“, лажно представља као Крићанин и распитује се о острву на које је доспео. Богињу то забавља и она се открива у правом обличју казујући му „крилате речи“:

*Лукав био би тиј и химбен, који би тивоја
Мо'о ѓреићећи коварсцѓва, ма и бо' хцѓео тио који!
Злицо, сваицѓдзнанче, шеби коварсцѓвава никада досцѓа?
Ни у својој земљи зар ѓреваре и лажне речи
Нећеш да осцѓавиш, које од младосцѓи шеби су драе?¹⁰*

Изгледа да се јунак најбоље сналази у улози путника. Он се још неколико пута по повратку на Итаку служи лажима. Свињару Еумеју представља се као просјак и казује му свој измишљени животопис у којем чак најављује да ће се ускоро вратити и сам Одисеј. Доцније просцима и Пенелопи, прерушен у просјака, приповеда лажне приче. Говорник

⁹ Хомер, *Одисеја*, прев. Милош Ђурић, Београд, Просвета, 1990, 165 (подвукао В. Г.) (у даљем тексту: *Одисеја*).

¹⁰ *Одисеја*, стр. 195.

је толико уверљив да из Пенелопиних очију теку „потоци суза“. Парадоксално је да онај ко, попут пса Аргоса, препознаје прерушеног путника умире, што много говори о односу природе, културе, путовања, приповедања, истине, лажи и припадања заједници.

Сходно томе, ако фантастична путовања из *Одисеје* сместимо у њихов прави контекст, међу приче путника што, како каже Алкиној, „измишљају лажи“, онда потврђујемо њихов књижевни а не стварносни значај. А тај значај неодвојив је од јунаковог поновног откривања правог идентитета и друштвене улоге (Телемахов отац, Пенелопин супруг, краљ Итаке). Путници су од најранијих времена с писцима делили вештину измишљања. Па ипак, као што смо поменули, жудња за чињеничном верификацијом географије *Одисеје* наводила је путнике да плове с Хомером у улози капетана. У том духу је Шлиман, после неколико дана проведених на Итаки, открио Лаертово имање и десет Еумејевих свињаца.¹¹

Ако прихватимо да је *Одисеја* архетипска прича о идентитету, онда је потребан тек мали корак да увидимо да је то путникова прича у којој сваки нови сусрет са странцем побуђује неизбежно питање:

*Јесу ли обесни они и дивљи, без икакве њравде,
Или воле ли јосће и бозима огају л' њошћу.*¹²

Било да је у питању ропство код жене или претрпљено насиље од стране мушкараца, Одисејева искуства су позната колико и парадигматична. С једне стране налази се суровост природе (окрутни Киклопи и њихове пећине), с друге, питомост културе (углађени и цивилизовани Феачани и њихови култивисани вртови). А изнад свега је питање: какви су људи које сусрећемо?

Ово питање налази се у основи *Уликса*, барем на основу Џемсовог писма млађем брату Станислаусу: „Видиш ли оног човек који је управо одскочио у страну да га не би прегазио трамвај? Помисли, да га је прегазио, колико би одједном постао важан сваки детаљ његовог живота. Не мислим за полицијског инспектора. Мислим за сваког ко га је познавао. А тек његове мисли, за сваког ко га је могао познавати. То је та моја идеја о значају тривијалних ствари коју бих желео да дочарам двома или трима убогим душама које ће на крају прочитати оно што будем написао.“¹³ Џојс је, како се чини, Одисеј без Алкиноја. На основу овога, могло би се рећи да постоје два лукавства: Одисејево и Хомерово, и да је њихово преплитање оно што употребљава Џојс. Лукавство се састоји од невидљивог стапања тривијалног и узвишеног и на плану форме и на плану израза. То отприлике значи да је брига око форме, стила, истовремено везана за уверљивост истине: Одисеју верују зато што уме да приповеда – а слично би се могло рећи за Хомера и Џојса. Али шта значи умети приповедати није одлука коју доноси појединац, тако да одмах у игру ступа заједница.

¹¹ Neil Rennie, *Far-Fetched Facts: The Literature of Travel and the Idea of the South Seas*, Clarendon Press, Oxford, 1995, 4.

¹² Хомер, *Одисеја*, 128.

¹³ Навод из Stanislaus Joyce's *Diary* у: Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 1959, стр. 169.

Као што је познато, Џојс је на концу усвојио трезвени очај спрам односа уметник-заједница, очај сличан Бодлеровом или Флоберовом. Али пре тога је било потребно савладати низ препрека повезаних са темом појединачног и мноштвеног. Већ у раном, кратком студентском огледу „Дан руље“, деветнаестогодишњи Џојс изражава своју познату наклоност ка Ђордану Бруну (које је био на списку забрањених аутора). Пошто је Бруно био из града Ноле, Џојс келтицизује његово име у „Нолан“, па се домишљато претвара да (не) цитира италијанског мислиоца, и тврди: „Ниједан човек, каже Нолан, не може волети истину или добро ако не презире мноштво; а уметник, иако може да искористи гомилу, врло пажљиво настоји да се изолије.“¹⁴ Млади Џојс наставља: „Уколико уметник негује љубав према мноштву, не може да умакне зарази фетишизма и намерне самообмане – а ако се придружује неком народном покрету, он то чини на лични ризик.“ Као што ће посведочити многобројне странице у *Порџ-реџу* и *Уликсу*, Џојс није одбацио уметност која има истински народне корене или чак искрене и промишљене политичке мотиве. Он критикује нешто што нам је данас добро познато – олако претварање књижевности у маркетиншке слогане, у најмањи заједнички именитељ масовне културе или националистичког кича. За овакав тип односа према заједници Џојс је, у недостатку модела у сопственој савременој култури, упориште пронашао у Ибзеновој уметности чију је независност и интегритет искрено поштовао, а драмски поступак донекле подражавао у драми *Изјанници* (1916). Контекст је био сличан: данас захваљујући нафти и добром друштвеном договору богата Норвешка, у Џојсово време била је, попут Ирске, тек неразвијена аграрна земља, много ближа Европи пре 1789. године, него заводљивим светлима напредних велеграда; у политичком смислу, и Норвешка је, попут Ирске, пролазила кроз дуготрајан процес еманципације од моћнијег источног суседа Шведске.

Џојсово напето разумевање односа појединца и мноштва кристалише се унутар позицији која ће га касније красити – укљештеност између Скиле британског колонијализма у Ирској и Харибде ускогрудог национализма. Међутим, много је важније ствар посматрати типолошки, па говорити о његовој независности која је ствар свесне одлуке; важна је, наиме, одлука да се буде супротстављен реалности политичког и економског поретка, чији садржаји су само секундарни – о његовој идеалности можемо дан-данас само да маштамо. Наравно, младалачка независност је наишла на оспоравање ирских духовних власти. Полемички текст „Дан руље“ је Џојс предао студентском магазину *Св. Сџефан*; црквени званичници су спречили објављивање, делом зато што се есеј позивао на Данунцијеву забрањену књигу *Ваџра*. (Тако је једна забрана за собом повлачила низ забрана, а Џојс је одлучио да чланак објави у самиздату, са тиражом од 87 примерака.)

Укратко, књижевна путања Џемса Џојса није уживала благонаклоност књижевне и/или политичке заједнице. Она се може описати као дуги рат са издавачима, али и са професионалним и самозваним цензорима. Још у првом покушају објављивања *Даблинаца*, издавач је, правдајући се бригом за читаоце, захтевао „ублажавање“ одређених израза. У септембру 1920. њујоршко друштво за сузбијање порока (!) уложило је

¹⁴ <http://www.ndoherty.com/the-day-of-the-rabblement/> (14.02.2014)

правну жалбу против епизоде „Наусикаја“, која је нешто раније објављена у часопису *Мала ревија*. Уредници су већ почетком наредне године проглашени кривим због објављивања опсцености; бранилац Џон Квин, иначе уметнички мецена који је 1917. од Џојса откупио рукопис *Изџананика*, покушао је да покаже да је роман буквално неразумљив. Ова тактика није убедила тројицу судија, писац је био запањен, а историја ће показати да је Квин ударио темељ на основу којег ће судија Џон М. Вулси укинути забрану за књигу.

Неразумљивост је згодни одбрамбени механизам: али од кога је потребно бранити се? Да ли је Џојсово писање данас ублажено и као такво постало одомаћено у књижевном и културној заједници? Или је заједница досегла висине „неразумљивости“ којима се кретао романописац? Да ли смо припитомили Џојсу својствено туђење, или је то туђење постало темељ нашег бића? Ова питања указују на сложenu везу писца и заједнице, која у Џојсовом случају задобија димензије какве се, упркос томе што су присутне код многобројних аутора, не срећу често у таквом обиму и продубљености. Као што је познато, Стивен Дедалус израста у уметника упркос нацији, религији и породици – то су, историјски посматрано, главни обрасци заједнице. Ако је ово истина, онда се поставља питање коме се његово дело обраћа – заједници или појединцу, или рачуна са заједницом читалаца која би настала хоризонталним и вертикалним повезивањем „изабраних“, односно оних-који-разумеју-неразумљиво.

Па ипак, везе са заједницом су очигледне: основна идеја *Порџреџа* и *Уликса* јесте управо разумети неразумљиво – дочарати, обухватити, појмити историјске силе које се урезају у тело и душу појединца. Али, то је још једно лукавство, јер управо је осећај за историчност Џојса вратио не прошлости, већ садашњости и будућности, или како то тачно примећује један проучавалац: „Његов смисао за историчност је делом допринео да он постане један од највећих модерних експериментатора.“¹⁵ *Уликс* уистину јесте најпрецизнији роман у погледу историчности икада написан, док је *Порџреџ* позни изданак *Bildungsromana* који се бавио образовањем и васпитавањем младог човека у конкретним историјским околностима. Први роман јесте приказ „званичног“ развоја младог човека унутар политичког слоја колонизоване ирске и њених установа (породица, школа, универзитет, црква, културне установе, музичка култура и сл.). Од самог почетка лукавство приповедача је конститутивно, јер је *Bildung* успостављен као навика дискурса. У ствари, боље је назвати то процесом *Entbildunga*, што је термин теолога, филозофа и мистика Мајстера Екхарта и може да означава удаљавање од слике о себи, одбацивање слике о себи (у слободнијем смислу и језички рогобатно: разобразовање).¹⁶ Стивенов *Entbildung* је супротност образовању, остварена кроз контрадискурсе (антиколонијализам, анитклерикализам, побуна, екстремни индивидуализам). У свему томе има много скривене, танане, веште ироније – списатељског лукавства. Оно је посебно видљиво у схватању „образовног романа“ као повести о

¹⁵ Andrew Gibson, *James Joyce*, Reaktion Books, London, 2006, стр. 96.

¹⁶ Код Мајстера Екхарта реч има мистичко значење одбацивања слике (представе), и сродан је демитологизацији. Видети Wolfgang Wackernagel, *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, Études de philosophie médiévale бр. 68, Vrin, Paris, 1991. Видети и Andrew Gibson, *James Joyce*, Reaktion Books, London, 2006, стр. 97-98.

сентименталном развоју јунакових осећања, где се процес конвенционалног образовања показује као непоуздан. Субјект је отуђен од образовног процеса, а на крају је јасно да он још увек мора да се образује. (*Уликс* ће бити огромно *да* том наставку образовног процеса, а призваће у наше разумевање Стивена Дедалуса још једну немачку реч: *Erinnerung*, жељу за признањем.)

Наравно, јасно је да ће Стивен Дедалус да гради књижевне лавиринте, за чију изградњу је потребно много мудрости и лукавства, а поставља се и питање: како бити слободан у лавиринту? Лавиринт у Кнососу није био простор слободе, већ Минотауров кућни притвор. У питању је лукава структура, политичка фигура везана за однос појединца и заједнице, испуњена иронијом и алегоријом. Писац постаје талац тог лукавства и гради, од *Порџреџа* преко *Уликса* до *Финејановој бдења* све сложеније лавиринте. *Порџреџ* је кохерентан не због удела свесног сећања, већ због „несвесних“ текстуалних трагова и мотивских понављања. Сходно томе, основно литерарно лукавство присутно у *Порџреџу* је следеће: Џојс вешто стапа квазирелигијско учење о предодређености са елементима уобичајеног аутобиографског дискурса како би нас, читаоце, убедио у нужност да Стивен постане писац (лабиринт се, дакле, гради од средине). А као што би рекао Оскар Вајлд у *Слици Доријана Греја*: „Сваки портрет уметника који је насликан помоћу осећања јесте портрет уметника.“ Религиозна улога уметника има корене у романтизму Вордсворта и Шелија, али је овде идеја уметника као непризнатог законодавца стопљена са сликом интровертног уметника. То нас враћа односу према заједници: литература јесте капија увида, али може да служи и као одбрамбени механизам који помаже да се стишају гласови средине. То песнику помаже да себе оправда себи, односно да кроз такав избор себе и своју осећајност заштити од заједнице.

Али, као што постаје јасно у *Уликсу*, заштита је само привид, јер постоји нешто што дубоко везује писца и заједницу: то је језик.¹⁷ *Порџреџ* је стога повест о Стивеновом тражењу правога гласа за себе. Слично је и са *Уликсом*, само што је овде реч о самом Џојсу. Када кажемо да је овај роман модерни еп одлазимо у срж пишчеве потраге за собом унутар заједнице. Успон национализма у 19. столећу створио је „правила“ симболичке пропаганде. Џојсова писма сведоче о томе да се занимао за савремене ирске расправе о форми коју треба да преузме еп. Оне су протичале у знаку романтичне обнове ирског епа у духу хероизма и мита, а посебно важно место имао је у томе Стендиш О’Грејди (1846-1928), тада популарни писац који је Ирску повезивао са Грчком (типичан потез преузет од „великих народа“), и написао легендарну *Историју Ирске: херојско доба (1878-81)* – оно што је најважније, сматрао је да су ова његова дела модерни ирски еквивалент Хомерових епова. Џојсово списатељско лукавство настојало је да одбаци постромантични маниризам и обратило се још једном великом извору, то је *Пер Гинџ*, јединствено дело у Ибзеновом канону. Пер Гинта карактерише епизодичност, жанровска хибридноста, мноштво ликова, сељака, робова, играчица, интернационалних капиталиста – слично томе Џојс на сцену изводи многобројне Даблинце

¹⁷ „Постоји уписивање комунитарне изложености, и да се та изложеност као таква не може него уписивати, односно не може нудити него уписивањем“ (Jean-Luc Nancy, *Два ојлега: Раздјеловелена заједница; О синјуларном плуралном бићу*, прев. Томислав Медак, Загреб, 2003, стр. 47).

који учествују у фарси, сатири, литерарној пародији и фантазмагорији која израста из традиционалних приповедачких настојања да се створе уверљив заплет и ликови. Ибзенов *Пер Гинт* је први успели покушај креације алтернативног националног јунака или племенског бога којег не би могли да (зло)употребе политичари. У том смислу, Гинт је субверзивна фигура.

Списатељски Одисеј, Џојс, аналогиче ће остварити у иронијском модусу. О томе највећма сведочи чињеница да он ствара „национални еп“ (у кључу анти-епа) чији јунак није пореклом из нације о којој је реч: Леополд Блум чак није ни наличје, ни противток – он је, просто речено, чиста маргина по којој се иначе не пише. Тиме Џојс спретно оспорава кобну свест која прати Запад од његових повоја, а коју наш савременик Жан-Лик Нанси описује на следећи начин: „У сваком тренутку његове повијести он [Запад] се већ одао носталгији за неком архаичном а ишчезлом заједницом, жаљењу за изгубљеном обитељском присношћу, за изгубљеним братством, за изгубљеном дружевношћу.“¹⁸

Утисак је да се велика промена догодила код писца између два романа, мада, технички посматрано, пауза између писања није дуго потрајала. Чак је и један од јунака исти, па се поставља питање: како је писац прешао из једне визије у другу? Као што је познато, романи су писани на различите начине и имају сасвим другачије циљеве: у *Порџреџу* владају уравнотеженост, интелектуална дистанца, епифанија, нека врста меланхоличне горчине, док је *Уликс* превасходно комичан, а његов јунак је смех: шаљив, сатиричан, филозофски, политички, бласфемичан, људски и нељудски, саосећајан и хладан, прљав и изузетно прљав. Влада сагласност да је *Уликс* сложен хибрид који остварује необично јединство класичног епа, аутобиографског романа, модерне кратке приче и пикарске поетске драме. Сам Џојс је ретко о књижи говорио као о роману; волео је да употребљава грандиозније термине „еп“ или чак „енциклопедија“ – а *Уликс* је називан је и комичном епском поемом у прози (ово оправдано асоцира на Гогољеве *Мртве душе*).

Концепт националног епа подразумева, као што је одавно истакао Ћерђ Лукач, да је главни јунак тотални појединац који у себи на величанствен начин сажима оно што је иначе расуто у националном карактеру. Али Џојса као да управо занима та расутоост, које се олако уопштава у политичком концепту националне заједнице. Када се постави питање ко су припадници заједнице, одговор сведочи о мноштвености, али идеологија нације ту мноштеност претвара у поједностављену структуру – која најчешће задобија облик (искривљеног) огледала са рамом купљеним од доминантних, „великих“ народа. Мора се одмах приметити нешто веома битно: упркос сопственој националистичкој реторици, изолованост појединаца из било какве стварне заједнице у *Улику* је очигледна – они непрестано настоје да избегну да то себи признају. Различите перспективе у *Улику* осветљавају свест већег броја ликова и тиме верификује наизглед противречне приче унутар одраза поменутог рама. У питању је свакако алтернативни, специфично књижевни концепт изградње заједнице: иако ликови опајају и процењују свет на сасвим различите начине, имају довољно тога заједничког како би се довели у везу не само важни аспекти њихових личности, већ такође и важни аспекти романа.

¹⁸ *Два оледа: Раздјеловељена заједница; О синиуларном ѿлуралном биџку*, стр. 16.

На овај начин се лукаво подрива и потискује примат традиционалне, једне и јединствене тачке гледишта коју је потраживао мит, али и роман у деветнаестом столећу. Догађаји у роману су, дакле, приказани са нагласком на наративном плурализму и тематској мноштвености – али у складу са индивидуалним перспективама (а не као у познатој форми „романа без јунака“). Оно што је етички снажно је чињеница да се на овај начин, управо кроз опсесију „обичним“, показује да су свакодневни, тривијални догађаји знатно богатији и значајнији него што то указује поменуто одређење. Па ипак, 16. јун 1904. није само „обичан“ дан – збива се и много тога што измиче рутини (не напушта Стивен сваки дан кулу Мартело; не свађа се сваки дан Блум у пабу; модерни Телемах не учествује свако вече у физичким обрачунима; Блумова гостољубивост превазилази уобичајену, свакодневну уљудност...).

Непрестано је присутан и Џојсов акутни осећај за историчност: алузије на историјске, друштвене и географске особине Ирске превазилазе очекивања која је створио реалистички, чак и натуралистички роман. Џојс је овде попут модерног Симонида са Кеоса – да је Даблин нестало, као што је пао строп у познатој причи о грчком песнику, могао би бити реконструисан на основу његовог описа. Џојс је последњи велики баштиник древне вештине памћења, која се темељила на успостављање везе између слике која се памти и неког објекта у простору.¹⁹ Још једном је код Џојса на делу спајање древног и модерног: управо због овог напора да не изневери ни хуману мноштвеност ни појединчеву јединственост, Џојс је поступак унутрашњег монолога подигао на вишу разину.

Наравно, термин унутрашњи монолог означава приповедачку технику која настоји да дочара мисаони процес који се одвија унутар јунаковог ума и омогућава интиман приказ личности, знатно непосреднији него у ранијим видовима приповедања. Ум представља свест кроз след слика и концепата који не прате когнитивни развој, а нису изложени ни према логичком редоследу ни према захтевима синтаксичке и граматичке прецизности. Унутрашњи монолог – или „ток свести“ – садржи неколико конститутивних противречности, али управо су оне темељ његових великих новаторских могућности. Основни „недостатак“ ово приповедног поступка се односи на кантијански оквир, али то је истовремено његова благодет: немогуће је реконструисани субјективни вид извести из онога што је сасвим појединачно и лично – појединац је, чак и у својим унутрашњим, интимним особинама, схватљив само као део целине света (контекста, окружења, друштва, заједнице...). Будући да је добро осетио овај проблем, Џојс ток свести вешто меша са спољашњим описом, тако да је, примера ради, заиста тешко разлучити комичне и ироничне појединости од оних елемената Блумовог лика који га приказују као редовног, добродушног, практичног, радозналост и разумног малограђанина. У техници тока свести посебно важну улогу имају мотиви, одређена понављања помоћу којих се уређује разнородна грађа у главама људи.

То је, разуме се, још једно лукавство: док Одисеј Алкиноју разложно, добро, уређено, вешто приповеда и, кроз стил, призива истину, овде је на делу наизглед анархична

¹⁹ Видети Frances A. Yates, *Art of Memory*, Chicago University Press, Chicago, 1966; доступан је и српски превод Франсес А. Јејтс, *Вештина памћења*, прев. Радмила Б. Шевић, Mediterran publishing, Нови Сад 2012.

структура унутрашњег монолога – она је захтевна за читаоца, који више није и не може бити Алкиној, као што ни Стивен (па чак ни Блум) није самосвесни, лукави Одисеј. Током шетње жалом Сендимаунт, Стивен на парчету хартије отцепљеном са писма Герета Дисеја пише почетне стихове своје високопарне и неоригиналне песме (остаток ће читалац, разочаран, прочитати у 7. поглављу „Еол“). Овај сигнал служи само једној сврси: да нам постане јасно, са осмехом или без њега, да је Стивен ефектнији – да је напосто бољи уметник – када обустави рад свесног дела свог душевног живота. Што је ближи крај поглавља „Протеј“, Стивенова креативност је све више деградирана, *Entbildung*, као и *Bildung*, иронично доводи до поражавајућег исхода – напоследку смо сведоци уринирања и чачкања носа.

На почетку 3. поглавља „Протеј“ налази се медитација о односу људске маште и физичке реалности: „Неминовна условност видљивог: макар то ако ништа друго, мишао у очима створена. Потписи свих ствари које ја овде треба да прочитам.“²⁰ Џојс је песник немогућег људског сусрета у модерности – он је велику тему *Oguseje*, потрагу за оцем, претворио у трагање за креативним сусретом међу људима, схвативши да се сусрет одиграва изнутра, у човеку, не успевши да пробије љуштину друштвене улоге. Проблем природе сусрета у овом раздобљу добро објашњава социјални феноменолог Алфред Шиц. Он говори о друштвеним групама као о тзв. „временским заједницама“, које настају кроз заједничко одрастање путем којег се образује „ми-однос“ као временски оквир за сусрете утемељене на суочавању индивидуа у усаглашеним друштвеним активностима што се одвијају овде и сада, односно у конкретном простору-времену: „Консоцијалност утемељена на временском и просторном *ѝрисусѝву* постала је парадигма друштвених интеракција.“²¹

Модерност у међуљудске односе уноси рез, парадокс (*Уликс* се насељава унутар њега): свакодневни непосредни сусрети који би требало да буду носиоци правих и истинских друштвених интеракција, трансцендирају се захваљујући рутини и тако постају нормативни ритуали. Овакво постварање деловања подстиче измештање друштвених односа из њиховог непосредног контекста и њихово премештање дуж временских и просторних координата. Парадокс лежи у томе што непосредне структуре свакодневних сусрета људе највише удаљавају од истинске непосредности, односно од аутентичног индивидуалног испољавања за рачун нормативног устројства комуникације. Иако су становници Даблина на површини повезани рутинама срдачности и пријатељства, они имају мало тога заједничког, осим склоности алкохолу и горчине према животу. У ствари, како боље упознајемо модерног Одисеја током дана, постаје јасно да упркос томе што га многи посматрају као маргиналну појаву даблинског живота он се, много успешније од њих, прилагодио суровим емоционалним и физичким законитостима света у којима они живе и „троше“, „убијају“ време.

Ова сложеност унутрашњости, прати и сложеност која се условно може означити као спољашња: јасно је, наиме, колико енциклопедизам Џојсових референци отежава,

²⁰ Џејмс Џојс, *Уликс*, прев. Зоран Пауновић, Геопоетика, Београд, 2013, стр. 47 (у даљем тексту: *Уликс*).

²¹ A. Schütz, *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, ур. Arvid Brodersen, Martinus Nijhoff, The Hague, 1964, стр. 23.

компликује, али усложњава и обogaђује интерпретације. Илустрације ради, довољна је једна мајсторска референца која пружа радост препознавања двојице великих политичара књижевности. Реч је о траговима на седишту кочије у епизоди „Хад“ који су доказ *à la Madame Bovary* да се ту претходно одвијала сексуална активност. А познато Флоберово „бесмислено“ набрајање улица и делова града којима се креће кочија која носи госпођу и Леона јесте један од извора Џојсовог стила, ослоњеног на сличан тип игре на линији спољашњег и унутрашњег. У сврху депатетизације, али и репатетизације стварности и стварног, може се употребити и аутоцитат, уз неминовну шалу на сопствени рачун: посматрање девојке крај реке Лифи, Стивена на крају четвртог поглавља *Порџреџа* доводи до естетског усхићења; егзибиционизам Герти Мек Дауел на сличном месту доводи до приземнијег Блумовог задовољства у мастурбацији. Наравно, интертекстови нису само литерарни, већ се језик и стил свесно подређују владајућим облицима комуникације почетком двадесетог столећа. То је често изазивало неспоразуме: годинама се јављао критички коментар да је епизода „Еумеј“ (16. поглавље), са својим акцентом стављеним на клишее, отрцане фразе, потрошене речи, одраз умора самог аутора након рада на сложеној епизоди „Кирка“. Касније, са усмеравањем интерпретативне парадигме на рад језика, утврђено је да је овакво приповедање само још један доказ Џојсовог мајсторства (читај: лукавства): стварајући језик овог поглавља од најобичнијих елемената свакодневног говора, он заправо преноси снажну исцрпљеност коју осећају сви присутни мушкарци у свратишту, неспособни за свеже идеје и разиграну комуникацију. Социолект је нешто чиме, од Флобера, писац све боље влада: баналност се не може подражавати, од ње треба створити стил, а реченица постаје важна колико и читава романескна конструкција.

Или речено речима из поглавља „Протеј“: „Врло кратак простор времена кроз врло кратка времена простора.“²² За тумачење таквог мозаика потребно је „просторно читање“, прилагођено напуштању линеарности прозе. Овај концепт развио је у једном есеју Џозеф Франк на темељу идеје Вилија Сајфера да је модерна уметност обузета филозофским формализмом усредсређеним на стил (насупротив стилизацији у деветнаестом веку), што захтева од читаоца да буде активнији и изразито самосвестан.²³ Просторно читање је потребно зато што је модернистички текст сложена конструкција која се опире доношењу пребрзих закључака: читалац, мора, попут геометра, да пронађе праву тачку одакле ће сагледати сложени крајолик. Модернистички приступ такође значи да читалац најчешће не може да разуме догађаје када се први пут сусретне са њима. Идеја „просторног читања“ има везе са кубизмом: тродимензионални предмет мора да се анализира из свих углова (а не само из једног). Када се прича приповеда на такав, кубистички начин, где је сваки провизоран и парцијалан, од читаоца се захтева да усвоји просторно читање текста како би његове делове поставио у одговарајући одисејско-протејски оквир.

Реакција на кризу непосредности често је везана за бег у историзам и естетизам, односно за покушаје естетизације свакодневице средствима прошлости. Томе се Сти-

²² Уликс, стр. 47.

²³ Joseph Frank, „Spatial Form in Modern Literature“, *The Widening Gyre*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1963.

вен Дедалус отворено противи, али је Џојс такође спреман да придода још понешто од „обичности“ егзистенције која депатетизује историзам и естетизам. Он је, између осталог, мајстор кулинарског писма, а епизода „Лестригонци“ је остварена у перисталтичком (пробавном) стилу. Сlike исхране доминирају читавим романом, наговештавајући предаторске елементе у људима. Тематизовање значаја слике исхране има важну функцију, јер – наспрот естетизацији свакодневице – дочарава базичне апетите и потрошачке импулсе. То је, наравно, још једно лукавство: постоји јасна аналогија између грубих слика исхране и жестоког, предаторског начина на који Даблинци троше дух, тело и репутацију својих суграђана.

Но не постоји код Џојса само лукавство, већ и безобразлук (он је, додуше, присутан и код Хомера, али га је традиција, као и у случају Свифта, припитомила). У фотографској радњи у Малингару у којој ради Мили је „[Б]ио леп дан, па су дебелуце навалиле да се сликају“ (у преводу Зорана Пауновића) или „[П]азарни дан, па дошле све љепотице да се сликају, а ноге има као телеграфски ступови“; ово су заиста *soft* верзија Џојсовог изворног *hardcore*-а: *all the beef to the heels were in* (дословно: „сва говеда на штиклама била су ту“). Ту је, наравно, и Џојсов скаречно-гротескни, рабловско-свифтовски коментар на рачун књижевног живота: пола награђене приче *Мачамове мајсторије* Филипа Бофоја може добро да послужи Блуму за брисање стражњице.²⁴

* * *

И после свега, још једном али не и увек: *ћушање, изнансиџво, лукавсиџво*. Човек који верује у заједницу неће одабрати овакав манифест: али увек пред чисту идеју искрсне „прљава“ стварност. Та стварност је роман Уликс, који својим хумором оповргава озбиљност и одрживост Стивеновог квазирелигијског, леденог завета. Џојсов велики роман потврђује чињеницу да је „искуство које важи за ‘књижевно’ или ‘естетичко’ ухваћено у изазов заједнице и ухваћено у борбу са њим“.²⁵

Дакле, и после свега, још једном, а можда и увек: *лукавсиџво*.

Али: *Уликс* је признање да је опстанак непосредно скопчан са негативношћу, и да нас само лицемерје самога лицемерја спречава да признамо да је у друштву немогуће опстати без лукавства. Блумов први одговор у роману – када не казује ништа – у складу је са његовим карактером: он комбинује осетљивост и забринутост са обазривим избегавањем деловања. На концу романа, у поглављу „Еумеј“ Стивенова равнодушност и пасивност подсећају нас на то да је исцрпео све опције: суочава се са повратком Баку Малигену у Кулу Мартело и послу учитеља у школи Герета Дисивија у Далкију. Но ни Блуму није свеједно: јасно је да он доживљава непријатна искуства, јер га прогони Молино неверство. Насупрот *Огисеји*, *Уликс* је роман о нежељеном повратку.

Да ли је Киш мислио на овај величанствени неуспех?²⁶ На чињеницу да *Уликс* још једном доказује да је једина могућа заједница у ствари заједница растанка која отвара

²⁴ *Уликс*, стр. 82.

²⁵ *Два оиледа: Раздјеловељена заједница; О синиуларном плуралном бишћу*, стр. 14.

²⁶ „Сви смо ми модерни изашли не из Џојсовог шињела, него из Џојсовог кошмара, из џојсовског величанственог пораза! Модерни европски роман заправо и не чини ништа друго него

амбис „амбигуитета и језичких кошмара“, јер план израза никако не може до краја да испрати план садржаја – ни језик ни деловање не могу се довести до прозирности. Лини се да Џојс овим увидом (п)остаје коварни, лукави литерарни Одисеј.

А Киш, који је жудео да понуди неку врсту уређене прошлости, као да је заборавио на кошмар историје у којем депресивне околности доводе до изненадне блискости – овога пута између Блума и Стивена. Тврдња која следи ће неким изгледати бизарно, али чини се да то постоји већ код Хомера – та апсолутна, несавладива спољашњост: то је Одисејев одлазак и успостављање надметања око Пенелопе, која поправља и никад не довршава ткање интимности; насупротив тој интимности, просци успостављају друштвену, ратничку и политичку сцену – чисту спољашњост. Али заједница просаца се никако није могла остварити у складу с пројекцијама – унутрашње само, отелотворено у лику Одисеја односи победу над спољашњим: „У крајњој анализи, живот није ништа друго до жеља (за заједницом), али жеља (за заједницом) је нужно конфигурирана као негација живота.“²⁷ Заједница може да траје само у равни интензитета растанка (симболичке смрти). Посматрано из перспективе *Уликса*, Одисеј је увек-већ мртав. У том смислу бити заједно значи бити одвојен, значи растати се, отићи. Ћутање је унутрашње, изгнанство је унутрашње – лукавство је спољашње... Међутим, на концу *Уликса* нема ни ћутања, ни изгнанства, а можда ни лукавства: хумор је победио свечани завет из *Портретића*, Стивен одлази, а оно што остаје после оргије једног јунског дана јесте да језик Моли Блум.

Ако је нешто добро у филму ирског редитеља Шона Волша *Блум* (2003), то је непрестано инсистирање на игри светлости, на зрацима сунца који, усред натмуреног неба или тамних соба, хомеровском медитеранском лепотом осветљавају место радње. Не морамо тачно знати какав је ирски свет, али знамо да то свакако није медитеранско обзорје. Џојс је заиста лукави Одисеј који је детаљно дочарао цео један свет и у његово срце населио хелиотропну лаж. Упркос свим сукобима, жудњама, противречностима, неурозама, неугодностима, промашајима, глупостима и патњама у које је уронио своје јунаке, створио је за њих осветљени прозирни свет „крилатих речи“: „Брза и топла сунчева светлост трком пристиже из Беркли роуда, хитро, у танким сандалама, дуж све светлијег тротоара. Трчи, она ми трчи у сусрет, та девојка златне косе развијорене на ветру.“²⁸ Треба бити опрезан са онима који желе да *Уликс* остане заувек недокучив. У ствари, он само лукаво открива и скрива, скрива откривајући и открива скривајући да свега увек има више него што смо у стању да замислимо.

покушава да Џојсов велики пораз претвори у мале појединачне победе. Сви ми застајемо пред џојсовским амбисом амбигуитета и језичких кошмара, опрезно се нагињући над понором вртоглавих могућности у који се стрмоглавио наш учитељ.“ Данило Киш, „Доба сумње“ [разговор водио Боро Кривокапић], *По-еџика, књиџа група*, Савез студената Југославије, Београд, 1974. Нав. према http://www.danilokis.org/doba_sumnje.htm (14.02.2013)

²⁷ Roberto Esposito, *Communities: The Origin and Destiny of Community*, прев. Timothy Campbell, Stanford University Press, Stanford, стр. 121.

²⁸ *Уликс*, стр. 73.