



ЏОЈС МОДЕРНИСТА

I

Постоји много врста модернизма – треба се само сетити разлика између Пикаса и Кандинског, Шенберга и Стравинског или Џојса и Кафке да би се то схватило. Веома је велики број књига и чланака посвећених покушајима да се одреди тај термин.¹ Даље у тексту желим да посматрам на доста једноставан начин Џојсову везу с оним што се често неодређено назива „модернистичким покретом“. Прво разматрам како је постао „модерниста“ у најочигледнијем смислу – односно, отискивањем од претеча из деветнаестог века. Потом скицирам његове везе с другима који су на различите начине постигли то исто и тиме отворили изванредно авангардно тржиште надметачких стилова. Џојс је том критичном тренутку дао толики допринос да је пред наследнике поставио један акутан проблем: после *Уликса* и *Финејановој бдења*, какве би врсте списатељског израза уопште могле остати неоткривене?

Модернистичке уметнике с почетка века на ту слободу без преседана и самоувереност у стилском експерименту великим делом су подстакле идеје које су сматрале радикално новим, актуелним у том периоду, заокупљеним свешћу, временом и природом знања, а њима су одисала дела Ничеа, Бергсона, Фројда, Ајнштајна, Крочеа, Вебера и других. Те идеје су у драматичном маниру оспоравале уверења старије генерације.²

Тај револт се усредсредило на „преиспитивање свих вредности“; а они који су у том погледу били највише самосвесни махом су Ничеови следбеници. Стога је Џојс, премда је углавном био скептичан према таквом ентузијазму, себе сматрао једним од њих 1904, када се као „Џејмс Оверман“³ залагао за неопанизам, разузданост и бездушност (*JJ* 142, 162, 172; *Писма I* 23).⁴ Мислиоци попут Ничеа помогли су му да истраје у отпору тотализујућим верским и филозофским оквирима карактеристичним за буржоазију деветнаестог века. „Мој ум одбацује читав садашњи друштвени поредак и хришћан-

¹ Поједине важне разлике покушавају се направити у Chefdor, Quinones и Wachtel, стр. 1-15.

² Види, на пример, Hughes, стр. 63 и даље. Класичан приказ модернистичких тенденција као едиповске побуне може се наћи у Schorske, *Fin de Siècle Vienna*; тај генерацијски модел привукао је многе историчаре из тог периода, на пример Wohl у Chefdor, Quinones и Wachtel, стр. 66-79.

³ Псеудоним је алузија на Ничеовог натчовека. Енглеско *overman* би се дословно могло превести као натчовек. (*Прим. џрев.*)

⁴ Постоји и мешавина Заратустре и Маркса у Џојсовом „Портрету уметника“, краткој аутобиографској белешци написаној 1904. за књижевни часопис *Dana*. Види Scholes и Kain, *The Workshop of Daedalus*, стр. 56-74. То се разматра у Manganiello, *Joyce's Politics*, стр. 67-72.

ство”, каже он Нори,⁵ а његов Стивен Дедалус „воли да каже како је апсолут мртав“ (ЈС 211/206). Стога се чини да су се Џојс и многи попут њега у то време (нарочито Елиот) више приклањали релативистичкој опозицији него уверењима из прошлости као једном од кључних аспеката наслеђа Пејтера и Вилијама Џејмса. Симптоми тога су били паргматизам, плурализам и најтипичнија модернистичка стратегија, иронија прожета скепсом. Када је протагониста *Јунака Стивена* пожелео да изрази љубавна осећања

нашао се примораним да употреби терминологију коју је називао феудалном а пошто је није могао употребити с истом вером и циљем као што су то чинили сами феудални песници био је приморан да љубав изрази помало иронично. Тај најовештај релативности, рекао је, што се помешао с тако имуном стравом, представља модерну ноћу (ЈС 174/174: „феудална терминологија“ води порекло из Дантеовог *Новой живоїа*).

Управо је тај скептицизам према наслеђеним идејама заједнички делу *Men of the Modern Breakthrough* Георга Брандеса из 1880, Ибзену, Бјернсону, Јакобсену, Драухману, Флоберу, Ренану и Џ. С. Милу. Џојс је поштовао Брандеса, а сасвим сигурно су га инспирисали Ибзен, Флобер и Ренан. Он документује властиту верзију те интелектуалне побуне, међу студентима „који уметност сматрају континенталним пороком“ (ЈС 38/34), најотвореније у *Јунаку Стивену* и *Поретрети уметника у младости*, који показују како се ослободио превлађујућих уверења својих савременика. Но, одбацивање религије и национализма није, мислим, најважнији део приче о Џојсовом скептицизму на прелазу у двадесети век. Делује парадоксално, али оно такође почива на његовој изванредној привржености чињеницама. „Скрупулозна прозаичност“ *Даблинаца* јесте његов начин да следи Арнолда у посматрању ствари онаквим какве јесу: а управо се његов реализам непрестано бори са значајнијом идеолошком приврженошћу. Једна опаска упућена Артуру Пауеру изузетно је значајна с Џојсове тачке гледишта, а изражава став у основи његовог дела све до завршетка *Уликса*:

У реализму се прихватају чињеница на којима почива свет; оне изненадне стварности која од романтизма прави кашу. Живоје већине људи чини несрећним некакав разочаран романтизам, некакав неразуман, погрешно схваћен идеал. Заправо, може се рећи да је идеализам човекова пројаси, те да би нам било боље кад бисмо живели у складу с чињеницама, као што је то морао чинити примитиван човек. За то смо створени. Природа је по свем неромантична. Ми у њу уносимо романтику, што је погрешан став, вид епоизма, ајсурдан као и сви његови видови. У Улику сам настојао да се чврсто држим чињеница. (Пауер, стр. 98)

То ибзеновско разарање илузија, те благонаклон и хумористичан став који Џојс у њега уноси, јесте, наравно, имплицитно а не отворено у великом делу његовог опуса и довело је до очигледне збуњености међу бројним критичарима који нису покушали да опишу Џојсове ставове у односу на доктрине или идеологије (изузев католицизма и национализма) популарне међу његовим савременицима. Часни изузеци су Ричард

⁵ Џејмс Џојс, *Писма Нори*, превод Новица Петровић, Stylos, Нови Сад, 2003, стр. 13. (Прим. прев.)

Браун и Доминик Манганијело, а у последње време се доста радило у том правцу, што показују, између осталих, књиге Роберта Спуа, Винсента Џ. Ченга, Џозефа Валентеа и Ендруа Гибсона.

Џојсов став према модернистичкој идејној клими стога махом треба повезати с његовим суштински усамљеничким (и егоистичним) експериментаторством, као и с нашим доживљајем идеолошких ризика којима се излагао. Наиме, до тренутка у ком почиње да пише *Уликса* поставио је себи „задатак“ да напише „књигу из осамнаест различитих тачки гледишта у исто толико стилова, а сви су изгледа непознати мојим колегама или још нису откривени“ (*Писма I* 167). Та стилска разноврсност чува као светињу један суштински релативистички став према „истинитом“ представљању стварности. Заузима имплицитан став против идеолошког ауторитета романа деветнаестог века и других инкорпоративних идеја које су му претиле (као, примера ради, у проповеди у *Порџреџу*). Тако он употребљава модернистичке технике, како тврди Карен Лоренс, да присвоји „низ реторичких маски“ због којих „сумњамо у ауторитет сваког појединачног стила“. Различите наративне технике у *Уликсу* стога су „различити али не и коначни начини филтрирања и уређивања искуства“ (стр. 9). Јер, премда Џојс поштује каузалне нужности у основи приповести и једнако је опседнут прецизношћу као и Пруст, нуди нам своју историју једног дана у много стилских оквира, сваки је у вези с осталима, а они неретко крше морфолошка и синтаксичка правила. То је почетак Џојсове „револуције речи“, заокружене *Финеџановим бдењем*.

II

Џојсов преокрет ка тој врсти скептичног релативизма укоренен је у деветнаести век. Метју Арнолд примећује нешто у свом есеју о Хајнеу из 1863. што налази особитог одјека у Џојсу:

Модерна времена је задесило обиље инстинкција, утврђених чињеница, прихваћених гојми, обичаја и правила што су до њих дошла из времена која нису модерна. У том систему њихов живој мора ићи најред, а ипак осећају да тај систем није њихово остварење, да ни у ком смислу не одговара тачно жељама њиховој стварној живој, да је за њих уобичајен а не рационалан. Буђење то осећаја јесте буђење модерног духа. (стр. 109)

То суочавање с уобичајеним с ентузијазмом примењују модерни писци попут Ницеа, Ибзена, Шоа, Маринетија, Крауса, Сараа и других, у име сасвим дугачије рационалности. Но, повезавши се с тим идејним струјањем, Џојс иде даље од Арнолда одбацивши сваку жељу за свеобухватним метафизичким редом, колико год да се њоме поиграва, у ком „култура“ преузима дужности религије. Вероватно би се сложио с Вајлдовим коментаром: „Довољно је што су наши очеви веровали. Кроз њих је људска врста исцрпла своју способност за веровање. Завештали су нам скептицизам од кога су сами зазирали“.⁶ Јер Арнолдов прохтев, и сам збуњен, увек је збуњивао, како је

⁶ Оскар Вајлд, „Критичар као уметник“, *Пройаси лајања*, превод Гордана Ђирјанић, Паидеиа, Београд, 2000, стр. 121. (Прим. прев.)

истакао Т. С. Елиот: „Свеукупан ефекат Арнолдове филозофије јесте да постави културу наместо религије, те да остави религију да је уништи анархија осећања“ (стр. 387). Кроз Стивена Дедалуса из *Јунака Стивена* Џојс католик директно се суочава с тим губитком вере док задржава, и секуларизује, велики део религијског речника, како на пример показује његова зачудна идеја „епифаније“.

Традиција мисли од Арнолда преко Вајлда и других од једнаког је значаја за легитимисање осећања дистанце и отуђености од друштвеног и интелектуалног контекста. Приказујући ту тензију у једном младом човеку, Џојс је био у складу са својим савременицима, попут Франка Ведекинда у *Пролећном буђењу* (1891-2), Роберта Музила у *Помењана млади Терлеса* (1906), Андреа Жида у *Иморалисту* (1902) и Томаса Мана у *Трисћану* и *Тонију Крејеру* (1903), а овај потоњи у једном тренутку тврди следеће:

Књижевност није поезија, што је проклејство, верујте ми! Када човек почиње да осећа што проклејство? Рано, сирашно рано. У време када би човек морао још да живи у миру и хармонији с Бојом и светом. Почиње с осећајем да сће издвојени, у необичној врсци сујројности с финим, обичним људима; између вас и дружих је јаз ироничној сензибилишета, знања, скејсе, неслајања; све се више продубљује и схваћаје да сће сами; а од тој тренушка свако поновно усјосјавања веза једноставно је безнадежно! Каква судбина! (стр. 153-4)

Млади Дедалус из *Јунака Стивена* (1904-6) сличних је карактеристика, а обдарен је и крајње арнолдовском свешћу „да, иако је номинално у пријатељском односу с поретком друштва у ком се родио, неће моћи да настави тако“ (ЈС 184/197). Он дефинише властити доживљај модерног свом пријатељу Кренлију као антитрадиционално виђење ствари онаквим какве заиста јесу, а инспирација за то лежи у науци. Но, то можда није наука каква би се могла очекивати:

Модерни дух се може сецирати. Само сецирање је најмодернији процес који се може замислити. Дух пређашњих времена је нерадо прихватио појаве. Сјари метод је истраживао закон у светлу правде, морал у светлу револуције, а уметности у светлу традиције. Али сва та светла имају маична својства: преображавају и изобличују. Модерни метод ишћује своју област на светлу дана. (ЈС 190/186)

Ето га Стивен ибзеновац, којем је речено (као што је познато, рекао му је то свештеник) да његов рад посвећен Ибзену о „Уметности и животу“ „представља суму модерног немира и модерног слободоумља“ (ЈС 96/91).⁷

Џојс и Стивен су ту на готово истој тачки развоја, 1906, непосредно пред изванредну стилску трансформацију *Јунака Стивена* у *Поршреј уметника* у *младости* (слично Паунду који је свео конвенционалну песму од тридесет стихова на експерименталну и имажистичку песму од два стиха „На станици метроа“). Но, пре него што се посветио експерименту препознатљиво модернистичке врсте на почетку *Поршреја*, Џојс је

⁷ Рад одговара Џојсовом есеју „Драма и живот“ из октобра 1899, који је представио у јануару 1900 (види ЦЦ 71-2). То је, по речима Манганијела, дело „социјалистичког уметника“ (стр. 44-5).

постигао исто што су и остали велики модернисти тог периода постигли: потпуно је савладао претходне традиције њиховим преосмишљавањем и пародирањем.

Управо то умеће открива изразито конзервативан приступ уметности раних модерниста (насупротив, примера ради, футуристима и дадаистима који су уследили). Овде имам на уму Матисове импресионистичке и Пикасове симболистичке слике; Паундово оживљавање форми традиције позног деветнаестог века, што обухвата и браунинговски монолог; неодебисијевски импресионизам Стравинског у *Жар-птици* (1909-10) и *Звездолет* (1911-12), те Шенбергово писање симфонијске поеме *Пелеас и Мелисанда* (1902-3) у маниру који је својом сложености намерно надмашио дела свих његових претходника. Сви ти рани модернисти, дакле, пролазе кроз симболизам и његове изведене облике; а потом одлазе знатно даље, осмишљавањем радикално нових језика за уметност. Не повезују се, међутим, с авангардом која своје револуционарне намере изражава у манифестима. У свом раду пре *Уликса* Џојс на сличан начин асимилира традицију, те прво ствара изразито чеховску групу кратких прича, од којих је последња, „Мртви“, истовремено дубоко симболистичка и ибзеновска; потом у *Портрету* показује рани модерни преображај претходних стилова тако што у Стивеновој свести преплиће менталне светове и вербалне особености Пејтера, Њумана и осталих. Како то Лоц формулише, ту је

Џојс мењао стил како би подражавао различите фазе приповести свој јунака, ... објавио је своје општељезне од њихово чистаљкој приповедачкој мугуца и општељезно каријеру као зрео модернистички писац. (стр. 130)

Тиме настаје иронични јаз између Стивенових самоослобађајућих мисли као надобудног младића и његове поетске мимикрије претходника. То од читаоца захтева ону свест о алузијама и реакције на више нивоа које захтевају и Елиотов „Графрок“ пре њега и Паундов „Хју Селвин Моберли“ после њега. Управо је ту стилску самосвест и дијапазон алузија брзо приметно 1915. и сам Паунд:

Његов стил се одликује његовим јасноћом једног Шенгала или Флобера ... Поседује и бојасту ерудицију која га издваја од извесних способних и енергичних али прилично преоптерећених импресионистичких писаца. У ствари је да у роман увече озбиљан разговор, или узредни разговор о стилу или филозофији, а да не звучи ајсурно. (Писма II 359)

Овај приказ одражава тумачење једног добро информисаног и обавештеног младића; и паралелан је Џојсовом. Јер и он је преиспитивао конвенционални морал помоћу Ибзена и Шоа и био у позицији да донесе суд да је Данунцио (привремено) бољи од Флобера до 1900. Између 1900. и 1902. читао је и Золу, Хауптмана, Верлена, Хајсманса и Толстоја, а кроз покрет симболиста водио га је Артур Сајмонс. Тако се упознао с најизазовнијим реалистичким делима, као и с француским симболизмом и његовим утицајем. Истина је да се држао своје раније оданости Јејтсу, посебно *Ветру у штрци*, а његови (и Стивенови) нејаки песнички напори показују да у поезији није стигао много даље од естетике позног симболизма. Од највећег је значаја то што до тада већ

почиње да пише *Порџреџ* и сматра да је његово дело одмакло од дела писаца традиције реализма, попут Хардија, Гисинга и Мура.

Ипак, Џојсов *оџџор* према извесним савременим идејама једнако је важан. Филозофски је привржен онима пре модернизма, на пример Аквинском, јер чак и када подрива католичку догму, осећа се да кад је реч о Стивеновим теоријама естетике, он верује да су схоластичари бар исправно формулисали категорије помоћу којих морамо да размишљамо (ЈС 81 и даље/77 и даље). Премда је Џојс можда прихватио „лепоту“ код Јејтса и осталих (старомодну пејтеровску естетску категорију којој је, чини се, остао доста веран) и увидео предности, у смислу ширења тематског опсега књижевности, моралног либерализма Флобера, Толстоја, Хауптмана и Ибзена, неће се у потпуности повести за оним шопенхауеровским, ничеовским и окултистичким идејама које су опиле друге из његове генерације у Европи. Зато када Стивен шета до универзитета (П 147 и даље) прате га духови писаца који нису много другачији од оних што се привиђају Хардијевом Џуду на крајстминстерској ливади: Хауптман, Њуман, Гвидо Кавалканти, Ибзен, Бен Џонсон, Аристотел и Тома Аквински.

Џојсова изванредна оданост прошлим временима стога подразумева да *иџеје* које представља у својим књигама нису идеје модернистичке авангарде. Модернизам пак провејава његовим стилем па тако те стилске иновације првих и последњих страница *Порџреџа* Џојса смештају у оквире оригиналног модернистичког експериментаторства које се у границама тих ранијих утицаја готово уопште не могу предвидети. Ентони Берџис, романописац који умногоме дугује захвалност Џојсу, овако описује монтажу на првим страницама *Порџреџа*:

Проза и садржај су се сјединили и џосџали нераскидиво џовезани; џџо је џрво велико џехничко џосџџинуће у џрози двадесетџој века и, неизбежно, изџледа као да се свако џџџџа моџао сеџџџџи. Ту су корени Уликса – свакој фази душе њџџ своџџџивен језик; Финеганово бдење мора деловаџџи не као намерно одсџџџуџање од смисла неџџо као лоџџџџан закљџџџач џџе џремисе. (стр. 50)

Суочен с тако нечим, писац приказа у *Манчестџер џарџџџану* (март 1917) мислио је да „има елипси ... које су неопростиве ... [те] опскурних алузија. Човек мора бити члан породице, такоређи, да би ‘ухватио’ смисао“ (СН I 93). Писац приказа из *Њу еџџа* имао је сличних потешкоћа, па је прокоментарисао како се „...Џојсова хотимична оштроумност, намера да створи кинематографски ефекат уместо књижевног портрета у потпуности може приписати одсуству јасности“. Њему се *Порџреџ* чинио као „пуко набрајање неповезаних стања“ (СН I 110). Управо је та испрва зачудна асоцијативност кључни симптом модернистичке књижевности. Џојс нас суочава с истим проблемима које налазимо у поезији Гијома Аполинера, Блеза Сандрара, Елиота и Паунда.

III

Џојс тако постаје припадник експерименталног главног тока модернизма због изванредне техничке вештине, а не због претходне привржености некаквој доктрини авангарде. Но, до тренутка када је објавио прва поглавља *Уликса*, у најмању руку је

могао тврдити да је наследницима оставио нова средства који нису била само ствар стила. Успео је у особеном преосмишљавању симболистичког искуства кроз тренутке „епифаније“ у *Порџреџу* и његову теорију естетике (П 174-81; о епифанији се отворено расправља у ЈС 216 и даље/211 и даље), оживео је и неизмерно проширио представљање „тока свести“, претходно присутног код Едуара Дижардена, ком је захвалан, те код Артура Шницлера у *Поџџоручнику Гусџилу* (1901), а Џојс је имао примерак тог дела. До 1922. изазвао је све који су желели да пишу после њега тиме што је свесно створио енциклопедијски еп, чији је доследни митски паралелизам у акутном облику поставио постничеовска и постјунговска питања природе историје као понављања. Тиме је знатно проширио експериментални репертоар доступан романописцу; а истовремено је, парадоксално, утицао на општу тенденцију двадесетих година двадесетог века ка конзервативном неокласицизму. Видимо како Елиот покушава на тај начин да асимилује своје дело када наглашава Џојсову контролу и ред и форму, у свом утицајном приказу јејтсовског „митског метода“ у књизи (СН 1 269-70).⁸

Ти аспекти његовог дела одмах су утицали на англоамерички модернистички покрет уопште, укључујући и Елиота, како су показали Роналд Буш и други. Џојсова употреба алузије на различите културне периоде, који су суштински кохерентни, води до Елиотове песме „Свини међу славујима“; а слична питања утичу на Паундова дела *Cantos* од IV до VII (види Буш, стр. 207-43 и Салтан, *passim*). Наиме, и Елиот и Паунд су пре 1919. прочитали рукопис „Сирена“, а њихова расправа о *Уликсу* мора да је битно утицала на Елиотов есеј „Традиција и индивидуални таленат“, такорећи манифест једног метода који би други могли следити. Буш уочава и утицај поглавља „Нестор“ у *Уликсу* на Паундове песме *Canto V* и *VI*, те на Елиотов „Геронтион“, који изгледа одговара Стивеновој опаски „Историја је ... кошмар из кога покушавам да се пробудим“.⁹ Паунд је желео да „Геронтион“ у својој фрагментарности ближе подсећа на његово дело, али је Елиот изгледа срећно бранио суштински џојсовску кохерентност те песме.

Паунд је био сумњичав према „Сиренама“ па није видео ништа више од Џојсовог дела док му у априлу 1921. није стигло поглавље „Кирка“. Он и Елиот су сматрали да је величанствено. Стога је Џојсов *Уликс* вероватно био од пресудног значаја као подстицај за велика дела Паунда и Елиота у том периоду и обезбедио је неке од средишњих естетских принципа којима се руководе њихова дела и тадашња интеракција.

Утицај *Уликса* као експерименталног постигнућа чини се несумњивим од самог почетка; а његов утицај на писце попут Вирџиније Вулф, Вилијама Фоснера, Џона Дос Пасоса, Алфреда Деблина, Хермана Броха, Владимира Набокова и других вешто је показао Р. М. Адамс. Но, однос тог дела с модернистичким покретима у време његовог настанка далеко је неизвеснији. Наравно, очигледна је чињеница из историје књижевности да се Џојсов критички углед делом одржавао или опадао заједно с угледом његових модернистичких присталица, попут Паунда и Елиота, и каснијих надреалистичких присталица, попут Јуџина Жолаа и Филипа Супоа. Чак су и његови клеветници,

⁸ Наравно, Џојс је од почетка фаворизовао класицизам по властитој дефиницији. Види ЈС 83 и Goldberg, *The Classical Temper*.

⁹ Џејмс Џојс, *Уликс*, превод, коментари и поговор Зоран Пауновић, Геопоетика, Београд, 2004, стр. 44. (Прим. прев.)

попут Виндама Луиса, успевали да се усредсреде на кључна питања његове прозе (судећи по снажној реакцији на Луисов есеј *Време и зајадни човек у Финејановом бдењу*). Чини се да је Џојс ипак био врло суздржан у критичким проценама својих модернистичких савременика. Елман бележи позитивне критике дела *Подруми Вајикана* Андреа Жида, *Тар* Виндама Луиса и мало ког другог. Чини се да је Џојс био довољно заинтересован за Елиота да би га пародирао (види *ЈЈ* 572, 495), али изгледа да није много волео Паундово дело осим релативно конзервативне збирке *Киџај* (*ЈЈ* 661).

Рекао бих да Џојс, иако је знао за друге врсте модернистичких експеримената, није хтео да о њима говори, како показује и његова ћутња на крају следећег разговора с Баџеном:

„Да ли ти се ово појављује [„Киклој“] чини футуристичким?“, питао је Џојс.

„Преје кубистичко него футуристичко“, рекао сам, „сваки догађај је предмет с мноштво страна. Прво изнесеш једну перспективу из које се поима а онда ја нацрташ из некој другој угла у другој размеру, па оба аспекта леже један уз другој на истој слици.“ (Баџен, стр. 156-7)

Садржај Џојсове библиотеке из 1920, како је забележио Елман (*Consciousness*, стр. 97 и даље), слаже се с ограничавањем његових интересовања на оне идеје које су му могле утицати на ликове у оном тренутку моралне историје његове земље у који је одлучио да их смести. Стога су, примера ради, Џојсови главни извори за тумачење Хомера Батлер и Берар, а не Фрејзер и Кембричка школа, чије су употреба компаративне антропологије и конструисање „примитивног менталитета“ постајале веома утицајне. Елиот је био далеко самосвесније савремен у свом виђењу мита као културног феномена. Проналазимо само Жида, Јенса Петера Јакобсена, Лоренса, Луиса, Хајнриха Мана, Вирџинију Вулф, Бергсона и Ничеа (а, видећемо, и Фројда) међу књигама за које се може сматрати да су биле од великог интересовања за авангарду у Џојсово време. Једини истински авангардни текст у његовом поседу, Маринетијев *Манифест футуризма* (1909), изгледа га није надахнуо. Таква врста доказа, међутим, тешко да је непорецива јер је Џојс врло вероватно био далеко свеснији онога што се „дешавало“ него што би докази на располагању нагостили, па остаје на будућим критичарима да понуде паралеле са савременом уметношћу уверљивије од оних у данашњој литератури (види, на пример, Лос, *Joyce's Visible Art*). Уистину, чини ми се да је био веома добро обавештен кад му је то било потребно да оствари своје циљеве; значајна је једна опаска у писму Станислаусу од 15. јула 1920, јер је и те како у стању да аргументује своју тврдњу да је „Одисеја овде [у Паризу] доста присутна у атмосфери“ упутивши на Анатола Франса, Фореву *Пенелопу*, на Жиродуа, као и на Аполинерово дело „Тиресијине дојке“ (*Писма III* 10). Чини се, дакле, да је у погледу својих експерименталних техника Џојс био веома вешт у скривању извора инспирације. Како Баџен напомиње:

У Уликсу постоје назнаке свих пракси – кубизма, футуризма, симуланизма, дадаизма и осталих – а то је најјаснији доказ да није био везан ни за једну од различитих школа које су их практиковале. Једном приликом у Цириху ... цитирао сам му једну звучну реченицу коју сам научио: „Noi futuristi italiani siamo senza passato.“ „E senza avvenire“, рекао је Џојс. И свака друга доктрина би изазвала исти коментар. [„Ми италијански футуристи немамо прошлост.“ „Ни будућност.“] (стр. 198)

Џојс *игеологију* авангардних покрета сматра неважном за своје циљеве; а по мојој процени, брзо је присвојио све доступне модернистичке технике, док се држао подаље од високопарног својатања „истовремености“, „разарања прошлости“, и тако даље, од манифеста. Премда су његови рани читаоци мислили да уочавају такве утицаје на њега (зато 1923. Ернест Бојд, на пример, пореди његово дело с делима Ромена и унанимиста, истовремено тврдећи да је „његова форма ближа немачким експресионистима“ (СН I 304)), нема очигледних модернистичких *извора* за водеће кандидате, попут поглавља у четврти греха, које користи, како се чини, технике сценског приказа, а повремено и „телеграфски“ језик скраћеница, карактеристичне за немачку експресионистичку драму.

Џојсово дело стога треба сместити у оквиру модернистичке традиције путем критичког поређења, а не проучавањем непосредних утицаја. Приказ града као предмета пажње у *Уликсу*, на пример, уклапа се управо у такав један след, који је потекао из двадесетог века од *La Vie unanime* Жила Ромена (1907), *Пейропрага* Андреја Белог (1913) и многих других дела. Џојс слави град исто као и они, уместо да га види као средство отуђења, у стилу социолога Фердинанда Тениса и Георга Симела на прелазу два века, те писаца песимистичнијих од њега, од Гисинга и Конрада до Деблиновог *Александер-џлаца*. Песнички прикази града слично деле песнике на оптимистичне слављенике попут Аполинера или Сандрара и песимисте попут Рилкеа, Хајма и Бена. У њиховом светлу, међутим, Стивен Дедалус нам делује као бодлеровски беспосличар из једног мање проблематичног доба. Џојс је доследан у том свесно ретроспективном тону како би осујетио сувише једноставно уклапање његовог дела у уметнички рад у време када је он писао. Стога је поглавље „Еол“ очито „модернистичко“ по свом интересовању за новине и употреби наслова, а то интересовање су потврдили Аполинер, Сандрар и, најгласније, Маринети, који град види као стециште нових модерних садржаја напоредо поређаних попут „великих новина (синтезе једног дана у животу света)“ (Аполонио, *Futurist Manifestos*, стр. 96). Но, Џојсова употреба тог топоса дубоко је традиционална јер дато поглавље истражује уметност реторике све до Грка (види Викерс, *In Defence of Rhetoric*, стр. 387-404). Чини ми се да је једно од Џојсових најособитијих постигнућа управо та синтеза прошлог и садашњег, а не тек иронична или сатирична јукстапозиција „класичног“ и модерног (као код Елиота).

Његов приказ многих догађаја који се истовремено дешавају у истом временском оквиру или су представљени у различитим деловима текста, а потом уједињени у читаочевом уму (путем поимања „просторне форме“) када он или она схвате интерактивни живот великог града, такође се чине сродним Роменовом унанимизму, Барзуновом „драматизму“ и многохваљеном „симултанизму“ Сандраровог *Prose du Transsibérien*, а сви они наглашавају ритмичке и кинематографске технике монтаже да би дочарала градски живот. Сандрар сумира те тенденције у ‘A.B.C. du Cinéma’ (1919), када тражи

*Remue-ménage d'images. L'unité tragique se déplace. Nous apprenons. Nous buvons. Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie. Il n'y a plus de démonstration. On communique.*¹⁰

¹⁰ „Вртоглава збрка слика. Драмско јединство је измештено. Учимо. Пијемо. Пијанство. Стварност више нема смисла. Нема значења. Све је ритам, говор, живот. Нема више доказа. Сви смо у заједништву.“ (Cendrars, *Aujourd'hui*, стр. 254). Види и Kern, стр. 67-88.

Симултанализам 10. поглавља чини се највиртуознијом обрадом те теме која се може замислити, а Џојсова амбиција у том погледу била је неизмерно велика: „Ако могу да допрем до суштине Даблина, могу да допрем до суштине свих градова на свету“ (*JJ* 505). Но, могла га је непосредно инспирисати кинематографија, под утицајем концепата монтаже какве налазимо код Ајзенштајна (с којим је расправљао о могућности екранизације *Уликса*, *JJ* 654) и других. Заиста, вечерње новине *Ивнинг њуз* истакле су 1922. да је „његов стил у складу с новим помодним кинематографским тенденцијама, веома је трзав и елиптичан“ (*CH I* 192), а Карола Гидион-Велкер пореди *Уликс* са „кинематографско-техничким преносом“ футуризма (*CH II* 442). Такав суд не треба да нас изненади стога што језик *Уликса* уме да буде бар једнако „поетичан“ и фрагментаран у свом приказу изоловане или јукстапозираних слике као и језик авангардних песника попут Маринетија, који су користили технику „симултанализма“ и јукстапозиције. Џојсово дело је стога пандан делу Аполинера (у „Зони“ и „Вандемијеру“) и Сандрара (у *Pâques à New York* (1912) и *Prose du Transsibérien* (1913)), или немачких градских песника попут Ван Ходиса, Лихтенштајна и Штадлера.

После Џојса, у делим писаца попут Дос Пасоса, Деблина и Музила, те технике су на различите начине прилагођене темама градског живота, доста често у светлу Елиотовог суда да је Џојс увео ред у оно што он недолично песимистично назива „неизмерно великом панорамом испразности и анархије које чине савремену историју“ (*CH I* 270). Елиот у потпуности пропушта да уочи прогресивне и оптимистичне елементе у Џојсовом размишљању, а његов суд је сасвим извесно погоднији да се опише његова *Пусџа земља* (без мита) или дело попут Дос Пасосовог *Менхџин џрансфера* (1925).

IV

Како је моје често упућивање на савремене критичаре већ показало, морамо размотрити историју Џојсове рецепције да бисмо схватили где је он у односу на модернизам његових савременика. Џојс никада није ширио авангардистичку пропаганду за своје дело; мада је био вољан (као у збирци есеја *Our Exagmination*) да то препусти другима. Што се тиче критичког разумевања *Уликса*, најважнији документи који су се појавили после ових првобитних реакција јесу Баџенов животопис, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* и Гилбертова књига *James Joyce's Ulysses*, али је ово друго бар егзегеза а не апологија положаја *Уликса* у оквиру модернистичког покрета. То су, ипак, главни извори за утемељење *Уликса* као централног текста у периоду високог модернизма после Првог светског рата.

Критика у приказима је махом поражавајућа због одсуства софистицираности; чини се да је морални шок рационализован алузијом на Фројда представљао главни предмет раних покушаја да се Џојсово дело повеже са савременим дешавањима. Он је тако „потпуно анархичан“ и „бунтован према друштвеној моралности цивилизације“ судећи по Мидлтону Марију (*CH I* 196); а „намерно занемарује моралне кодексе и конвенције“ судећи по Холбруку Џексону (*CH I* 198). Гос је сматрао да је Џојс „једна врста Маркиза де Сада, само што не пише тако добро“ (*CH I* 313).

Примедбама попут ове последње на „поетске“ јукстапозиције и алогичности Џојсове прозе промиче смисао. Јер, од читаоца се очекује да рационализује Џојсову употребу језика упућивањем на велику промену у претпоставкама у вези с нашим менталним животом коју су објавили (премда не и измислили) модернисти. То је суштински пост-фројдовска претпоставка да постоји разумљив, и откривалачки, *основни принцип* за повезивање наизглед неповезаних идеја. То је тада била честа мета напада, на пример Макса Истмана, као пуки „култ неразумљивости“, за шта оптужује и Харта Крејна, е. е. камингса и Гертруду Стајн (*СН II* 489).

Изгледа да је ипак било доста слагања с тврдњом Едмунда Вилсона (у *Њуриџаблику*, 1922) да је *Уликс* „најверодостојнији рендгенски снимак обичне људске свести икада“ (*СН I* 228). Вилсон развија ту тврдњу у свом приказу модернистичког покрета (као суштински постсимболистичког) у *Акселовом замку*:

*Џојс је заиста велики писник нове фазе људске свесџи. Као свешџови Прусџиа, или Вајџ-џхеда, или Ајншџајна, Џојсов свешџ се сџијално мења џрема џолегу разних џосмаџрача, а и њих самих у разним џренуцима.*¹¹ (стр. 182-3)

Ова прилично очигледна реакција ступа на далеко контроверзнију територију с претпоставком да је Џојсово дело некако свесно фројдовско. Зато је рани похвални приказ Џозефа Колинас утврдио да *Уликс* „чини се поткрепљује неке од Фројдових тврдњи“ (*СН I* 223), а *Дејли експрес* је 1922. можда изразио доживљај Фројда код обичног читаоца истичући да *Уликс* открива „све наше најтајније и најнепријатније скривене мисли“ (*СН I* 191). Мери Колам је можда још самоувереније објавила да је то „књига о функционисању подсвести“ (*СН I* 234), а приказ у *Сџорџиџи џајмс*у је пренео да су поглавље „Наусикаја“ у Њујорку бранили као „разоткривање подсвесног у фројдовском стилу“ и стога као нимало афродизијско (*СН I* 194).¹² У том контексту можда су се образваном савременом читаоцу могли учинити ауторитативни судови Холбрука Џексона да „свака акција и реакција његове [Блумове] психологије обелодањују фројдовску поганштину“, те да је „велики део радње у *Улику* подсвестан“ (*СН I* 199), или онај Форда Медокса Форда да је реч о „тому Фројдовог тумачења снова“ (*СН I* 277).

Постоје наравно два аспекта такве врсте суда: Џојс је сигурно знао да је понудио одличне примере за психоаналитичко тумачење, које тврди да интерпретира свакакве видове неуротичног понашања. Но, сасвим је друго питање одлучити о природи некаквог фројдовског утицаја на њега. Тек када се преселио у Трст Џојс је прочитао Вика (*ЈЈ* 340), Фројда о Леонарду, фројдовску студију Ернеста Џоунса, *Хамлеџи и њеџови џроблеми*, те Јунгов „Значај оца за судбину индивидуе“, а вероватно је о психологији научио више од Етореа Шмица,¹³ аутора дела *Зенова савесџи*, ког је тамо упознао. Но,

¹¹ Едмунд Вилсон, *Акселов замак или о симболизму*, превод и предговор др Олга Хумо, Култура, Београд, 1964. (Прим. џрев.)

¹² То је уопштено говорећи било тачно; види *ЏЏ* 502 и даље, посебно 503. Часопис *Пинкан* ипак је закључио да је *Уликс* „развратно порнографска“ и „неизмерно досадна“ књига (*СН I* 194).

¹³ Познат је по псеудониму Итало Зевео. (Прим. џрев.)

закључио је да је Фројда свакако најавио Вико тврдио, у необичном повратку католицизму ког се одрекао, да више воли исповедни модус разоткривања себе.¹⁴

Стога иако Стивен упућује на нову бечку школу у сцени у библиотеци, а за поглавље „Кирка“ би се са сигурношћу могло рећи да инкорпорира догађаје од претходног дана, онако како је Фројд рекао да то чине снови, те да открива различите комплексе и страхове главних ликова (види Хофман, стр. 137 и даље), Џојсов морални став према психоанализи (попут става Д. Х. Лоренса) био је, чини се, веома непријатељски, бар у периоду када је писао *Уликса*. Јер, иако је признао, нападши замисао да у *Улику* постоји морална поука, да је „забележио ... оно што ви фројдовци зовете подсвесним“, наставио је речима: „али што се тиче психоанализе, она није ништа друго до уцена“ (ЈЈ 524; упоредите и Елман, *Свесџ*, стр. 54 и даље). С друге стране, *Финејаново бдење* дугује захвалност психоанализи, на коју често алудира. Фројдовска анализа језика тог романа, као и јунговска анализа митова и симбола у њему чине се неизбежним.¹⁵

V

Како показује наша кратка расправа о психологији Џојсових јунака, једна од најочигледнијих карактеристика његовог дела од *Порџреџа* надаље јесте то што укида присуство свезнајућег приповедача који управља читаочевим судом, зарад усредсређивања на појединачну свест. Џојс је наравно сматрао да су у том прелазу са спољашњег на психолошку унутрашњост у роману посредовали Џејмс, Мередит и Батлер, а он је такође већ био саставни део континенталне традиције код Чехова, Мопасана, Хајсмана, Јакобсена, Данунција, Буржеа и Тургењева. Развијајући га у модернистичким терминима, Џојс допуњује традицију коју налазимо код Конрада, Мана, Пруста и Жида. Како истиче Кинонес, Блум је „мисаон, пасиван, несребичан и толерантан сведок“ попут Марсела у *Ујоџрази за изубљеним временом*, Ханса Касторпа у *Чаробном бреју*, Тиресије у *Пусџој земљи*, Биркина у *Заљубљеним женама*, Џејкоба у *Џејкобовој соби* и Кларисе Даловеј у *Госџођи Даловеј*. А „стварање те сложене централне свести чини једно од главних постигнућа модернизма“ (стр. 95 и даље).

Такав развој догађаја подразумевао је корениту промену традиционалне споне између аутора и (реалистичког) књижевног текста.¹⁶ За Џојса се ауторитет текста, као „свезнајућег“ документарног дела у „транспарентној“ вези са садржајем, преноси на различите реторике и стилове номинално независне од аутора као поузданог извора информација. Та веза долази до крајности у *Финејановом бдењу*. Попут Џејмса, Мана,

¹⁴ Он с једним пријатељем расправља о *Пеџ џредавања о џсихоанализи* и Фројдовим учењима о језичким омашкама – омашке долазе до изражаја када, на пример, Блум каже „женини обожаваоци“ уместо „женини саветодавци“ у *Улику* (стр. 331) – још 1913. (ЏЏ 340), а забележио је и Норине снове и властите интерпретације тих снова (ЏЏ 436 и даље). Но, одбио је Јунгову анализу (премда ју је касније прихватио кад се радило о његовој ћерки) (ЏЏ 466, 676).

¹⁵ Види Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, стр. 122 и даље, 139 и даље, Norris о сну у *The Decentered Universe*, стр. 98-119 и, најимпресивније, Bishop, *Joyce's Book of the Dark*, стр. 15-18 и 179 и даље. Бишоп наглашава поређење с Виком и пређашњи дуг њему.

¹⁶ Види Butler, 'Joyce and the Displaced Author' и Mahaffey, *Reauthorizing Joyce*.

Конрада и Жида, Џојс критички однос према друштву, претходно изражен кроз аутора као приповедача, препушта евокацији појединачне свести у оквиру текста.

Парадоксално је да је управо та усредсређеност на субјективно ослободила модернисте попут Џојса како би могли постићи један други циљ који није очигледно у сагласности с њом: естетску аутономију експерименталног дела. Наиме, није само природа пролазних стања свести о свету заинтересовала модернисте под утицајем мислилаца попут Вилијама Џејмса, Бергсона, Фројда и Ернста Маха, него и начин на који скривена свест уметника *иза* текста може *имплицитно* или *индиректно* да открије његове или њене формалне процедуре. Управо та скривена тематска схема потпуно промиче Виндаму Луису у полемици о бергсоновском третирању времена у односу на свест у модернизму, те чини бесмисленом његову оптужбу да су Блум и Стивен „преплављени у бујици материје, *nature morte*. Та бујица је ајнштајновски ток. Или је (подједнако добро) Бергсонов ток трајања“ (СН1 362).

Први и основни корак према том стању ствари за модернисте је подразумевао сукобљавање с техникама реалистичког текста, сукобљавање које до крајности долази у *Финејановом бдењу*. Оно је подразумевало радикално напуштање утврђених начина представљања; јер готово сва кључна експериментална дела канона раног модернизма одступају од претходног усвојеног језика, а неретко и од здравог разума. Музика напушта природни „питагорејски“ језик тоналности, а кубизам напушта натуралистичке методе ренесансне перспективе и импресионистичка сазнања о виду. Алогична поезија Аполинера, Готфрида Бена и других, као и проза тока свести Џојса, Дороти Ричардсон, Вирџиније Вулф и надреалиста, напушта тај језик рационалне контроле који се тако херојски практиковао кроз интроспекцију протагониста романа деветнаестог века. Отуд велики контраст (који се не може просто приписати ранијој цензури сексуалног садржаја) који уочавамо када упоредимо Изабел Арчер у Џејмсовом *Порџреџу једне даме* и Доротеу Брук у *Миглмарчу* Џорџ Елиот с Моли Блум, а камоли с Аном Ливијом Плурабел.

Истраживање свести с те тачке гледишта нагомила је књижевне модернисте да иду све даље, кроз даду и надреализам, до „кризе језика“ која проистиче из дела Хелдерлина и Малармеа, те из Рембоовог *Писма виговиџој* (1871): 'Trouver une langue; du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel reviendra!¹⁷ Како примећује Џорџ Штајнер, та изјава у најмању руку објављује нови програм за језик и књижевност (стр. 117). А у *Финејановом бдењу* Џојс напросто заобилази даду и надреализам прихвативши Рембоов изазов. Он нам представља универзално срастање *свих* језика, као и потпорних митова који су саставни део њихових метафоричких структура.

Ту револуцију је припремило једноставно одбацивање у *Уликсу* усвојених метаписа, који проистичу из приповедача, а типични су за реалистички модус. Стога не треба да изненади што је за Колина Макејба и друге који пишу у постструктуралистичком оквиру „искуство језика“ кључно за тумачење Џојсових дела, раних и касних.

¹⁷ „Пронаћи неки језик; – Уосталом, пошто је свака реч идеја, доћи ће доба свеопштег језика!“ Артур Рембо, *Сабрана дела*, превод, предговор и белешке Никола Бертолино, Нолит, Београд, 1991, стр. 224. (Прим. прев.)

Тако у „Сиренама“ „природа језика постаје преокупација текста“; „Киклоп“ је „монтажа дискурса“; а *Финејаново бдење* „се врти око везе између писања и сексуалности“ (Макејб, стр. 54, 64, 79. и даље, 90, 133). Џојсова ноћна књига, утемељена у Виковој филозофији, ипак се сучила с одлучним отпором међу првим читаоцима, а најболнија је била реакција његовог брата Станислауса, који ју је назвао „бесмисленим трабуњањем“, „неописиво напорним“ и „испразним тумарањем књижевности пре њеног коначног истребљења“ (*Писма III* 102-3). У покушају да књигу промовише помоћу *џранзиције* и апостолских дванаест критичара у збирци *Exagmination*, Џојс је био принуђен на редак савез с авангардом и њеним доктринама.¹⁸

Бдење је настало на врхунцу оживљавања формално изузетно компликованих дела у време високог модернизма. Она често имају за циљ некакву формалну самодовољност која олакшава изражавање једног аутономног света и тако се враћају симболистичкој идеји малармеовске „велике књиге“, врхунског енциклопедијског ремек-дела. Зато нам Бекет каже да „његово стваралаштво није о нечему; оно *јесће ѿо нешиѿо*“ (Бекет *et al*, стр. 14), а Жола објављује:

Нови уметник речи ѿрејознао је ауѿономију језика и, свесѿан сѿирујања ка универзалности у двадесетом веку, насѿиоји да искује вербалну визију која унишѿава време и ѿросѿор. (Бекет *et al*, стр. 79)

Марсел Брион понавља тврдњу да се експериментално дело може одвојити од темеља самог искуства, а стога и од каузалних структура које подупиру сав реализам и образлаже како је *Уликс* „једно од ајнштајновских чуда релативности времена“ што неминовно води до *Бдења*, за које каже да је „суштински временско дело“ (Бекет *et al*, стр. 30-1).

Џојсов пројекат стога подсећа на дела попут Берговог *Воцека* (1922), Шенберговог *Мојсија и Арона* (1930-2), Дишановог *Великој сѿиакла* (1915-23), а коначно и на једно ве-ома конзервативно дело као што су Елиотова *Четѿири кварѿиетѿа* (1943), а сва она се хране окултним тајним редовима и независна су од уобичајених миметичких циљева повезаних с одређеним садржајем. Његова књига има још нешто заједничко с музиком, уместо с језиком његових претеча и наследника, а то је циљ преосмишљавања основних елемената језика у његовој уметности, у оно што Макалмон назива „есперантом подсвести“ (Бекет *et al*, стр. 110). Код Џојса се тако наслојавају језици и приче многих раса, а под њима би требало да леже најједноставније (виковске) митске приповести. Баш као што различите висине тона ослобођене традиционалних тоналних веза успевају да ступе у до тада забрањене везе једне с другима и тако захтевају осмишљавање потпуно нових принципа за њихово низање (што може да подразумева и препород неокласичних форми као потпорне структуре, као код Берга), Џојс осмишљава речник који дозвољава међусобну интеракцију речи из различитих језика.

Ту аналогију с музиком и сам Џојс је имао обичај да користи (*ЈЈ* 703), а Макалмон нам каже да „он жели да верује у то да сваки читалац његовог дела има осећај да разу-

¹⁸ Многе идеје у Жолаовом *Manifesto of the Word*, које се умногоме ослањају на Блејка и Ремноа, могле би се применити на *Бдење*, посебно изјаве под бројевима од 3 до 6. Види *ЦЦ* 588.

ме, а то је онакво разумевање какво се допушта у музици, без много објашњавања“ (Бекет *et al*, стр. 110-11). Заиста, тој паралели с олакшањем прибегавају готово сви рани коментатори *Бгења*, које мање занима да то дело сместе у контекст модернистичке културе (у опадању) времена у ком је настало, а више да се упусте у пометену егзегезу и одбране његов језик. Чак и Бекет каже да *Бгење* „није само за читање. Треба га и гледати и слушати“ (Бекет *et al*, стр. 14). Та процедура за Џојса остварује „естетику сна“ потпуно независну од свакодневног искуства, у ком се „облици пролонгирају и множе, где визије прелазе пут од тривијалних до апокалиптичних, где мозак користи корене речи да од њих прави друге способне да именују његове фантазме, алегорије и алузије“, како је то срочио Едмонду Жалуу (*JJ* 559).

Џојсово дело нас непрестано изазива да уочимо и изнесемо на видело формалне маневре скривене руке, пародисте пређашњих стилова у *Порџреџу*, творца и аранжера осамнаест нових стилова у *Уликсу*, те слављеника окултних редова скривених у најсубјективнијем од свих искустава, сну, у *Бгењу*. Џојс упорно тврди да се сви његови методи могу објаснити и оправдати: „Ако узмете неки типичан нејасан пасус неког од тих људи [модерних писаца] и питате их шта значи, неће знати да вам кажу; док ја могу да оправдам сваки ред своје књиге“ (*JJ* 702). Сусрет с таквим изазовом неизоставно пружа задовољство. По неким, Џојс увек игра поштено и доследан је, како би заговорници реалистичког романа, реконструкције изгубљеног *Даблина* у основи *Уликса* или кохерентног заплета у *Финејановом бгењу* први посведочили. По другима, и у скорније време, његове недоследности су од једнаког значаја за тумачење.

Џојс је заиста желео да га тумаче; у томе он следи један од кључних циљева раног модернизма, привлачење публике спремне на покушај дешифровања односа између стилског медијума и поруке. Његова дела, од *Лунака Сџивена* до *Финејановој бгења*, означавају у том смислу основне кораке у еволуцији књижевности од епохе симболизма до постмодернизма; а требало би додати да, без обзира на начин тумачења, док читамо Џојса непрестано нас забавља један од најдуховитијих и највеликодушних писаца двадесетог века.

(С енглеској превела **Аријана Лубурић Цвијановић**)

ЛИТЕРАТУРА:

- Adams, Robert M. *After Joyce*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Apollonio, Umbro, ур. *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Arnold, Matthew. 'Heinrich Heine'. In *Lectures and Essays in Criticism*, ур. R. H. Super. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.
- Beckett, Samuel, и др. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). London: Faber, 1972.
- Brown, Richard. *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* (1934). London: Oxford University Press, 1972.
- Burgess, Anthony. *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. London: Faber, 1965.
- Bush, Ronald. *The Genesis of Pound's Early Cantos*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

- Butler, Christopher. 'Joyce and the Displaced Author'. У: W. J. McCormack и Alistair Stead, yp., *James Joyce and Modern Literature*. London: Routledge, 1982, cтp. 54-74.
- Cendrars, Blaise. *Aujourd'hui*. Paris, 1931.
- Chefdor, Monique, Ricardo Quinones, и Albert Wachtel, yp. *Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- Cheng, Vincent J. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber, 1951.
- Ellmann, Richard. *The Consciousness of Joyce*. London: Faber, 1977.
- Gibson, Andrew. *Joyce's Revenge: History, Politics, and Aesthetics in 'Ulysses'*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses* (1930). New York: Random House, 1955.
- Goldberg, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's 'Ulysses'*. London: Chatto and Windus, 1961.
- Hoffman, Frederick J. *Freudianism and the Literary Mind*. 2. изд., Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1957.
- Hughes, H. S. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought, 1890–1930*. London: McGibbon and Kee, 1967.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1983.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lodge, David. *Modes of Modern Writing*. London: Arnold, 1977.
- Loss, Archie K. *Joyce's Visible Art: The Work of Joyce and the Visual Arts*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan, 1979.
- Mahaffey, Vicki. *Reauthorizing Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Manganiello, Dominic. *Joyce's Politics*. London, Routledge, 1980.
- Mann, Thomas. *Tonio Kröger*. In *Death in Venice, Tristan, Tonio Kröger*. Trans. H. T. Lowe-Porter. Harmondsworth: Penguin, 1955.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*, yp. Clive Hart. London: Millington, 1974.
- Quinones, Ricardo. *Mapping Literary Modernism: Time and Development*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Scholes, Robert, и Richard M. Kain. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*. Evanston: Northwestern University Press, 1965.
- Schorske, Carl Emil. *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Spoo, Robert. *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1975.
- Sultan, Stanley. *Eliot, Joyce and Company*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Joseph, Valente. *James Joyce and the Problem of Justice: Negotiating Sexual and Colonial Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Vickers, Brian. *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Wilde, Oscar. *Complete Works*. London: Collins, 1966.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.