



„НЕСТОР“ И „ПРОТЕЈ“: ИСТОРИЈА, ЈЕЗИК, ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Искусџво љоказује (џако се мени чини) да ниједна форма не садржи добро љо себи; орлеансџво, реџублика, царсџво више не значе нишџа, јер се и најџровџивречније идеје моџу смесџиџи унуџар њих... Доле с речима! Крај симболима и феџиџима!

Флобер, писмо Жорж Сандовој, јун или јул 1869.

Јер речи саме сиџурно су добро,

Певај, онда, јер у њима је и исџина.

Јејтс, „Песма среџног пастира“

Због познатог говорења „да“, монолог Моли Блум односи се на женско одбацивање историје. Иако је, структурално посматрано, поглавље „Пенелопа“ циљ *Уликса*, оно је у ствари разградња телеологије и структуре, епизода у којој је „стављен другачији акценат него раније“, да цитирамо есеј Вирџиније Вулф о модерној прози (који садржи и дискусију о Џојсу).¹ Према Вулфовој, едвардијански роман са његовим строгим узрочно-последичним везама и препознатљивим заплетима није био кадар да обухвати „живот“, „суштинску ствар“. Овештали ритмови приповедања посебно нису погодовали изражавању женског искуства, што је идеја коју је Вулфова наглашавала понављањем метафоре измештеног акцента у *Орланду*, у шали на рачун конвенционалних биографија: „Али истина је да је све изванредно кад пишемо о жени – кулминације и свечане завршнице; акценат никад не пада као са мушкарцем.“² Женски приповедач „Знака на зиду“ (1917) много је непосреднији: „Али како је то тупо, та историјска фикција! То мене уопште не интересује.“ Уморна и понижена због уобичајених начина акцентовања прошлости, приповедачица се опредељује за разиграну историографију безначајности, која се мање занима за Чарлса I него за врсте цвећа које је цветало током његове владавине. Такви детаљи претварају „два надбискупа и лорда великог канцелара у сенке сенки“.³

¹ Virginia Woolf, “Modern Fiction” (1919), у: *The Common Reader*, прва серија (1925; репринт New York: Harcourt, Brace & World, 1953), стр. 154.

² Virginia Woolf, *Orlando* (1928; репринт New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1956), стр. 312. [Нав. према Вирџинија Вулф, *Орландо*, прев. Славица Стојановић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 183. (Прим. љрев.)]

³ “The Mark on the Wall” (1917), у: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ур. Susan Dick (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989), стр. 85, 88. [Нав. према Вирџинија Вулф, *Знак на зиду: краџџка љроза*, избор и превод Славица Стојановић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 19, 23. (Прим. љрев.)]

Приповедачица Вулфове у „Знаку на зиду“ није љубитељка великих историјских људи. Њена изузетно дигресивна медитација, слична Молиној, своди свечану поворку краљева и политичара на многобројне гротескне „утваре“ којима се „смеју у корпи за отпатке у коју иду утваре“.⁴ Премештањем акцента са знаменитих повода и пресудних збивања на ситне особености свакодневног живота – као што је знак на зиду – она је кадра да замисли простор с оне стране „мушког становишта које влада нашим животима“ и да тврди како је досегла „задовољавајући додир реалности“. „Тако“, закључује она, „пробудивши се из поноћног страшног сна, човек журно пали светло и лежи тихо, дивећи се чврстини, дивећи се реалности, дивећи се безличном свету који је доказ неког постојања другачијег од нашег“.⁵

Слику буђења из кошмара коју дочарава В. Вулф данас препознајемо као особени троп модернистичке историографије, као фигуру што означава жељу да продремо кроз прихваћене текстуализације прошлости и доспемо до неубичајене аутентичности – до онога што Вулфова из своје феминистичке перспективе описује као „заразно осећање незаконите слободе“.⁶ Метафора Вулфове је право полазиште за дискусију о епизоди „Нестор“ из *Уликса*, јер и Стивен Дедалус верује да је конвенционална историографија „ужасни поноћни сан“, односно да се наслеђено схватање прошлости противи виталном одговору на стварност садашњице. У „Нестору“ нестварност прошлости безмало сасвим обузима младог уметника. Историја се чак разоткрива као састојак Стивенове гриже савести, јер је он, као наставник историје, присиљен да пактира са кошмаром који га толико плаши.

Премда најкраћа епизода *Уликса*, „Нестор“ је такође и једна од структурално најуравнотеженијих. У првој половини Стивен невољно предаје историју и поезију добротосејним дечацима у школи у Далкију, селу крај Даблина; у другој половини води нелагодни разговор са старим управником школе, Геретом Дисижем, који му исплаћује плату са каматом у виду нетражених патерналистичких савета. Стога је овде присутна изузетно прецизна симетрија, што оправдава Џојсов одабир „катехизма (личног)“ за приповедачку технику у овој епизоди: Стивен почиње као безвољни педагог који проповеда младалачком незнању; потом се катехистички полови обрћу, па он среће „древну мудрост“ (2.376 [2.44])⁷ и мора да игра улогу захвалног младог ученика. Као учитељ, он механички излаже историјске податке, што је и њему самом досадно; као ученик, он слуша кошмарно предавање из филозофије историје из уста мизогиног антисемите оранжовца, који свог младог католичког асистента посматра као „фенијанца“ (2.376 [2.41 в. нап. 81]).

Хомеровска паралела је необично праволинијска у другој епизоди. Стивенов разговор са Дисижем призива Телемахову посету Нестору, старом краљу Пила и вештом возачу борних кола под Тројом. Уз Атину подршку, Телемах у потрази за обавештењем

⁴ *Ibid*, 86 [стр. 21].

⁵ *Ibid*, 88 [стр. 23].

⁶ *Ibid*, 86 [стр. 21, модификовао В. Г.].

⁷ Наводи су из издања James Joyce, *Ulysses. The Corrected Text*, ур. Hans Walter Gabler и др. (New York: Random House, 1986); у угластим заградама наведен је број поглавља и страница из српског превода Зорана Пауновића (Џемс Џојс, *Уликс*, Геопоетика, Београд, 2013). (Прим. прев.)

о свом оцу Одисеју долази код Нестора и овај му излази у сусрет тако што приповеда о Тројанском рату и о несрећном повратку грчких ратника. Телемаху је неугодно да пропитује старца, самосвесно сматра да је недостојно да „младић испитује старијег човека“, али Атина га уверава да ће „Нестор испричати истину, а не лажи“.⁸ Стивен Дедалус нема толико среће са својим, потоњим Нестором, јер су историјске чињенице често управо толико закукуљене колико су уврнуте његове помпезне метаисторијске изреке. Изузев одређених симболичких подударности, главна сличност између Дисидија и Нестора јесте у томе што обојица просипају ветровите успомене и мудроносне савете.

У дубљој и мање схематској равни, „Нестор“ драматизује сложену алегоричну у којој су историја и уметност, оличени у Дисидију и Стивену, међусобно супротстављене у борби за културну превласт. Дисиди оличава оно што је Ниче означио као „болест историје“, тегобну зависност од прошлости за коју је филозоф у деветнаестом столећу страховао да ће исцрпсти сву интелектуалну и моралну виталност. Стивен представља модерног уметника који је тек доспео на сцену интелектуалне закаснелости и бори се да оствари здрав однос према историји и да скује употребљиву прошлост која би уобличавала, а не разобличавала, његов естетски осећај и његову уметност. Током расправе са Дисидијем он највећма ћути, то је агресивни, пародијски анархизам који пролази кроз његову главу; а када отворено одговори, то чини помоћу промишљених, лаконских тврдњи које Дисидијевим неспретним флоскулама одговарају загонетним дискурсом што опонаша Христов параболични стил, чија се симболичка сенка протеже дуж читаве епизоде. Дакле, ово је сусрет протомодернистичког уметника и викаријанског лажног мудраца, а проблематични естетички дискурс супротставља се проблему историје.

Спор који се одиграва између Стивена и Дисидија се брзо сажима у антитетички однос између „Нестора“ и „Протеја“; још једном, премда овај пут са читавим епизодама које преузимају улоге које су раније играли ликови, уметност се сучељава са историјом. У „Протеју“ Стивен је сам, лута жалом Сендимаунт без сабеседника или било какве непосредне одговорности, а његов унутрашњи монолог с уживљавањем одговара на природно окружење, његов протејски језик прати ритмове мора и неба, сунчевог круга и месечевих мена – прати оно што је Вирџинија Вулф назвала „безлични свет који је доказ неког постојања другачијег од нашег“.⁹ Обузетост људским решењима и формулама, тоталним објашњењима прошлости и тотализујућим пројекцијама будућности, замире у уморном сједињавању речи и света; кошмарна економија уступа пред језичком екологијом. „Филологију“, науку/уметност/вештину „Протеја“ би, према Џојсовој схеми, требало узети у дословном етимолошком значењу љубави према дискурсу или језику, јер Стивенова страст према „разнобојном и раскошном језику“ (Р 167 [Л 160])¹⁰ нигде није видљивија него у овој епизоди.

⁸ Homer, *The Odyssey*, прев. Robert Fitzgerald (New York: Doubleday, 1963), књ. III, стр. 36, 35.

⁹ Woolf, „The Mark on the Wall“, стр. 88 [стр. 23].

¹⁰ James Joyce, *„A Portrait of the Artist as a Young Man“: Text, Criticism, and Notes*, ур. Chester G. Anderson (New York: Viking, 1968); у угластим заграда дати су наводи из српског превода: Џејмс Џојс, *Порџреџ уметника у младосџи*, прев. Петар Ђурчија, Просвета, Београд, 1991. (Прим. Ѣрев.)

У „Нестору“ и „Протеју“, проблеми историје и уметности постају сложенији због употребе низа интертекстова који укључују дела Лафорга, Пејтера, Јејтса, Викоа и Ферера. Разнолике интертекстуалне подударности додатно распламсавају сукоб између историје и уметности и, тако што прећутно у Џојсов текст уграђују реакције ранијих аутора на владајуће идеје историје, служе да сместе Стивена (и *Уликса*) у традицију ироничне противисторијске мисли. Интертекстуални моменат, који истински уједињује два дискретна текста и две субјективности, преобликује раније актуелизације тако што их доводи у додир са могућностима новог културног контекста, а претераности савремености ублажава опоменама из прошлости која ју је обликовала. Стога он, у равни текстуалне праксе и читалачког одговора, најављује моћи књижевне уметности да измени личне и културне околности, тако што оживљава раније модусе мишљења како би они допринели промени духа садашњице. Интертекстуалност, за коју су поглавља „Нестор“ и „Протеј“ богати и различити примери, јесте уверљива верзија ентелехијског „кретања“ историје које Стивен, у ретком пропламсају наде у „Нестору“, мисли као „стварност могућег због тога што је могуће“ (2.67 [2.35]).

„Нестор“: уметност против историје

Употреба алегоријског или квазиалегоријског спора у циљу драматизације културних напетости између уметности и историје није Џојсов изум. У *Миглмарчу* Доротеја Брук осећа да је гуши брак са временшним г. Касобоном, чија се антикарна историјска ученост добро слаже с недостатком страсти и импотенцијом; након Касобонове смрти, Доротеја се удаје за Вила Ладислава, младића са уметничким даром, и на тај начин материјално и симболички одбацује „мртву руку“ прошлости. Хеда Габлер је такође удата за ситничавог историчара, Јергена Тесмана и незадовољна је зато што мора да слуша о „историји цивилизације ујутро, у подне и увече“.¹¹ Тесманова симболичка антитеза и супарник је импулсивни, неконвенционални Ејлерт Левборг, чија широкогруда тумачења историје обухватају прошлост, садашњост и будућност. За разлику од стидљивог Тесмана, којег Ибзен описује као државног стипендисту културне историје, Левборг систематски бива повезан са уметничком нарави; Хеда га у једном тренутку замишља са листовима винове лозе у коси. У *Иморалистџи* Андреа Жида (1902), лик Мишел отелотворује како болест историје (у облику туберкулозе) тако и Ничеову побуну против таквог стања; његова потрага за здрављем праћена је одбацивањем оног облика историографије који практикује Тесман у *Хеги Габлер* и постепеним прихватањем нечега што личи на Левборгову филозофију историје.¹²

Џојс упућује на сличан спор између културних идеала када у свом предавању-есеју из 1902. посвећеном Џејмсу Кларенсу Менгену тврди да га је „историја толико снажно

¹¹ *Hedda Gabler*, прев. Edmund Gosse и William Archer, у: *The Collected Works of Henrik Ibsen* (1907; прештампано London: William Heinemann, 1909), 10:68.

¹² У књизи *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), Хејден Вајт (Hayden White) дискутује о *Миглмарчу*, *Хеги Габлер*, *Иморалистџи* и другим репрезентативним текстовима у кључу теме уметност-против-историје (“The Burden of History”, стр. 27-50).

обузела да га чак ни најплаховитији тренуци не растерећују од ње“ (CW 81).¹³ Овде се историја упоређује са моћном, штетном силом коју уметник висцерално осећа чак и у тренуцима највеће креативности. Сведочећи о сличном осећању прошлости, Стивен Дедалус описује историју као кошмар, као демона који угњетава – дословно притиска – уметничко крхко тело. Као уметник, Стивен би требало да буде кадар да доживи историју као рационални сан, као одлагање закона временитости који остављају вољу нетакнутом и покретном; уместо тога, мора тотализујућег историјског наратива насрће на његова недра, док он на силу настоји да одржи очне капке отвореним.

Мора историје задобија многобројне подмукле форме у „Нестору“ тако да он почиње да личи на Протеја, доброг духа наредне епизоде. „Нестор“ започиње усред школског часа на којем Стивен подучава ученике о Пировом животопису и извлачи питања из „ранама избраздане књиге“ (2.12-13 [2.33]), вероватно уџбеника катехистичког формата као што су *Пиџања* Ричмала Мангнала (Richmal Mangnall) или књиге Питера Перлија (Peter Parley). Стивен сматра да је учење историје напамет досадна, понижавајућа рутина која своди етичку димензију прошлости на образац пробраних догађаја, на мршаву хрпу раскомаданих и непротумачених актуелизација. У позитивистичком жару да сваре и претворе у формуле податке из историјских записа, текстови попут Мангналових *Пиџања* изостављају *веровајноћу*, категорију неопходну за разумевање постојања алтернативне историје, као и њеног сопственог алтеритета, разлике у односу на садашњост и на себе саму. Чекајући на одговор ученика Кохрана, Стивен у себи саставља прво од неколико одређења историје које се јављају у овој епизоди: „Бајке што их саставише кћери меморије. А некако је ипак било ако и није баш онако како је меморија измислила. Нестрпљива, дакле, реченица, лепет Блејкових крила претераности. Чујем како се руши читав свемир, смрскано стакло и страхопоштовање зидова, а време је само онај последњи плавичасти пламен. И шта нам остаје?“ (2.07-10 [2.33]). Користећи се Блејковим реченицама и идејама, Стивен означава суве податке и скелет историографских приповести као приче које нису укорене у било какво аутентично искуство времена и збивања. Па ипак, он се зауставља мало пре него што ће да тврди како су историјски догађаји сами по себи приче, пуки производи комеморативног одабира и улепшавања. Историја је „некако била“, ни Блејкова нестрпљива апокалиптичност не може да је заборави или одстрани. Мора се очувати некаква минимална вера у означене историографског дискурса, у „стварни“ садржај историје. Ипак, докле треба да сеже поверење? Где престаје чињеница и почиње бајка? И како – како „некако“ – овај садржај може бити исказан у језику? Шта руководи избором означитеља и прича које они у својој укупности саопштавају?

У дилеми која наговештава девету епизоду *Уликса*, Стивен навишава између Скиле емпиријских чињеница и Харибде идеалистичког одбацивања прошлости, између позитивистичког самозадовољства поводом „датости“ историје и ничеовског антиисторизма у којем кћери памћења бивају лишене наследства кроз вољни чин заборавања. (Иронично посматрано, сасвим је прикладно што Стивенове мисли о овој дилеми прекида Кохран: „Заборавио сам место, господине“ [2.11/2.33].) Чисти, некон-

¹³ *The Critical Writings of James Joyce*, ур. Ellsworth Mason и Richard Ellmann (New York: Viking, 1959).

таминирани историјски подаци, набрајање војних и политичких подвига које је Џејмс Харви Робинсон назвао „краљевском свезом којом данас повезујемо прошлост“¹⁴ оптерећују Стивену уметничку свест и хране његову неприкривену фрустрацију учитеља.

Механичка репродукција историје одјекује кроз „Нестора“ у низу слика које су део шире алегорије ове епизоде. Када Стивен преуспирава ток часа на књижевност и каже Талботу да почне да рецитије „Лисидаса“, дечак успева да се пробије кроз одабране стихове „повремено бацајући поглед на текст“ (2.62-63 [2.35]). Доцније Стивен покушава да помогне сиротом Сарџенту да савлада лекцију из алгебре; премда се дечак труди да разуме проблеме, на концу он само „преписује податке“ које му је Стивен исписао (2.163 [2.38]). У оба случаја ученици механички понављају задати материјал, баш као што Кохран саопштава чињенице о Пиру, вежбајући пуку вештину памћења неодојиву од „тупаве лакоумности“ (2.15 [2.33]) коју подстиче оваква педагогија. Господина Диссија такође карактеришу испразна понављања; док брбља о историји Ирске од чина уједињења из 1800. године, он искључиво понавља овештала протестантска тумачења догађаја, често погрешно саопштавајући чињенице.¹⁵ Његове китњасте метаисторијске изјаве тек су дубиозе англо-ирског викторијанства; и он проводи већи део епизоде над типкама писаће машине, прекуцавајући писмо о слинавки и шапу – излажући ову материју, како замишља, „крајње сажето“¹⁶ (2.321 [2.43]), што је израз који подсећа на збирку „празних шкољки“ изложених у његовом кабинету.

„Шупље шкољке“ (2.241 [2.40]), о којима Стивен размишља док Дисси ситничаво припрема његову плату, прави су симбол испразног историзма старог управника; његови антикварни погледи су надаље дочарани кроз тацну са стјуартовским новчићима, збирку апостолских кашичица и зидове прекривене сликама тркачких коња. Немирни Стивен шаливо закључује да ти коњи, попут самог Диссија, стоје „у знак почасти“ испред портрета Едварда VII, принца од Велса, који виси изнад камина (2.500 [2.41]). Све везано за Диссија и његов свет указује на понављање без разлике и напретка, на споро ширење личне и историјске стагнације која захвата и самог уметника Стивена. Након што му Дисси исплати зараду, он размишља: „Иста соба и сат, иста мудрост: исти сам и ја. Сада већ три пута. Три су окова овде око мене“ (2.233-34 [2.41]). Принудна веза уметности и историје подразумева и неку врсту понављања грешке коју је Фројд видео као знак нагона смрти, изопачено подређивање живог створења неорганским механичким ритмовима. У „Нестору“ саму историју узапћују принуда понављања која ће се – далеко од тога да воде до испољавања бога или некакве величанствене, божанске и бесмртне сврхе – по свему судећи окончати духовним убиством и уметника и историчара.

¹⁴ James Harvey Robinson, *The New History: Essays Illustrating the Modern Historical Outlook* (1912; репринт New York: Free Press, 1965), стр. 14-15.

¹⁵ On the inaccuracy of Deasy's facts, види Robert Martin Adams, *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's "Ulysses"* (New York: Oxford University Press, 1962), стр. 18-26.

¹⁶ Енгл. *into a nutshell* – у питању је фраза, „сместио у орахову љуску“ или, дословно „орехову шкољку (*shell*)“. (Прим. прев.)

Између ђавола испразне мнемотехнике и дубоког плавог мора апокалиптичног заборава, Стивен бира пут уметничког стваралаштва, синтезу два супротстављена приступа која, с једне стране, отима категорију могућег од досадних актуелизација историјских записа, и, са друге стране, чува категорију актуелизације у чулној опипљивости естетске слике, у материјалности књижевног језика. Стивен прећутно услишава захтев ученика да исприча „причу о духовима“ тако што у час уводи „Лисидаса“, Милтоново песничко васкрснуће школског друга Едварда Кинга, који се удавио у Ирском мору, а који је, према песми, удостојен вечног земног постојања као „дух обале“, постављен да штити „све што лута опасним водама“.¹⁷ У стиху „Милостивом моћи Оног што ходио је водом“, Стивен се подсећа Христовог загонетног одговора фарисејима, који су хтели да га намаме у замку тако што су му показали новчић са сликом Цезара и упитали: „Треба ли дати харач ћесару или не?“¹⁸ Стивен замишља напети сукоб: „Цару цареву, Богу божје. Дуги поглед тамних очију, загонетна реченица што се до у бескрај тка на црквеним разбојима. Дабоме“ (2.86-87 [2.36]).¹⁹ Христове загонетне речи ступиле су витално и продуктивно у историју, постале су део сложене таписерије хришћанске мисли управо због своје енигматичности, због способности да генеришу даљи текст у егзегезама теолога и црквењака и – да парафразирамо Одну – у утробама обичних верника.

За разлику од Пирове лако памтљиве реченице, коју чак и лењи, безизразни Кохран лако понавља, и супротно Дисидејевим апстрактним формулама, Христов чудни одговор побуђује даље коментаре и покреће разбоје историје и херменеутике. Џојс често повезује историјско знање са сликама текста и текстила, разнобојно тканих тканина и ткања. (Утварни елемент који прати однос текстуалности-текстилноности историје у *Порџреџу* присутан је такође у овој тачки „Нестора“.) При помисли на Христову „загонетну реченицу“, једна песмица пролази кроз Стивенову главу: „*Пиџај ме, џиџај, џа џу џи реџи. / Ако и не знам, знање џу сџеџи*“ (2.88-89 [2.36]). Наставак ове загонетке гласи: „Семе је црно а земља бела. / Питај ме, питај и добићеш бачву“ (у варијанти: пинту). Решење: писање писма.²⁰ Чин писања генерише даљи текст на исти начин као што садња биљке иницира органски раст. „Отац“ осемењивач који руководи процесом писања није, као у случају Милтона и Христа, Бог-Отац, већ стари мајстор Дедал, којег је Стивен призвао на крају *Порџреџа* и кога ће поново дозвати на крају следеће епизоде, стапајући га са богом Протејем: „Стари Отац Океан“ (3.483[3.64]).

Подстакнут усменим загонеткама, Стивен плаховито одлучује да студентима постави бизарну, расплинуту загонетку о души и телу, прихватајући тако на још један посредан начин захтев дечака за причањем приче о духовима. Одговор који даје – „Лисица која сахрањује своју бабу под жбуном зеленике“ (2.115 [2.36]) – стапа антиисторијски заборав и сасвим другачију, али необично комплементарну идеју сејања семе-

¹⁷ John Milton, "Lycidas" (11. 183-85), у: *The Portable Milton*, ур. Douglas Bush (1949; репринт Harmondsworth: Penguin, 1977), стр. 113.

¹⁸ Јеванђеље по Матеју, 22:17 (прев. В. Караџић); (Прим. џрев.)

¹⁹ Види Lee A. Jacobus, "'Lycidas' in the 'Nestor' Episode", *James Joyce Quarterly* 19 (1982): 189-94.

²⁰ Види Weldon Thornton, *Allusions in "Ulysses": An Annotated List* (1968; репринт Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985), стр. 30.

на историје, садње загонетног леша који ће побудити потоња тумачења. Када се слика гробарења јави касније у „Нестору“ и у другим епизодама, није јасно да ли животиње тело сахрањују или га ископавају својим ноктима: „један лисац, црвени задах грабежи у његовом крзну, округле сјајне очи што се гребањем укопавају у тле, ослушкују, гребањем извлаче из тла, гребу и гребу“ (2.148-50 [2.37]). Опесивно понављање речи „гребу“ односе се на чин писања, на уписивање загонетних речи које истовремено укопавају и ископавају значења која се преносе са читаоца на читаоца у узастопном смењивању интерпретативних заједница.

У каденцама које подсећају на последњи пасус „Мртвих“, Стивен замишља Христов историјски утицај као сенку која наткриљује садашњицу: „И овде над овим кукавичким срцима лежи његова сенка и на срцу и уснама подругљивца и на мојим. Лежи на њиховим плаховитим лицима која му као награду нуде новчић“ (2.83-85 [2.37]). У књизи *О херојима, кулџу хероја и херојском у исџорији*, Карлајл је тврдио да је скандинавски бог Один првобитно био истакнути појединац којег су народна машта и традиција уздигли у божански статус:

*И да је човека Одина сасвим несџало, џу је њејова ојромна сенка, која се и данас шири над целом исџоријом њејовој народа... У џиновским збрканим џоџезима, као каква ојромна сенка сатера-е obscura-е, која се джже из мрџвих дубина џрошлосџи и која џокрива цело северно небо – зар није џа скандинавска миџолоџја као нека слика џој човека Одина?*²¹

Заслужан за увођење скандинавског алфабета и за изум поезије, Один је, попут Стивеновог Христа, оставио за собом богато наслеђе које је уткано у разбоје времена и текстуалности; али слика Христове сенке у „Нестору“ има додатну, још сложенију функцију појачавања свеprisутних слика таме у овој и идућој епизоди. Попут очију „људи тајновитих и изгледом и држањем“ о којима Стивен размишља, Христове „тамне очи“ (2.86-87 [2.36]) одишу мрачном и непризнатом мудрошћу, „тмином која сија на светлу и коју светлост не може да појми“ (2.160 [2.38]). Насупрот томе, очи господина Дисија што „плавичасто живнуше при проласку кроз широки сунчев зрак“ (2.352-53 [2.44]), налик су Хејнсовим из „Телемаха“, самопоуздане, заштитничке, очи освајача, владара мора; у расном и историјском смислу далек од тамног, замишљеног погледа Христа или Мозеса Мајмонида, надмени став Дисија и Хејнса удружен је са светлошћу, конвенционалном мудрошћу и сунцем империјализма.²² У једној од својих белешки за Уликс Џојс набацује: „призматична светлост у ГД-овим [Гарет Диси] плавим очима“ и испод „кошмарна историја“.²³

²¹ Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841; репринт New York: Frederick A. Stokes, 1891), стр. 32 (нав. према Томас Карлајл, *О херојима, кулџу хероја и херојском у исџорији*, прев. Божидар Кнежевић, Београд, 1988, стр. 36).

²² За дискусију о парадоксалним сликама таме и светлости у „Нестору“ и за Џојсову критику моћи, знања и граница знања видети Thomas G. Schrand, "Authority and Catechesis: Narrative and Knowledge in *Ulysses*", *James Joyce Quarterly* 28 (1990): 209-20.

²³ Joyce's "*Ulysses*" *Notesheets in the British Museum*, ур. Phillip F. Herring (Charlottesville: University Press of Virginia, 1972), стр. 322. Ова реченица је требало да постане део поглавља „Кирка“.

Ако је већ не утемељују, Христове параболе и енигматични искази учествују у традицији субверзивног дискурса који, премда га првобитно одбацује савремена публика, опстаје због своје комплексности, због својих „књижевних“ својстава. Када нестасу краљеви и генерали, заједно са историографском „краљевском свезом“ која настоји да сачува сећање на њих, неконвенционални одговор загонетног Исуса наставља да живи као сенка која наткриљује столећа. Стога је Христов одговор парадигма Стивенове потенцијалне уметности, исто као што је и синегдоха остварене текстуалне праксе *Уликса*. Касније током дана Стивен ће признати свој дуг мрачном Исусовом говору тако што ће сопствену загонетну „визију“ о две даблинске бабе назвати „Парабола о шљивама“, што је текст који је сâм синегдоха Џојсовог ширег историографског пројекта.

У „Нестору“ Стивен подражава Исусове параболичне чинове највећма у себи, у својим душевним одговорима на Дисејеву оловну беседу. На Дисејеву тврдњу да „су оранжерске ложе агитовале за укидање уније двадесет година пре но што је О’Конел то почео да чини“ (2.270-71 [2.41]), Стивен размишља: „Величанствено, побожно, и бесмртно сећање. Ложа Дијамант у сјајном Армагу прекривена лешевима паписта. Промукли, забрабуљени и наоружани припадници лојалних сељака. Црни север и библија правоверних. Бунтовници, на колена“ (2.273-76 [2.41]). Овај одломак из збијеног унутрашњег монолога јесте вешто исткана таписерија од израза и слика повезаних са англо-ирским присуством у Ирској, од елизабетинског плантажерског система установљеног како би „пацификовао“ острво до сурових прогона католика које су током деведесетих година 18. столећа спроводиле протестантске оранжерске ложе. Стивен употребљава изразе владајуће културе – речи које нису више његове од речи „дом, Христос, пиво, господар“ које у *Порџреџу* побуђују у њему „душевни бес“ – као чин пркоса према тој култури и њеној историографији, баш као када се, употребљавајући реч точило, руга асистенту енглеског порекла (Р 188-89 [Л 181-182]).

Стиенови тихи напади на Дисеја одлазе корак даље од смишљања паметних, књишких одговора. У алегоријском спору уметности и историје, Стивен, уметник, *наводи* гримасе историје, употребљава њене речи – „велике речи... које нас чине тако несрећним“ (2.264 [2.41]) – како би указао на лажи и омашке у њеним осунчаним, заповедним тврдњама. Једини начин да се џин обори на земљу, Стивен то добро зна, јесте да се он окрене сам против себе. (Грубо посматрано, прича о Одисеју и Полифему своди се на исто то.) Цитирајући и подражавајући, Стивен – и по аналогiji Џојс – може да присили кошмарну историју да упамти оно што побожно памћење заборавља. Међутим, такво пародијско навођење историје се знатно разликује од пуког понављања чињеница и изрека у које се упушта већина ликова из „Нестора“; то је пре нека врста поспрдног мимезиса, духовити, субверзивни одговор уверености историје у оригиналност њеног језика и у адекватност тог језика за приказивање прошлости.

Стиенова стратегија подсећа на оно што је Мишел Фуко назвао „противпамћење“, односно напад на „тематизовање историје као сећања или препознавања“ усмерен на то да разоткрије и оживи „лакрдiju историје“, да „доведе маскараду до крајњих граница и да припреми велики карневал времена у којем се маске увек изнова појављују“.²⁴

²⁴ Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ур. и прев. Donald F. Bouchard (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977), стр. 160, 161.

Упијајући Дисејев језик као паралелни текст унутар властитог унутрашњег монолога, понављајући тај језик и излажући га у форми бриколажа, Стивен показује да је историјски дискурс увек већ производ претходних текстуализација, да његова моћ културног памћења прикрива његову конструктивност, дискурзивне маске које мора ставити како би остварио утисак оригиналности и једногласја. Као стратегија у симболичном спору уметности и историје, Стивенови поспрдни цитати наговештавају да је делотворна разлика између две учеснице у спору у следећем: док уметност искрено признаје да се састоји од понављања, историја одбија да призна да се слична романтичарска иронија може односити и на њен дискурс. Младалачка спонтаност уметности потиче из свести да је вечно стара, увек закаслела, док древна мудрост историје опстојава у илузији младалачког овладавања силама које је заправо превазилазе. Тихим побијањем Дисеја, Стивен је већ започео испуњавање завета који ће преузети на себе у „Кирки“ – да интелектуално и духовно „убије свештеника и краља“ (15.4437 [15.582]).

Жил Лафорг и кошмарна луда историје

Сложени језик *Уликса* ретко се цитира изван учених кругова, али он је уписао једну памтљиву фразу – „кошмар историје“ – у наш модерни речник кризе. Иако је представа о историји као физиолошкој или ониричној трауми била опште место већ у деветнаестом столећу, Стивенова синтагма, како се чини, додатно појачава овај суморни топос и даје му уверљиву језичку форму.²⁵ А ипак, фраза је само делимично наведена, јер Стивенова напомена речена господину Дисеју заправо гласи: „Историје је... кошмар из којег покушавам да се пробудим“ (2.377 [2.44]). Чини се да се дискурс популарне културе задовољава навођењем квазичитата јер подразумева да су његови саставни делови „кошмар“ и „историја“ прозирни, мада лака прилагодљивост ове синтагме указује на то да је њено значење неутврђено. Такође, познаваоци Џојса су установили да је Стивеново одређење неисцрпан рудник нових читања и концептуалних асоцијација, упркос чињеници што су она, за разлику од слављеничких здравица, ретко строго спровођења или праћена њихова текстуална и контекстуална гранања.

Узнемирујућа као метафора, презасићена као концепт, проблематична чак и као реторски чин у разговору са господином Дисејем, Стивенова примедба је привукла велику пажњу проучавалаца, нарочито критичара-ловаца на изворе. Одломци из списа Георга Гисинга и Карла Маркса су на одговарајући начин предочени као текстуални извори,²⁶ мада су најупечатљивије језичке паралеле вероватно пронађене у писмима Хенрија Џејмса, који 5. августа 1914, дан пре британске објаве рата, упућује

²⁵ Упућујем највише на синтагму како је цитирана на енглеском, мада Фриц Сен (Fritz Senn, "In That Earliest End II", *James Joyce Quarterly* 7, 1970, 274) напомиње да је француски превод Стивенове реченице употребљавана као мудра изрека на календарима који су продавани у Европи.

²⁶ За могући извор код Гисинга (Gissing), видети Fritz Senn, "Trivia Ulysseana III," *James Joyce Quarterly* 15 (1977): 92-93; видети такође David Leon Higdon, "A Ulysses Allusion to Karl Marx," *James Joyce Quarterly* 22 (1985): 316-19.

на ситуацију као на „најмрачнији кошмар“²⁷ и током наредних осам месеци враћа се речи „кошмар“ још шест пута како би изразио ужас и гађење. Пишући Едит Вортон 19. августа 1914, он несвесно антиципира речи које ће Џојс ставити у Стивенова уста две или три године касније: „Живот прати моду, али налазим да је он кошмар из којег се никада не будимо, осим у сну.“²⁸

Ниједан од до сада понуђених извора не садржи, попут ове реченице, идеју о историји као кошмару заједно са сликом буђења, па ипак Џојс није могао знати за Џејмсово писмо пре публикавања његове преписке у издању Персија Лубока 1920. године, три године након што је „Нестор“ послат на прекуцавање. Вероватно не би требало да трагамо даље од завршетка III поглавља Портрета где, након што је исповедио „грехе нечистоће“ после беседа оца Арнала, Стивен осећа поновно сједињење са својом дечачком невиношћу и са својим школским друговима: „Други живот! Живот милости и врлине и среће! То је истина. Није то сан из кога ће се пренути. Прошлост је прошлост“ (P146 [140]). Иронија почиње да подрива ову ноту духовне победе већ на почетку IV поглавља, где су описане Стивенове еротизоване и комичне, програмски оријентисане склоности. Убрзо постаје јасно да је његова пређашња осећајност упорно присутна, нарочито у изузетно декадентној побожности, те да та прошлост мора некако бити уграђена у развој његове естетске вокације. Он стога учи лекцију коју ће у време *Уликса* знати напамет – да је идеја о превладаној прошлости само сан, сан који се брзо претвара у кошмар, јер сваки напор брисања претходних искустава та искуства још снажније уписује у садашњицу. Међутим, без узимања у обзир оваквих импликација, интертекстуална конвергенција унутар Џојсовог дела мало говори.

Већ сам напоменуо да Стивенова „кошмарна“ реченица израста из контрадискурса историје који се укоренио у раном деветнаестом веку у језику духовитог песимизма, а понекад и неприкривеног гађења спрам преовлађујућих историјских становишта. Овај контрадискурс обликовао је одговарајућу позадину за Стивенову субверзивну метафору, док је катализатор била реторика очаја коју је подстакло Први светски рат, раздобље у којем је Џојс завршио поглавље „Нестор“. (Писма Хенрија Џејмса су рани, готово пророчки пример овакве реторике настале у доба рата.)²⁹ Генеалогичка „кошмара историје“ је стога многострука и презасићена, али нарочито битан посредујући интертекст пронађен је у списима Жила Лафорга (1860-1887), који је сâм био грчевити практичар контрадискурса епохе. Након 1952. проучаваоци сматрају да је Џозеф Прескот био у праву када је навео Лафорга као извор за Стивенову реченицу; новији репринти *Уликса са најоменама* Дона Гифорда и *Алузија у Уликсу* Велдона Торнтона изнова су потврдили овај критички консензус. Одломак о којем је реч потиче из једног од Лафоргових писама: „L'histoire est un vieux cauchemar bariolé que ne se doute pas que les

²⁷ *The Letters of Henry James*, ур. Percy Lubbock (London: Macmillan, 1920), 2:398.

²⁸ *Ibid*, стр. 406.

²⁹ Један од „извора“ за Стивенову реченицу је Први светски рат, током којег је реч „кошмар“ била често употребљавана за изражавање нелагодности у култури. Видети Robert E. Spoo, "'Nestor' and the Nightmare: The Presence of the Great War in *Ulysses*" *Twentieth-Century Literature* 32 (1986): 137-54.

meilleures plaisanteries sont les plus courtes.³⁰ Гифорд нуди свој превод: „Историја је стари и разнобојни кошмар који не доводи у сумњу да су најбоље шале уједно и најкраће.“³¹ Премда су језичке сличности неспорне, реченица не одговара сасвим Стивенском запажању и стога није ни више ни мање обавезујућа од других могућих извора до којих су дошли критичари.

Изучавање извора је од самих почетака цветало у приступима Џојсу; па ипак, упркос томе што се Џојс непрестано ослањао на написане и изговорене речи, лов на алузije и изворе је ретко водио до дефинитивних резултата. Због многобројности Џојсових дугова и неодређене природе самог утицаја, аргументи извора довели су до умножавања интертекстуалних могућности, а не до утврђивања јасног, тачног порекла. Новије теорије интертекстуалности, ослоњене на пионирски рад Михаила Бахтина и Јулије Кристеве, додатно су закомпликовале појам утицаја, проблематизовале дистинкцију између изворног текста и текста примаоца и замениле традиционалне телеолошке моделе утицаја сложеним садејством текстуалних момената и културних дискурса. Монокаузалност је у књижевним студијама постала сумњива колико и у одговорној историографији.³²

У одсуству потписаних Џојсових признања, тврдње о усменом утицају могу бити само мање или више вероватне и морају се процењивати на основу успеха у иновирању читања Џојсовог текста. Лов на изворе неминовно се ослања на традиционалне форме историјске критике, јер критичар утицаја мора, како би установио поуздан оквир, да обрађује претхођење и закаснелост, временске и текстуалне узроке и учинке, као и биографске и културне услове који су омогућили да се један текст „улије“ у други на реторички утврдиве начине. Али у сваком задовољавајућем аргументу, међусобно приближавање два текста у интертекстуалном тренутку задобија једнаки значај као и утврдива каузалност; вербалне и концептуалне синхроније бацају у сенку дијахронијске доказе. Када су канони поузданости задовољени, у први план долазе коцкице и блаженства интертекстуалног приступа.

Било како било, коментатори цитирају одломак из Лафорга, лишен контекста, како би „објаснили“ Стивенско запажање о кошмару историје. Наравно, наведен на тај начин, он готово ништа не објашњава, али, попут многобројних сличних коментара, остаје мртви податак, беживотни оквир који подсећа на празне шкољке у студију господина Дисидја. Па ипак, када се Лафоргово писмо у потпуности проучи на изворном француском, и провуче кроз читаву епизоду „Нестор“, јављају се и умножавају интертекстуалне подударности, које се везују за специфична историјска питања и додатно осветљавају оно што сам описао као алегорички спор уметности и историје. Верзије

³⁰ Jules Laforgue, *Melanges posthumes*, том 3. of *Oeuvres completes* (Paris: Mercure de France, 1903), стр. 279. Чланак Џозефа Прескота (Joseph Prescott, “Notes on Joyce’s *Ulysses*”) објављен је у *Modern Language Quarterly* 13 (1952): 149-62.

³¹ Don Gifford, “*Ulysses*” *Annotated: Notes for James Joyce’s “Ulysses”*, поправљено издање (Berkeley: University of California Press, 1988), стр. 39.

³² Видети Andre Topia, “The matrix and the echo: Intertextuality in *Ulysses*”, у: *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, ур. Derek Attridge и Daniel Ferrer (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), стр. 103-25.

овог спора присутне су у већем делу Лафоргове поезије и прозе. Пишући крајем деветнаестог века, он се духовито ослања на контрадискурсе раздобља и излаже екстремну и упорну сумњу у прихваћене идеје о историји, нарочито у телеолошке и провиденцијалне концепције.

Његова песма „Nobles et touchantes divagations sous la Lune“ („Узвишена и дирљива бунцања под Луном“) важна је у том смислу:

*Украcни мошиви, а не сврха Иcтoрије,
Не срећа за све, већ љуке моућноcти
Што ce ocтварују кроз нас, иoштoре без нaйoјницa,
Свeшo шpојcтвo Мoлoхa: Иcтoинa, Лeйoшa, Дoбрoшa.*³³

Као и у „Нестору“, историја је постављена насупрот уметности, која је приказана као шалвива, дендијевска („љупка“) игривост. Лафорг узима на нишан апстрактне представе о историји као корисном процесу или леку за све и сматра да су такве апстракције Молоси, сурови богови који потражују људску жртву, а стоје у супротности са понашањем безбрижних уличара и уметника. Међутим, тужнији тон очаја често уме да прожме Лафоргове речи о историји; његови стихови из „Complaintes“ („Јадиковки“) испуњени су суморним приговорима деветнаестом столећу и њему драгим доктринама: „Oh! la vie est trop triste, incurablement triste!“³⁴ вришти он у песми „Soir de Carnaval“ („Карневалско вече“) а у „Complainte sur certains ennuis“ („Јадиковка о извесним бригама“) објављује сумрак свих космичких почетака и оплакује неподношљиву обичност егзистенције: „Un couchant des Cosmogonies! / Ah! que la Vie est quotidienne.“³⁵ (Џојс цитира последњи стих на италијанском [„Come la vita e quotidiana“] у писму које написао сину 1935 [Letters III 360].)³⁶

У сатиричном духу, Хамлет из Лафоргових *Moralités légendaires*, фигура на коју се Џојс ослонио приликом сликања портрета Стивена Дедалуса у *Уликсу*,³⁷ самозатајно и дендијевски брбља себи у браду: „Историјско биће-шта-буде или апокалиптички пургатив, добри стари прогрес или повратак природи“,³⁸ смештајући у памтљиву конден-

³³ Мој превод. Лафоргов текст гласи: „Motifs decoratifs, et non but de Histor, / Non le bonheur pour tous, mais de coquets moyens / S'objectivant en nous, substratums sans pourboires, / Trinite de Molochs, le Vrai, le Beau, le Bien.“ *Oeuvres complètes de Jules Laforgue* (Paris: Mercure de France, 1922), 1:267. [Преводилац захваљује Соњи Веселиновић на помоћи у превођењу Лафоргових стихова са француског.] (Прим. прев.)

³⁴ „Ох! Живот је тужан! а смрт је победник!“; нав. према Жил Лафорг, „Карневалско вече“, *Јадиковка над јадиковкама*, прев. Коља Мићевић, Градина – Ниш, Јединство – Приштина, 1983, стр. 150. (Прим. прев.)

³⁵ *Ibid*, стр. 14, 138. („Сумрак космогонија! / Ах, колико је живот постао свакидашњи!“)

³⁶ *Letters of James Joyce*, том 1, ур. Stuart Gilbert (New York: Viking, 1957; поправљено издање, 1966). Том 2 и 3, ур. Richard Ellmann (New York: Viking, 1966).

³⁷ Види Hugh Kenner, „Joyce's Ulysses: Homer and Hamlet,“ *Essays in Criticism* 2 (1952): 85-104; и William H. Quillian, *Hamlet and the New Poetic: James Joyce and T. S. Eliot* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983).

³⁸ Jules Laforgue, „Hamlet or the Consequences of Filial Piety“, у: *Moral Tales*, прев. William Jay Smith (New York: New Directions, 1985), стр. 23.

зовану реченицу низ историјских концепата из деветнаестог века; исто то, али мање сажето чине „Нестор“ и „Протеј“.

У раној песми „*Marche funèbre pour la mort de la Terre*“ („Погребни марш поводом Земљине смрти“), Лафорг се обраћа преминулој Земљи:

*Сјавај вечно, тошово је, можеш да ѿсмаишраш
Ову ванредну драму шек као кошмар;
Сада си само ѿроб шшо ѿрекрива
соисшвену безимену лешину у мрклом мраку.³⁹*

Премиса ове песме гласи: прастара планета подлегла је „хиљадама болести“ које је увела историја. Попут Џојса у Риму 1906. године, Лафорг је морбидно уживао у посматрању рушевина из прошлости као гробова и лешева, а у својој песми описује „драму“ историје као „кошмар“ („*ce drame inouï ne fut qu'un cauchemar*“), као што то изнова још детаљније чини у једном писму које је привукло велику пажњу проучава-лаца Џојса. Као што показује *Етимолошки речник* Волтера Скита (Walter Skeat), и *cauchemar* и „ноћна мора“ имају „значање злодуха или душевног терета“.⁴⁰ За Лафорга, као и за Стивена Дедалуса, историја је инвазивна: она није објективни, смислени поре-дак који је споља у односу на појединца, већ подмукла сила која вампирски углађено продире кроз дух и тело и, постајући скоро одомаћена због своје прородности и блискости, заузима зону интимности. Историја је унутрашња, субјективна а ипак, упркос свој својој блискости, застрашујуће нестварна, попут кошмарне поворке градова у *Пустој земљи*. У свом писму Лафорг се ослања на ово отрешњујуће поимање прошлости и стапа са њим своје уобичајене слике клонова и дендија, одлазећи у контрадискур-зивној фигурацији кошмара историје много даље од типичних израза nelaгодности у култури с краја века. Испитивање целокупног текста овог чудног документа показује зашто је Џојс био толико пријемчив за сложене метафоре историје код француског песника.

Лафоргова *Oeuvres complètes* почињу да излазе 1902. године у издању *Mercur de France*. Овај догађај је узбуркао књижевни свет, пошто је то било прво целокупно издање његових дела, а део материјала није раније објављиван. Први том, који садр-жи *Moralités légendaires*, изишао је у другој половини 1902. године, недуго пре Џојсовог првог доласка у Париз. Једно од дела у овом тому била је и „*conte en prose*“ заснована на теми Хамлета. *Mélanges posthumes*, трећи и последњи том у низу, објављен је када се, након другог боравка у Паризу, Џојс вратио у Даблин, мада је пре поласка сасвим сигурно чуо да је овај том у штампи. У *Mélanges posthumes* уврштена су многобројна писма које је Лафорг написао извесној „Мме ***“, заправо госпођица Милцер (Mültzer), песникињи која је објављивала под именом Санда Махали (Sanda Mahali) и чији париски салон је Лафорг посећивао. У овим писмима, он је час склон флерту час формалном

³⁹ „Funeral March for the Death of the Earth“, у: *Selected Writings of Jules Laforgue*, ур. и прев. William Jay Smith (New York: Grove Press, 1956), стр. 13.

⁴⁰ Walter W. Skeat, *A Concise Etymological Dictionary of the English Language* (1882; репринт Oxford: Clarendon Press, 1976), стр. 348-49.

опхођењу, жели да продуби њихово познанство, али је такође одлучан да је импресионира својим идејама и склоностима.

Једно од тих писама, написано 1882. у Немачкој, где је двадесетдогодишњи Лафорг радио као лектор на двору царице Аугусте, садржи назнаку у којој се историја карактерише као кошмар. То је документ о потиштености, испуњен исповестима и самосажалењем. Лафорг оживљава живот у Паризу, и себе описује као осетљивог младог песника у безличном граду, „који дрхти пред свим и свачим, а болесним га чини облак“.⁴¹ „Само троје или четворо људи су“, пише он, „имали благу представу о томе какав живот сам водио пре две године у Паризу. Али не, то само ја знам. – Када наново читам свој дневник из тог раздобља, у грозници се питам како сам све то преживео.“⁴² Лафорг је у то време имао деветнаест година. Џојс је био на почетку двадесетих када је посетио исти град. Када је прочитао Лафоргов опис кратко након што се вратио у Даблин како би био крај умируће мајке, Џојса су шокирале сличности, јер је и сам до јуче играо улогу младог мрачног уметника који настоји да нађе свој пут у непријатељском граду. Такође су га привукла Лафоргова писма сестри, писана из Париза, у којима млади поета излаже детаљне описе оскудних оброка и гротескне планове преживљавања условљеног ограниченим буџетом; управо то исто је чинио Џојс у својим писмима кући. Лафоргова париска писма такође сведоче о његовој беспомоћној реакцији на вест о очевој смрти у удаљеном, провинцијском граду Тарбу, где је Жил живео као дечак. Џојса је могла погодити још једна Лафоргова исповест госпођици Милцер:

Да, њихем роман који ће бити аутобиографија моје мисли, а анализираћу и моју малу неурозу, јер ја је заиста имам. Верску неурозу. Био сам верник. Већ две године не верујем. Сада сам мистични песимиста. Често сам био болесан због њезора на катедрали Нојр Дам. Пет месеци сам играо улогу аскезе, малој Буге, дневно сам јео два јајета, њио чашу воде и проводио пет саати у библиотеци. Жудео сам да посетим Свети Ироб и њачем на њему. Сада сам дилетант лишен илузија и моју да зајалим цијарешу на Голјоји док се дивим величанственим бојама сунчевој заласка. Паскал је свети Јован, безмало искрено ваш.⁴³

Џојс је у то време размишљао о сопственом аутобиографском роману у есејистичком наговештају који је 1904. године објавио у даблинском часопису *Дана*.⁴⁴ Коначна верзија Џојсовог романа описује збивања која су у грубим цртама слична збивањима која препричава Лафорг: прелаз од верника преко самомучитеља до циничног неверника који се може описати као нека врста „мистичног песимисте“. Разметљиво безбожничтво из Лафорговог писма, праћено траговима заноса због изгубљене побожности, може се пронаћи и у многим Џојсовим писмима брату из раног тршћанског раздобља. „Сада сам“, пише Лафорг у једном другом писму госпођици Милцер, „дилетант у свим стварима, а повремено имам грчеве због универзалне мучнине. Посматрам како се

⁴¹ Laforgue, *Mélanges posthumes*, стр. 277-78. Сви преводи из овог дела су моји.

⁴² *Ibid*, стр. 278.

⁴³ *Ibid*, стр. 279.

⁴⁴ Џојсов је рукопис есеја „Портрет уметника“ датирао на 7. јануар 1904. „Achevé d'imprimer“ (излазак из штампе) за *Mélanges posthumes* био је 20. октобра 1903.

одвија карневал живота: полицајци, уметници, краљеви, министри, љубавници итд. Пушим танке цигарете, пишем помало стихове и каткад прозу, понекад понешто угравирам и чекам смрт.⁴⁵ Попут Стивена Дедалуса који говори Еми Клери у *Јунаку Сџивену* како воли „доброг кловна“ у пантомими (*SH/67*),⁴⁶ Лафорг проводи вечери у циркусу: „Чини ми се да су клонови досегли истинску мудрост. Требало би да будем клоун, погрешно сам позив, али сада је већ касно.“⁴⁷

Уликс наставља да прати Стивена отприлике две године након тачке у којој се завршио *Порџрејџ*; он сада има двадесет и две године, управо исто онолико колико је имао Лафорг када је госпођици Милцер писао наведена писма. Стивен, кога Бак Малиген изјутра 16. јуна 1904. године подбада и смирује, може се оправдано означити као „дилетант лишен илузија“, што је улога коју је Лафорг наменио себи. Лафорг у свом исповедном писму надаље описује стање духа и морала које је слично Стивеновом: „Гледам како живот протиче, то је врло чудно. Прождирем сопствено срце зачињено укуским сосевима, пишем стихове, пишем прозу. Сањам и опробавам се у критици уметности будућности... Презирем масу и опште право гласа, и волим само уметност и себе самог (мој сплин, моје здравља, мој дух)“.⁴⁸ Хамлет из *Moralités legendaires* излаже ставове на сличан јалов, али распричан начин: он је, како је указао Хју Кенер, „у великој мери *Artist Manqué* [промашени уметник], приказан као комични адолесцент“.⁴⁹ Беспощедна, самодовољна рола коју је Лафорг глумио како би привукао госпођицу Милцер може се лако уклопити у пето поглавље *Порџрејџа* или у почетне епизоде *Уликса*.

Неколико редака након што је изложио своју духовну аутобиографију, Лафорг примећује: „Живот је тужан, одвратан баш. Историја је стари разнобојни кошмар који не доводи у сумњу да су најбоље шале уједно оне најкраће“ („*La vie est trop triste, trop sale. L'histoire est un vieux cauchemar bariolé qui ne se doute pas que les meilleures plaisanteries sont les plus courtes*“).⁵⁰ Џојсовци обично *bariolé* у водичима претварају у „шарен“ или „китњаст“;⁵¹ али оваква англицизација практично потиरे Лафоргову слику

⁴⁵ Laforgue, *Mélanges posthumes*, стр. 274-75.

⁴⁶ James Joyce, *Stephen Hero*, ур. Theodore Spencer и др. (1944; поправљено издање New York: New Directions, 1963).

⁴⁷ *Ibid*, стр. 275.

⁴⁸ *Ibid*, стр. 280.

⁴⁹ Kenner, „Joyce's *Ulysses*: Homer and Hamlet“, стр. 103.

⁵⁰ Laforgue, *Mélanges posthumes*, стр. 279. Даблински дневник Станислауса Џојса садржи део који на занимљив начин подсећа на Лафоргов одломак: „Живот је постао веома тежак. Изгледа да се морамо, барем у неком облику, препустити цепидлачкој механичкој рутини и ружноћи, полуинтелигентној, доминантној мори“ (*The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, ур. George H. H. Caley [Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971], стр. 38). Пошто је овај одломак, датиран 3. априла 1904, написан скоро шест месеци после публикације *Mélanges posthumes*, Станислаусов дневник се мора посматрати као могући посреднички текст, иако се језичка подударност могла јавити и због тога што су браћа често читали и разматрали исте књиге.

⁵¹ Синтагма „un vieux cauchemar bariolé“ преведена је код Торнтона као „накинђурени стари кошмар“ (Thornton, *Allusions in "Ulysses"*, стр. 39), а код Гифорда (Gifford) као „стари и шарени кошмар“ (*"Ulysses" Annotated*, стр. 39). Прескотова (Prescott) изворна напомена, коју ови коментатори понављају, није садржала превод.

дворске луде одевене у разнобојну одору, патетичну фигуру чије су шале досадне зато што предуго трају. У Лафорговој метафори историја постаје рђаво испричана и развучена шала чија се поента, поништавање времена у апокалиптичном расплету, никада не остварује. Џојсу нису промакли ови детаљи, па је уткао елементе метафоре у Стивенове мисли о ирској историји на почетку „Нестора“, пре разговора са г. Дисижем: „Луда на двору свог господара, мажена и ниподаштавана, добија похвалу милостивог господара. Због чега ли су сви одабрали тај део? И за њих је историја била прича као било која друга коју су пречесто слушали, а домовина нешто као залагаоница“ (2.43-47 [2.34]).

Лафоргова метафора савршено погодује мисли коју Стивен жели да саопшти поводом Ирске под енглеском владавином. Ирци су – а под тим Стивен подразумева како себе (као „дивљег ирског“ приповедача који говори Хејнсу) тако и протестантске Ирце, укључујући ту Дисија и насмејане ђаке – само луде што се додворавају освајачима Енглезима; немају другог избора осим да непрестано једнолично играју улогу коју им је доделила колонијална историја Ирске.⁵² Стивен, католички песник, припадник средње класе, игра своју улогу у убичаженој комедији, срамотну улогу расцепљеног слуге – напрслог попут огледала ирске уметности – који предаје лекцију из историје амбициозним младим протестантским лудима. Наговарајући Стивена да Енглеза Хејнса увесељава причама и *bons mots* због којих може добити неколико покровитељских круна, Бак Малиген, који је кроз читав *Уликс* приказан као клоун или луда, настоји да га приволи сопственом пројекту – игрању улоге духовитог, безбрижног кицоша са оксфордским манирима.⁵³ Стивен се у себи подсмева Малигеновом плану да „желенизује“ Ирску, јер зна да је студент медицине заинтересованији за подражавање владајуће културе него за промену сопствене. У „Протеју“, Стивен га убраја међу „претенденте“ на енглески престо (3.313-19); али најчешће о њему размишља као о самозадовољној, „блаженој у шареним крпама... подругљивој луди“ (9.486, 1110 [упореди 9.212 и 232]).

Погођен Дисижевом горком карактеризацијом Јевреја као расе која је „згрешила против светлости“, Стивен пита: „А ко то није урадио?“ (2.373 [2.44]). Када овај екуменски гест старац заобиђе, Стивен се враћа проблему тако што уводи категорију историје: „Историја... је кошмар из којег покушавам да се пробудим.“ Диси, чије преопширне историјске приче даве и замарају Стивена, истинска је персонификација Лафорговог „*vieux cauchemar*“.⁵⁴ (Његова оронулоост се провлачи кроз читаву епизоду.) На крају

⁵² Овакво мишљење о ирској луди јавља се, са битним класним импликацијама, у Џојсовом новинском чланку „Оскар Вајлд: песник ‘Саломе’“ (1909): „У традицији ирских писаца комедије која сеже од Шеридана и Голдсмита до Бернарда Шоа, Вајлд је постао, попут њих, дворска луда Енглеза“ (CW202 – *The Critical Writings of James Joyce*, ур. Ellsworth Mason и Richard Ellmann (New York: Viking, 1959). У једном другом новинском чланку, „Парнелова сенка“ (1912), Џојс супротставља Парнела савременој политичкој сцени којом доминирају „луде и фразери“ (CW226).

⁵³ L. H. Platt, „The Buckeen and the Dogsbody: Aspects of History and Culture in ‘Telemachus’“, *James Joyce Quarterly* 27 (1989): 77-86. У тексту се дискутује о „социјалном конфлику“ који постоји између ирског католика Стивена и „англо-ирског католика“ Малигена.

⁵⁴ У Лафорговом тексту метафора кошмара историје се наставља: „Напослетку, све је вероватно сан. Само Онај ко нас сања у стању је да пожури и преспава сопствени опијум“ (*Mélanges posthumes*, стр. 280). То можда наговештава друго део Стивенове напомене: „из којег покушавам

разговора, док Стивен напушта зграде, Диси га сустиже како би му испричао још једну причу. Овога пута то је права шала са бедним закључком да Јеврејима никада није дозвољено да уђу у Ирску (2.432-47 [2.46]). Ова анисторијска досетка претвара Дисија у Лафоргов стари кошмар, који непрестано брбља и свима је досадан (мада Стивен предусретљиво развучи осмех). А када се Диси окрене ка школској згради, Стивен примећује: „на његова мудра плећа сунце је кроз шаре лишћа бацало шљокице, разигране новчиће“ (2.448-49 [2.46]). Сунце чини да Диси буде *bariolé*, а синтагма „мудра плећа“ као да призива *реформулацију* „луда њлећа“. Млади уметник повлађује Дисију, разнобојној луди историје, али га не поштује.⁵⁵ Стивенов последњи поглед на одлазећег старца подсећа на једну слику из „Свете столице“, Џојсовог напада на савремене ирске писце (укључујући и неколицину протестантског порекла) које назива „Мамонове безбројне слуге“: „Издајека окрећем главу да не бих гледао / Пустошења те шарене гомиле“ (CW7152). То што се „Нестор“ римује са „луда“ („jester“) само је једна од скривених радости које пружа Лафоргов интертекст.

Троми Диси је, попут Малигена, претендент на енглеску културу, излизани клоун који досадним напорима да исприча последњу шалу успева да заради неколико разиграних новчића које заповеднички баца царско сунце. Диси, такође, настоји да Стивена приведе прагматичној, штедљивој енглеској филозофији, и у том циљу младог „фенијанца“ салеће причама које потоњи превише често слуша, а слушао их је и свега сат раније. Стивен и Диси живе тамо „где се носи шарено,“ као што је Јејтс написао мало пре него што је „Нестор“ дат у штампу.⁵⁶ За Стивена је ирска историја јадна и отегнута шала, прича коју увек, у крајњем случају, причају победници – ирска и енглеска виша класа која је, премда у опадању, још увек моћна. Диси отелотворује и репродукује ову верзију историје, а насиље и неправде прошлости пасивно приписује загонетном деловању „велике сврхе“, откривању Божје воље у историји. („Путеви господњи нису наши путеви“ [2.380 [2.44].) Али шала иде на Дисијев рачун, јер Џојс казује приповести и само неколико страница касније, он ће у своју нарацију укључити аутсајдера којег Дисијева повед и прича искључују. Господин Леополд Блум појављује се у четвртој епизоди *Уликса*, а заједно са њим ступа у видокруг до тада потиснути свет грађанског живота католичке средње класе. Дисијева историја као „појава Бога“ у супротности је са Џојсовом творевином – појавом крепког губитника.

да се пробудим“. Лафоргово иронично помињање Бога („Онај ко нас сања“) можда је допринело Дисијевој представи о историји „као „испољавању Бога“.

⁵⁵ Реч „разнобојни“ јавља се само једном у „Нестору“, током Стивеновог сећања на одлазак на леопардстаунску коњску трку са Кренлијем – то сећање су побудиле Дисијеве слике коњских трка. Стивен се присећа „разнобојног кала“ (2.309 [2.42]). Ове слике се поново јављају у „Кирки“, где се г. Диси појављује као несрећни џокеј који јаше изнурену кобилу, попрскан блатом са хиподрома (српско издање 15.568).

⁵⁶ Из песме „Ускрс 1916.“ („Easter, 1916“; l. 14), у: *The Poems of W. R. Yeats*, ур. Richard J. Finneran (New York: Macmillan, 1983), стр. 180.

„Речи саме сигурно су добро“: „Протеј“ и језик

У симболичкој борби историје и уметности у „Нестору“, историја, у лику луде Дисисија, тобоже хоће да саопшти последњу реч док се злобно смешка и истреса своје тричарије; али у стварности се уметност последња смеје, јер каденце последње реченице поспају лирску иронију по лудиним леђима. На крају епизоде, делимично захваљујући средствима Лафорговог интертекста, Дисиси оличава целокупну историју и њене кошмарне начине приказивања; у питању је густа, фигуративна персонификација коју је антиципирао Ђанбатиста Вико у *Начелима нове науке* (1744), тврдећи да хомеровска фигура Нестора заправо не представља грчког краља и ратника већ сам ток историје: „Речено је како је Нестор живео три људска покољења и говорио различитим језицима. Нестор је стога морао бити херојски карактер чија је хронологија одређена помоћу три језика који се подударају са три века Египћана; а фраза ‘живети Несторове године’ морала је значити ‘живети године света’.⁵⁷ Сходно томе, лик Нестора функционише као троп помоћу којег хомеровски еп исказује историјску истину: напредак кроз „три покољења“ у историји човечанства (божанску, херојску и људску) и кроз језичке форме које се са тим добима подударају. Вико тврди да постоји историографска основа за Хомерову песничку обраду Нестора, управо као што „Нестор“ смешта проблем историје у фикционални Дисисијев лик.

Стивен је у епизоди „Нестор“ обузет односом језика и историје, означитеља и означеног, што побуђује и његову благу примедбу изречену Дисисију: „Плашим се тих великих речи... које нас чине тако несрећним“ (2.264 [2.41]). У *Порџреџу* аналогни духовни спор одиграва се између Стивена и асистента, и то на терену енглеског језика, где асистент, посматрано из Стивеновог угла, има значајну предност будући да влада језиком који је неутуђиви део његовог културног наслеђа, док ће за Стивена он увек „бити један научени говор. Ја нисам саставио ни примио његове речи“ (P 189 [П 182]). За Стивена речи као што су „гом, Хрисџос, џиво, џосџогар“ нису одомаћене, истовремено су блиске и далеке, напукло огледало у којем се одражавају како његов подељени статус колонизованог субјекта, тако и његово расцепљено културно наслеђе оличено у Хобсоновом избору језика – енглеског или гелског – којим не може потпуно да овлада нити да се осећа сигурно у њему. Избегавајући збуњујуће велике речи надмоћне културе, Стивен бира мање познати термин „tundish“ („точило“) како би се одбранио од асистентове надмености: „Та кратка реч као да је окренула врх мача његове осетљивости против овог углађеног и опрезног непријатеља“ (P 189 [П 181]); подвукао P. C.).

Он је агресивнији према Дисисију и веома брзо одговара када управник објави: „Ми јесмо широкогруд народ, али морамо бити и правични“ (2.262-63 [2.41]). „Широкогрудост“ и „правичност“ су велике речи које плаше и одбијају Стивена, бомбастични изрази који олако излазе из уста старог оранжера; као што Стивен зна, „ми“ у Дисисијевој примедби означава енглеске господаре колонизоване нације, управо као што су „ми“, „толико несрећни“ због речи владајуће културе, како подразумева Стивен, католичке

⁵⁷ *The New Science of Giambattista Vico*, прев. Thomas Goddard Bergin и Max Harold Fisch, поправљено издање (1984; репринт Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986), одељак 432.

Ирце. (Могла би се написати студија о идеолошком рату заменицама који се води између Стивена и Диссија.) Јасно је да је овде у питању нешто много важније од личних језичких склоности: иза Диссијевих великих речи налази се особено тумачење ирске историје, имплицитна тврдња да су енглеске и протестантске класе, са смислом за *noblesse oblige*, играле улогу чувара немоћне, неорганизоване католичке већине – улогу доброћудног старатеља који мора да усклади природну склоност ка великодушности са строгошћу правде. Дакле, унутар ширег алегоријског спора између уметности и историје одвија се рат речима у којем Стивен непријатељски и пародично одговара на Диссијево протестантско читање историје.⁵⁸

Међутим, у ширем смислу посматрано, велике речи што унесрећују људе су „идоли тржнице“; овај израз Џојс употребљава у једној од верзија предавања о Менгену из 1907. године како би означио брбљиве апстракције са којима је поезија увек у односу супротности: „смене векова, дух времена, судбина расе“ (CW 185). Џојс наизглед упућује, као што сам наговестио у претходном поглављу, на емпиристичку критику Френсиса Бекона из *Новой орјанона* (1620), односно на критику „идола“ или однегованих заблуда „које су се уплеле у разумевање веза између речи и имена. Јер људи мисле да се њихов разум руководи речима, док су, у ствари, речи реакције на разумевање“.⁵⁹ Али посредујући текст овде је Пејтеров *Ейикурејац Маријус*, где је Беконов концепт евоциран како би се дочарала вредност искуства по себи. Пејтеров приповедач одобрава све наше напоре

да осјанемо пошћуно невини од њаквој искуства, кроз ослобађање од ајсцтракција које су само ушваре пошћих ушисака – кроз ослобађање од идеја које смо сшворили о себи, а које шолоко честш пошрешно шриказују искуства која шврде да шредшављају – idola, идоли, лажне шојавносш, како их Бекон назива – како бшмо мшшфшзшчарском вешшшном на најбољи начин шонишшшили искривљујући ушшшцај мшшфшзшчкој сшшшема.⁶⁰

Ова антиметафизичка метафизика чула јесте потврда доктрине о искуству за коју се Пејтер заузимао у контроверзном закључку *Ренесансе*, где је одобравао мудрост „неприхватања просте ортодоксије Канта, или Хегела, или наше сопствене“.⁶¹ За Пејтера идоли тржнице нису била, као за Бекона, само погрешна веровања којима снагу даје језик, већ сваки систем мишљења који тражи од појединца да напусти или да

⁵⁸ За сродну анализу *Уликса* као критике уметности обнове и доминантне историографије видети L. H. Platt, „Joyce and the Anglo-Irish Revival: The Triestine Lectures,“ *James Joyce Quarterly* 29 (1992): 259-66, и „The Voice of Esau: Culture and Nationalism in ‘Scylla and Charybdis,‘“ *James Joyce Quarterly* 29 (1992): 737-50.

⁵⁹ Francis Bacon, *Novum Organum*, ур. Joseph Devey (New York: P. F. Collier and Son, 1901), стр. 31.

⁶⁰ Walter Pater, *Marius the Epicurean: His Sensations and /Aw* (1885; репринт New York: Modern Library, n.d.), стр. 116. Истоветан историјски сензибилитет уједињује Пејтерову идеју о апстракцијама као „утварама прошлих искустава“ и веровање Вирџиније Вулф, наведено на почетку поглавља, да ће витални женски поглед на прошлост претворити традиционалну историографију у „фантоме“ и „сенкине сенке“.

⁶¹ Walter Pater, *The Renaissance* (1873), преправљено издање (1893; репринт London: Macmillan, 1922), стр. 237.

оповргне непосредовану истину искуства. Док је Бекон пронашао лек за ове идоле у процедурама индуктивне науке, Пејтер је своје решење повезао са отвореношћу појединца према току искуства, са марљивим настојањем да се увек буде у пулсирајућем средишту „многоликог, драматичног живота“.⁶²

У овом смислу Пејтер би могао бити непризнати добри дух епизоде „Протеј“ у *Уликсу*. Иако су Стивенове свесне алузije током шетње жалом Сендимаунт везане за Аристотела, Аквинског и Берклија, његов начин мишљења, заједно са структуром и језиком епизоде обликован је кроз Пејтерову доктрину о екстремном подвргавању току чулног искуства; уметност је само једна од могућности за остварење тог процеса, али могућност нарочито узвишена. Након устајалог, задимљеног ваздуха Дисижеве радне собе Стивен се препушта неизбежним могућностима видљивог и чујног, ритмовима природног света. Велике речи и празне апстракције устукнуле су пред потписима свих ствари које је Стивен спреман да одгонета; а Дисижеве упрошћене хегеловске ортодоксије потиснуле су брзе промене на мору и на небу и неухватљива својства самог језика док он попут плиме и осеке протиче кроз Стивенов сан о свету. Празне шкољке механичког учења, јалови историјски подаци сада су бачени под Стивенове ноге: „под чизмама прште сува трава и шкољке... Крц, шкрљ, шкрц, шкрц. Дивљи новац из мора. Све то зна учитељ Дисии“ (3.10-11, 19-20 [3.47-48]). Дисиија, старог разнобојног кошмара историје, збацио је са трона морски старац, „Стари Отац Океан“ (3.483 [3.64]), отац Протеј који влада променљивошћу језика, сопства и света.

У четвртом певању *Одисеје*, Менелај приповеда Телемаху о својој борби са Протејем, богом мора који „може да преузме облике / свих животиња, и воде, и заслепљујућег огња“.⁶³ Послушавши савет Протејеве кћери, Менелај и његово људство успевају да шчепају бога упркос његовим променљивим облицима и да га не пуштају све док не пристане да каже Менелају оно што жели да сазна. У „Протеју“, објашњава Џојс Френку Баџену, „тема је промена. Све се мења – море, небо, животиње. Речи се такође мењају“,⁶⁴ а његова схема сугерише да би се симболичко присуство Протеја могло тумачити као да има значење „првобитне материје“, грађе за коју се тврди да се налази у основи физичког универзума. Могуће је да се Џојс ослања на Викову назнаку да су „учени људи... сматрали да су песници имали на уму првобитну материју у причи о Протеју, са којим се Одисеј бори у Египту“. На себи својствен начин, Вико је истрајао у томе да се прича о Протеју мора читати на нови начин, па предлаже тумачење према којем су „први људи... (као деца која, огледајући се у огледалу, покушавају да обухвате сопствени одраз) на темељу различитих промена властитих облича и покрета сматрали да мора постојати човек у води, који непрестано преузима другачије облике“.⁶⁵ Поновним читањем приче о Протеју кроз мит о Нарцису, Вико модернизује и психологизује Хомерову причу, показујући, у интерпретативном настојању са којим

⁶² *Ibid*, 236.

⁶³ Homer, *The Odyssey*, књ. IV, стр. 65 (Упореди Хомер, *Одисеја*, прев. Милош Н. Ђурић, Просвета, Београд, 1990, стр. 58).

⁶⁴ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of "Ulysses"* (1934; репринт Bloomington: Indiana University Press, 1960), стр. 48.

⁶⁵ Vico, *The New Science*, одељак 688.

би Пејтер био сагласан, да је индивидуални осећај света везан за стално преплитање унутрашњег и спољашњег искуства, нарцистичке пројекције и саосећајне маште, те да изворни песнички чин подразумева узимање себе као другог и другог као себе у процесу стабилизовања времена помоћу језика.

Као у мирној, умереној реакцији на историјску кризу у „Нестору“, „Протеј“ обазриво дочарава сасвим супротне слике у виду доброћудног тока природе, које клаустрофобични осећај времена замењују таласастим ритмовима надлазеће плиме: „Ево их стижу, таласи. Белогриви морски атови шкргућу зубима, светлим ветром зауздани, пастуви Мананаанови“ (3.55-57 [3.49]). Дисције „слике давно ишчезлих коња“ (2.300 [2.42]), које су у Стивену побудиле неку врсту историјске меланхолије, односно чежње за одбаченом стварношћу, сада потискују морски атови што се вечно обнављају и јуришају на копно. Историја је још увек у великој мери присутна у трећој епизоди – као у Стивеновом детаљном опису „данских викинга“ (3.300-303 [3.58]), у сећањима на боравак у Паризу и на прогнаног фенијанца, Кевина Игена – али се сада стапа у форми која подражава плиме и осеке природних процеса; историја није више телеолошка мера свих ствари, већ је уграђена у цикличне пулсације гласнога мора и тихих небеса, а можда чак и сасвим потиснута од њих.⁶⁶ „Овај тешки песак је језик који су плима и ветар овде посејали“ (3.288-89 [3.58]). Језик и историја упоређени су са природним наслагама, ступњевитим слојевима који своје потписе препуштају одгонетању историографског уметника. У одломку који историјски процес замишља као постепено стварање наслага, Стивен размишља о норвешкој инвазији Ирске из осмог века, освајањима данских викинга из једанаестог века, глади из 1331. и незапамћеној хладноћи из 1338; и премешта се у последњу сцену: „Ходао сам међу њима по замрзнутом Лифију, онај ја, подметнуто дете, међу прштећим смоластим ватрама“ (3.307-08 [3.58]). У традиције романтичарске историографије, Стивен успева толико дубоко да се „уживи“ у прошлост да себе затиче како лута међу људима који су тада живели, „изазивајући“ на тај начин протејску историјску имагинацију.

На почетку „Протеја“, Стивен затвара очи како би „гледао“ (3.09 [3.47]), искључује свет актуелизација како би доживео складно подударење са ритмовима могућег. У овој мирној, неспектакуларној верзији ничеанског заборављања, Стивен затвара очи историјског памћења како би могао да се отвори ка алтернативним начинима опажања. Сходно томе, време и плима почињу да задобијају женска обележја. Г. Дисци сматра да је жена једини узрок историјских кошмара, па чак и саме историје, док је овде Ева приказана у својој постеденској хуманости, њени јади су увелико умножени, али и ублажени кроз њено поређење са месецом и његовим светлим, прожимајућим утицајем: „Она се вуче, таљига, клипса, сеце, вуче, тегли своје бреме. Западна плима, привучена месецом, у стопу је прати“ (3.392-93 [3.61]). (Асоцијација месец-жена изнова се јавља у „Итаки“ када Стивен и Блум посматрају осветљени прозор у Молиној спаваћој соби, „видљиви светлећи знамен“ иза којег се помаља „невидљива привлачна особа“ [17.1157-81/17.686].) Креација сама учествује у овој ритмичкој патњи, њеним месечним

⁶⁶ За слично тумачење видети Gregory Castle, "‘I am almosting it’: History, Nature, and the Will to Power in ‘Proteus’", *James Joyce Quarterly* 29 (1992): 281-96.

менструалнима агонијама које откуцавају време до доласка плиме: „Из дана у дан, из ноћи у ноћ: вода их дизала, плавила и остављала да падну... Окупљени без икаквог циља; потом узаман распуштени, да плове напред, да хрле натраг: месечев разбој“ (3.463-64, 466-68 [3.63]). За разлику од историјског процеса како га замишља Дисси – као пасиван медиј којим руководи божански телос, уредна веза између тик и так – овде природа пулсира и откуцава „без икаквог циља“: то је плима која не чека човека и не служи никаквој божанској сврси.

Слична, мада још ироничнија вера у жену као алтернативу истрошеним мушким концепцијама историје изразио је Жил Лафорг у „Sur la Femme“ („О жени“):

Жена ће сјасисити свећу. Она је та која ће овоземаљским смехом распршиити наелектрисана исцарања позној лејтњеј несимизма. Мушкарац је мртјав, живела жена! Она верује у себе и не боји се смрти, она је доказ усмерен цроитив меџафизичких џаитњи и очаја збој Несазнајљивој. Она је срећан животи. Њен неоитиђиви и нејроменљиви џозив, њен raison d'être, јесће да обнавља животи. Царсиво жене долази. Једина функција мушкараца ће од сада бити сјособносј да своју друјарицу обдари децом. Када, након сјјолећа женске исјторије, дође дан када жена џосјане несимисја, земља ће морати да изврши самоубисјво.⁶⁷

Лафоргова дубинска сумња утицала је на то да он против сваке идеје о историји из деветнаестог века усмери сатиричну жаоку, па ипак „жену“ је умео да прикаже као „чудесно средство Прогреса“ и као „доказ усмерен против меланхолије историјских рушевина“.⁶⁸ У истоветном нехегелијанском духу, Уликс „напредује“ ка испољавању Моли Блум и њеној језичког тока, телоса преобликованог тако да служи женским ритмовима и сликама „Протеја“.

„Протеј“ је понављање „Нестора“ са разликом – кретање од скучених актуелизација ка богатим могућностима, од историје као затвореног система којег је саздао мушкарац до алтернативних ритмова феминизоване морске обале. Алгоријски спор између историје и уметности, првобитно оличен у Дисисију и Стивену, оживљен је у овом дијалектичком односу, тези и антители „Нестора“ и „Протеја“, у динамичној дијади која ће се поновити, уз значајне разлике, у односу између „Хелијевих говеда“ и „Кирке“. Не би требало да изненади то што је Џојс одабрао филологију као науку/уметност/вештину „Протеја“ јер, након несрећних великих речи из друге епизоде, присутна је истинска утеха у променљивом, калеидоскопском језику треће епизоде, у разнобојном „говору таласа“ Стивеновог безмало непрекидног унутрашњег монолога. Пејтеровски ритам заплитања и расплитања присутан је у међусобном односу ове две епизоде: оно што је уплетено у „Нестору“ расплетено је у „Протеју“, на разбоју језика и текстуалне праксе кошмарна разнобојна одора луде претвара се у ново одело. Показано је да је Дисисијев костим само још једно од многих „прерушавања, које неко шчепа, и одоше, нема их више“ (3.244 [уп. 3.56]) – одбачено рухо које чека плиму да се преодене.

Неприметан а важан интертекст који обликује „Нестора“ и „Протеја“ је Јејтсова рана „Песма срећног пастира“, први пут објављена 1885. година, када је Јејтс био два-

⁶⁷ Laforgue, *Melanges posthumes*, стр. 52-53.

⁶⁸ *Ibid*, 65.

десетогодишњак; касније је одлучио да то буду први стихови у сабраним песмама. Сложени монолог, попут „Протеја“, „Песма срећног пастира“ излаже сажету историју постромантичарске мисли усредсређене на борбу уметности против две владајуће културне форме у деветнаестом веку, историје и науке. Као што је Пол де Ман истакао, пастир започиње писањем „епитафа романтичарском пасторализму“: „Шуме Аркадије су похаране, / И мртва старинска радост је њина.“⁶⁹ Некада давно, свет је био препуштен „сновима“, али сада је ухваћен у туробном плесу времена и историје, којим руководе „тужне тонове што Хронос пева“ (1. 9), и израстао је заљубљен у „Сиву Истину“. Истина је постала седа и оронула – попут г. Дисидија – као исход болести историје, што постаје јасно када пастир постави иронично питање: „Где су сада ратнички краљеви?“; и на то реторско питање одговори сликом која антиципира Стивенсов час историје и „краљевску свезу“ механичког учења:

*На њразне речи сад сјајала је слава,
На муцаве речи шћо казује школарац,
Док чийа неку замршену њричу:
Древни краљеви мрћви су сви. (11. 14-17)*

Проучавање историје се свело на обожавање „прашњавих дела“ (1. 22), на жртвовање људскости и способности за снове коју на свој начин потражује и наука. Попут историје, наука – „хладни звездани отров“ – објављује смрт романтичарског духа и крај снова. Пастир садржи чак и тренутак блејковске апокалиптичности, сличан Стивеновој визији „рушења читавог свемира... а време је само онај последњи плавичасти пламен“ (2.09-10 [уп. 2.33]):

*И лушјајућа земља мола би биши
Тек ѡренуина ѡламена реч,
Шћо у ѡрену кроз ѡросѡрансѡво зазвони
Да ѡоремеши вечиши сан. (11. 18-21)*

Тражећи алтернативу за исцрпљене форме културе и узнемирујуће мисли о колективном самоубиству које оне надахњују, пастир подстиче читаоца да пође на „море што бруји“ и тамо пронађе „насукане шкољке, чуваре одјека, / И исприча им своју причу“ (11. 35-37). Ова чаробна, осећајна шкољка ће примити замршене речи страдалника и вратиће их преображене „мелодичним лукавством“. Они који следе пастиров савет откриће, попут Стивена Дедалуса на жалбу Сендимаунт, да су „речи саме сигурно добро“ (1. 43). Упркос смрти снова и текућој превласти историје и науке, речи саме – приватни симболички однос према језику и потписима свих ствари – могу да пружи привремено упориште за протејску егзистенцију, за „многбројне променљиве ствари“ (1. 7) у све непријатељском урбаном искуству; „нема истине“, каже последњи романтични пастир, „осим у твом сопственом срцу“ (11. 26-27). Сањарије су ишчезле

⁶⁹ “The Song of the Happy Shepherd” (11. 1-2), у: *The Poems of W. B. Yeats*, стр. 7; види Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), стр. 161.

као културна парадигма коју дели међународна заједница писаца и мислилаца, али је може обновити индивидуални уметник, не наивно већ сентиментално, у одлучном напору симболистичког ковања речи, у приватном чину именовања света који је неминовно загонетан и нарцисоидан (као у Викоовој интерпретацији приче о Протеју): „Речи саме сигурно су добро / Певај, онда, јер у њима је и истина“ (11. 43-44). Стивен инстинктивно следи пастирову препоруку када напушта мрачну радну собу господина Дисеја и одлази до жала Сендимаунт. Руковођена филолошком вештином, епизода „Протеј“ представља Стивенов (и Џојсов) повратак насуканим шкољкама, чуварима одјека књижевног језика након великих речи о историји и британском империјализму, односно напор буђења из кошмара историје кроз обнављање додира са изгубљеном вештином сањања снова.

Попут „Кирке“, „Протеј“ је епизода која игра улогу „прага“,⁷⁰ пролаз који води од Телемахије ка Одисеји, од ума Стивена Дедалуса до света Леополда Блума. Природни, нетелеолошки ритмови „Протеја“ су припрема за појављивање Блума, који је током читавог романа повезан са телом и телесним функцијама, са протицањем воде и „с небеском крошњом звезда“, оних „немирних луталица“ на небесима (17.1039, 1053 [уп. 17.682, 683]). У „Протеју“ Стивен замишља кулу Мартело лишену станара: „Кроз пушкарнице непрестано се крећу пруге светла... пузе пут таме преко сунчаног бројчаника. Плава тама, сутон, дубока плава ноћ“ (3.271-74 [3.57]). У наредној епизоди, „Калипсо“, Блум има сличне мисли поводом Пончелијевог „Плеса сати“: „Вечерњи сати, девојке у сивој гази. Потом ноћни сати: црни, са бодежима и маскама на очима. Песничка идеја: ружичасто, затим златно, па сиво, па црно“ (4.534-36 [4.81]). У оба примера језик се препушта природи, прилагођава се дневним и ноћним пулсацијама, ослобађа се структурираних историјских поређења који преовлађују у прве две епизоде. Језик, једини извесни бог који је опстао у постаркадијском свету сиве истине, може да пригрли пејтеровски ток искуства све док овај не напусти значење својих потписа; али језик такође има протејску моћ која се препушта плими и осеки промена.

Од г. Дисеја и његове древне мудрости, прича се креће до Протеја, морског старца, а потом и до Леополда Блума, који би могао бити, како је наговештено, још једно обличје морског бога промене. Овде важну улогу игра финални интертекст. Гуљелмо Фереро (Guglielmo Ferrero), у свом поглављу о антисемитизму у књизи *L'Europa giovane (Млага Европа)*, испитује представу о Јеврејину; „тај етнички Протеј [proteo etnico] који је, у раљама прогона, сачувао себе тако што је прихватао све народности, нестајао и опет се појављивао у различитим земљама у свим могућим облицима.“⁷¹ Џојс је похвалио ово поглавље у писму брату из 1906 (*Letters III*, 90), а у *Уликсу* наглашава Блумову прилагодљивост, његову бистрину и разборитост, као и његов етички жар у ситуацијама када га притегну људи пуни предрасуда. И за Блума историја је кошмар или пре, да наведемо његову личну одредбу, прича о насиљу коју често слушамо: „сила,

⁷⁰ Термин „епизода-праг“ преузео сам из говора Cheryl Herr, „Joyce's Revisionism: 1916 Inside and Out.“ (the 1992 International James Joyce Symposium in Dublin).

⁷¹ Guglielmo Ferrero, *L'Europa giovane: studi e viaggi nei paesi del nord* (1897; репринт Cernusco sul Naviglio: Garzanti, 1946), стр. 351. (Уп. хрватски превод: Guglielmo Ferrero, *Млага Европа*, прев. Arsen Wenzelides, Југ, Зарепб, 1918, стр. 101.)

мржња, историја, све то“ (12.1481 [12.351]). За разлику од последњег становника Аркадије, Стивена, који, упркос свом неслагању са Блејковим „крилима претераности“ (2.08-09 [2.33]), касније током дана покушава својим јасеновим штапом да растера насилничку прошлост, Блум опстаје захваљујући својој прилагодљивости, хладнокрвности, послушности, немиру, независности, бодрости, истрајној пробитачности, демократској равноправности и разноликости облика.

Ова именичка катаракта је преузета из дуге хорске фантазије на води у „Итаки“, из епског одговора на просто питање: „Чему се то у води Блум, водољуб, водосркак, водоноша, када се вратио до огњишта, задивио?“ (17.183-84 [17.658]). Ако би се суспрегла говорљивост ове епизоде, могло би се просто рећи да је оно чему се Блум диви у води он сам, његова страст за популарном науком која прикрива спонтани песнички нарцизам сличан оном који је Вико открио у причи о Протеју: први човек који је видео своје намрешкано лице у води и назвао га богом. (Блум би га назвао Феномен.) Стивенов нарцизам је другачијег реда: ицрпљен од света и поносан на речи, вероватније је да ће он пре наметати сопствену слику алтеритета него што ће туђом заменити своју слику. Па ипак, као што показује наредно поглавље, Стивенева естетичка теорије и схватање историје сједињују се на упечатљив начин, вероватно први пут, у његовој „Параболи о шљивама“, у причи чија се сирова грађа првобитно јавља у лику две „*Frauenzimmer*“ које он уходи на обали у „Протеју“ (3.29-37 [3.48]). Парабола је први Стивенов истински напор да савлада протејски град Даблин и покори га историјском и политичком смислу; она је такође противтежа кошмарном супротстављању уметности и историје, први корак ка њиховом помирењу у ликовима Стивена и Блума, водомрсаца и водољуба.

Изворник: Robert Spoo, „Nestor“ and „Proteus“: History, Language, Intertextuality, *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*, Oxford University Press, New York, 1994, стр. 89-112.

(С енглеској преуео **Владимир Гвозден**)