

GOVOR ULIKSA

Vladislava Gordić

Džems Džois nije slučajno stekao epitet »kralj i grobar modernog romana« — njegov doprinos razvijanju ove književne vrste ne da se drugačije definisati do kroz ovakav, pomalo bizaran, paradoks. Istini za volju, nije bio ni prvi ni poslednji autor koji je formu romana podvrgao svakovrsnim optima u pogledu tehnike, stila i motiva, iznalazeći joj granice izdržljivosti, domen moći i nemoći: pre i posle Džoisja činili su to i Lorens Stern, Dostojevski, Marsel Prust, Virdžinija Vulf, Fokner, svako na svoj način, ali se ni za koga od njih ne može reći da je inaugurisao moderni roman. Ta zasluga pripada Džoisju, On je, naime, jedini pokazao i dokazao istrošenost realističkog koncepta romana, jednog modela koji je do tada služio kao medijum između čoveka i sveta; takav koncept zasnivao se na doslednoj imitaciji sadržaja i forme svakodnevice i stvarnosti i na tome da običnom čoveku tu stvarnost treba na najrazumljiviji način predočiti. Džois je učinio revolucionaran pomak ka modernističkom konceptu književnog dela — umesto da reprezentuje svet, knjiga je postala svet za sebe; realističku »prozirnost« jezika, stila i motiva zamenila je modernistička neprozirnost; shodno tome, književnost neminovno prestaje da se određuje parametrom autentičnosti — merilo postoje tzv. »literarnost književnosti«. Džois faktički »sahranjuje« jedan koncept, i promoviše drugi, njemu suprotan. I premda se realizam nikad nije u potpunosti zatro, a modernizam nije do kraja zaživeo zbog svoje beskompromisnosti, već je evoluirao u postmodernizam (koji u ponećemu začudujuće liči na navodno prevaziđeni realizam), to doprinos ovog Irca nimalo ne umanjuje — ono što je on učinio može se bez puno dvoumljenja nazvati revolucijom u romansijskom postupku.

I tako dolazimo do književnog pojma — postupak. Upravo je romansijska tehnika bila polje odlučujuće promene; Džois ju je učinio instrumentom sopstvene estetske naknade. Radikalizovanjem forme, pokušao je i uspeo da obogati i sadržaj i samu formu. Razlozi za to nisu i ne moraju biti isključivo književni — ne radi se samo o istrošenosti realističkog koncepta, želji da se stvori osobena poetika, samozadatoj originalnosti; postojao je i neki kulturni, ako ne i antropološki poriv za to. Kao neko ko je rođen u devetnaestom, a sazreo u dvadesetom veku, Džois nije mogao da ne oseti i ne proživi šokantan prelaz iz jedne epohe u drugu, prelazak iz doba obeleženog homogenošću civilizacijskog ustrojstva u doba nekoherentnih vrednosti i mimoilazećih koncepcija. Nije mogao da ne oseti da dolazi vreme filozofske, umetničke i uopšte kulturne nekonzistentnosti, vreme u kome će svako imati pravo na osobenost sopstvene forme i poricanje tradicije. Samo iz takvog nepogrešivog predosećanja i intuitivne procene moglo je da nastane delo poput Uliksa, koje je po svojoj tematskoj i stilskoj heterogenosti i dosledno sprovedenom principu organizovanog haosa prvo čedo dvadesetog veka i novog načina mišljenja.

U Uliksu se srećemo sa mnoštvom likova, ideja i stilova, predstavljenih sa više raznorodnih pripovedačkih tehnika — suočavamo se sa nepatvorenim realističkim pripovedanjem u svim njegovim varijantama (psihološki realizam, naturalizam, džejmsovska »tačka gledišta«), tehnikom toka svesti, parodijom i pastišom. Korišćenje ove dve poslednje »tehničke« rezultira stvaranjem čitavog niza pseudo-tehnika koje se ne ograničavaju samo na devijaciju romanske tehnike, nego i epa, homerskog i vergilijanskog, i drama, naturalističke i ekspresionističke. Međutim, ova šarolikost izraza nije svedena na puki eksperiment i egzibicionizam, kao što bi nepažljivom čitaocu moglo da se učini. Heterogenost stila i izraza kod Džoisja je programska samim tim što je utemeljena na načelu igre, čime autor stiče pravo na oslobođenje od steg konvencija, romaneskih, jezičkih, zdravorazumskih i logič-



kih. Na taj način jezik stiče pravo na dominantno obeležje prorejskog, a fabula pravo na haotičnost i nemotivisanost (koji su, naravno, samo prividni), kao i na ekstremnu šokantnost, lascivnost i morbidnost.

Džois ne eliminiše romaneske konvencije, jer ne želi da se odrekne zadovoljstva poigravanja s njima. Iz te igre se na krajnje prirodan način, mogli bismo reći evolutivno, rada tehnika toka svesti kao specifična anti-konvencija. Nju nije izmislio ovaj autor; on je samo artikulisao jednu tendenciju koja je decenijama stidljivo pokušavala da se pomoli ispod neprobojne opne objektivističkog realizma u pripovedanju, i u tome uspevala samo retko i delimično. Sve do Džoisja ona nije inaugurisana, iz prostog razloga što nijedan pisac pre njega nije bio u stanju da podnese rizik šoka, blasfemije, nelogičnosti i komunikacijske neprozirnosti. S druge strane, on je bio svestan i pogodnosti koje mu je nova tehnika pružala — pristajanje na igru automatski mu je dalo pravo i na negiranje suve, zdravorazumske logike na kojoj počivaju konvencije tradicionalnog romana. Sprovesti unutrašnji monolog značilo je odreći čitocu pravo da se osloni na logične procese u razumevanju dela i donošenja sudova o njemu. Naime, tehnika toka svesti u startu odbacuje kauzalnost i jasno razlučivu perspektivu vremena, i umesto toga oslanja se na juktapoziciju, tehniku radanja motiva i slika u jednoobrazni, nikakvim principom definisani sled, po uzoru na filmsku montažu; s druge strane, prisutan je i princip sinhronije — sve što se dešava, dešava se *sad*, više se ne poštuje istorijska perspektiva vremena, već se i prošlost i budućnost sintetišu u sadašnjosti, u skladu sa Bergsonovim učenjem. Prema teoriji stvaralačke evolucije koju je inaugurisao ovaj francuski filozof, vreme se definiše kao »progres prošlosti koja nagrizava budućnost«, svodi se na sadašnjost, tačnije na niz neponovljivih i jedinstvenih sadašnjih trenutaka koje vezuje postojanje jedne ljudske svesti. Bergson prošlost definiše kao »urođenu krivinu naše du-

še«, pridajući joj tako immanentno mesto u čovekovom umu i dajući joj neku vrstu konstantne reaktualizacije. Mehanizam koji pokreće uvek ponovljivo dejstvo prošlosti je asocijacija. Ona je i kohezioni princip tehnike toka svesti, nekakva vrsta »vezivnog materijala« koji ovom pripovedačkom modelu obezbeđuje kakvu-takvu motivaciju i logičku konzistentnost. O tome je, naravno, teško govoriti, budući da tehnika toka svesti počiva na artikulaciji bitno različitoj od one koja karakteriše tehniku tradicionalnog romana — ona je, pre svega, dubinska, teško spoznatljiva i iziskuje napor kome običan čitalac nije sklon i koji se od njega u krajnjoj liniji i ne očekuje. Džois je i sam rekao da bi njegov pravi čitalac bio »onaj ko bi patio od idealne nesnice«. Visoki estetski zahtevi koje je autor sebi postavio, istovremeno su značili i moralnu obavezu za njegovu publiku.

Tehnika toka svesti nije u Uliksu dominantna; njena prisutnost nije proporcionalna njenoj važnosti; vrlo često je razvodnjena realističkim pripovedanjem, pojavljuje se na mahove u vidu egzibicionističkog eksperimenta ili stvaralačkog izleta i čini se da joj je od samog početka dodeljen status ekskluziviteta. Poglavlja »Kalipso«, »Had«, »Lestrigonci«, »Sirene« i »Nausikaja«, u kojima Džois koristi ovu tehniku, u suštini se mogu definisati kao realističko eksperimentalno štivo. Međutim, ispod razine realističkih konvencija pomalja se unutrašnji monolog, iznenadno i bez ikakvog nageveštaja ili nijansiranog prelaza, čime se neverovatno mnogo dobija na dejstvu. Reklo bi se da čitalac neprestano biva zatečen, nespreman, da ne zna šta u sledećem trenutku treba da očekuje, reklo bi se da se radi o svojerznom romaneskom »faktoru iznenađenja«. No takvo ubedenje ne traje dugo — vrlo brzo shvatamo da u primeni tehnike toka svesti ima i te koliko pravilnosti i doslednosti. Na primer, ona se bazično vezuje za glavnog junaka, anti-Odiseja Leopolda Bluma. Ova tehnika je u stvari reprezent njegovih misli, opsesija i reakcija na svakodnevicu, jednom rečju, ona predčava funkcionisanje njegovog uma, razotkriva sve ono što je u tom liku specifikovano kao kapris, mana ili navika, i svoje efekte gradi na postupku grotesknog hipertrofiranja. Pored toga, ova tehnika karakteristična je i po osobenom efektu dramske ironije: svest junaka iz različitih uglova gledanja biva doživljena potpuno različito. Veoma često vizija junaka i vizija čitoca drastino odudaraju, te tako dolazi do stvaranja protivrečnih predstava o određenim komponentama dela, što ima i osobenu humornu notu.

»Jučer navršila petnaest. Čudnovato, i petnaesti u mjesecu. Njezin prvi rođenja u tudini. Rastanak. Sjećam se ljetnog jutra kad se rodila; otrčao sam do gospođe Thornton u Denzille Street, da je pošto-poto dovedem. Vesela stara žena. Bit će da je svu silu beba dopremila na svijet. Odmah je znala, da jadni mali Rudi neće poživjeti. Što ćemo, godpodine, bog dao bog uzeo. Odmah je znala. Da je ostao na životu, sada bi mu bilo jedanaest.«¹

»Zečji paprikaš. Najprije treba uloviti zeca. Kinezi jedu pedeset godina stara jaja, modra i ponovo zelena. Dinee od trideset jela. Svako jelo samo po sebi bezazleno, unutra se sve može ispomiješati. Zamisao za kriminalni roman. Da li je to bio nadvojvoda Leopold? Ne. Da, ali to bijaše onaj Otto, jedan od onih Habzburgovaca? Ili tko je to bio, koji je običavao da jede perut s glave? Najjeftiniji doručak u cijelom gradu. Naravno, aristokratski. Drugi oponašaju, hoće biti moderni. Milly također petrolej i brašno. A ja volim napol pečene kolače.«²

»Svideh li joj se, što li? Paze na to kako si obučen. Uvijek znaju kad muškarac ima neke namjere: ogrlica i manžete. Pa pijetlovi, lavovi i srndaći čine to isto. Ponekad možda vole da

vide aljkavo vezanu kravatu ili što ja znam? Hlače? Na primjer, kad sam ja... Ne. Uvijek s obzirivom nježnošću. Ne vole prostačku plahovitost. Cjelivati se u mraku, i nikom ni riječi. Ima na meni nešto što ju je privlačilo. Da mi je znati što. Radije mene takva kakav sam, negoli kakav stihoklepac napomadene ljepilive kose sa šiškom nad desnom videlicom».³

Ova tri karakteristična odlomka iz Blumovih razmišljanja na najbolji način ocrtavaju Džojsov postupak i težišne tačke tehnike toka svesti, tako što prikazuju mehanizam njegovih misli, u prvom slučaju, reakcija na ono što mu se događa, u drugom, i opsesije u trećem. Prvi izvadak sledi neposredno nakon što je Blum pročitao pismo koje mu je kći napisala; drugi odlomak Blum »misli« za obedom u restoranu, a treći dok posmatra Gerti Mekdauel. Premda su suštinski, kvalitativno drugačiji, već samim tim što se odvijaju na različitim nivoima svesti, sva tri odlomka počivaju na jednom istom kihezionom principu, na principu asocijacije.

One, međutim, nisu slučajne, haotične i nevezane kao što na prvi pogled deluje. Sve asocijacije su grupisane u određena asocijativna čvorišta, a bezbroj tih čvorišta, dominantnih ili manje značajnih, čine konstelaciju ljudskog uma. Radi se, zapravo, o lajtmotivima. Oni karakteristični za Bluma su jevrejsko nasleđe, Molini seksualni apetiti, njen izgled, živa čerka i umrli sin, zdravlje, religija, otac, smrt, žene... Svi ovi lajtmotivi ponavljaju se periodično, u nepravilnim razmacima, a asocijacije kao njihove konkretizacije ulančavaju se na osnovu dalekih analogija tako vešto i spontano da čitalac ima varljiv utisak da se radi o slučajnom odбору. Svaka analogija je, međutim, opravdana, svaka asocijacija ima svoj smisao stvar je u tome da kohezioni princip pripada dubinskoj strukturi teksta koja nije lako dočiva.

Da je pulsacija misli doista ritmična, pravilna, potkrepljena smislom i principom, mnogo bolje pokazuje monolog Moli Blum. Dok Blumova razmišljanja ponekad deluju samo kao ekstravagantni, reprezentativni odlomci, nasilno trzani iz kontinuiteta struje svesti, u Molinovu slučaju suočeni smo sa jasno zaokruženim misaonim procesom čija je organizacija uočljiva i na površinskom nivou. Nije slučajni njen monolog omeden snom — tok misli koji počinje buđenjem i završava se snom, zahvatajući prilična komad objektivnog vremena, ne može da ne poseduje osmišljenu konzistentnost.

»O bože hvala ti sad imam nekoga koji mi daje što mi je tako potrebno da mi vrati volju za život ovdje nemaš nikakvih šansi kao što si nekoć tamo imala voljela bih da mi netko napiše ljubavno pismo njegovo nije bilo baš bogzna šta a rekla sam mu da može napisati što god hoće uvijek tvoj Hugh Boylan u starom Madridu glupe žene misle da je ljubav uzdisaj ja umirem ovaj pa ipak vjerujem da kad bi to napisao bilo bi ponešto istine u tome svejedno je da li je istina ili nije ipak na to možeš misliti ceo dan vazda i u svako doba i uvijek ti se sve oko tebe čini kao neki novi izmijenjeni svijet»⁴

»bilo bi sigurno prekrasno kad bih u mojim godinama još mogla dobiti kakva mladoga lijevog pjesnika prvo što ću čim svane bacat ću karte tako dugo dok mi ne izađe karta koju želim ili ću pokušati da nadem partnera za damu pa da vidim hoće li se on pojaviti čitat ću i proučavati sve što mogmem nabaviti ili naučiti napamet neke pasuse samo kad bih znala tko mu je najmiliji onda me neće smatrati za kakvu benu ko vjeruje da su sve žene glupače a u svemu drugom ja ću ga poučiti prosršit ću ga strašću od glave do pete dok napol ne izbežumi poda mnom a onda će pjevati pjesme o meni ljubavnik i njegova ljubavnica i pred čitavim svijetom s našim 2 fotografijama po svim novinama kad postane slavan o ali kako da to udesim s ovim drugim»⁵

Molin proces razmišljanja bitno se razlikuje od Blumovog. Dominantni motivi-opsesije daju se jasno razlučiti od mase iskrzanih i neartikuliranih misli, ritmički se ponavljaju i stvaraju osobenu pripovedačku dinamiku. Džojsov ima izuzetan osećaj za ritam proze i ume

da ga prilagodi snazi i dejstvu određenog motiva. S druge strane, taj ritam zavisi i od organizacije pripovedanja — drugim rečima, način na koji ličnosti razmišljaju određuju i kompoziciju i dinamiku proznog diskursa. Blumove misli hrle nezadrživo napred, njegove asocijacije podsecaju na lančane reakcije — nadovezuju se, multipliciraju, razgranavaju i računaju u više digresivnih pravaca, tako da misao vodi- lja često ostaje nerazpoznatljiva, a lajtmotiv hermetičan i nedokučiv. Moline asocijacije se vrte u krug; njene misli koncentrišu se oko jasno razpoznatljivih lajtmotiva, koji su i više nego to oni — su zapravo opsesije. Sećanja na ljubavnike, seksualne fantazije koje se graniče sa erotomanijom, ljubomora na muža, zaokupljenost svojim izgledom i godinama, zategnut odnos sa čerkom, sećanje na sina, sve to se jasno kristališe već na prvim stranicama. Tok Blumove svesti mogao bi se (uslovno rečeno) nazvati *pravolinijskim*, a Molin *spiralnim*; njene misli se stalno roje oko istih stvari, dok njegove bivaju progresivno nadograđene naoko neličnim elementima.

Navedeni odlomci iz Molinog monologa mogli bi lako pobiti jedno uvreženo kritičarsko viđenje ovog lika. Slepo sledeći princip tumačenja *Uliska* prema tzv. »izvrnutoj homerovskoj paraleli«, mnogi su Moli videli kao Penelopu u svom naličju — putenu, nemoralnu i nevernu. Međutim, pažljivo čitanje njenog monologa dovodi nas ako ne do suprotnih, a ono bar do bitno drugačijih zaključaka. Moli je više sklona opsesivnim seksualnim fantazijama nego promiskuitetu; neki kritičari već su ukazali na to da famozna činjenica o »dvadeset pet ljubavnika Moli Blum jednostavno ne stoji, tj. da su svi sem dvojice imaginarni odnos sa njima samo je plod njene fantazije. Zanimljivo je i to da njene maštarije o muškarcima (u kojima dominiraju mornari i Cigani) deluju ubedljivije i upečatljivije od njenih sećanja na stvarne događaje — razmišljanja o Bajlanu i Malviju u odnosu na fantaziju o Stivenu Dedalusu samo su bleđunjav i nezanimljivi pabirci. Pored toga, Moli otkriva da nije baš zadovoljna svojom vezom sa Vragolanom Bojlanom, a na muža je otvoreno ogorčena zato što po ceo dan

izbiva iz kuće, zanemaruje je i liberalan je prema njenim vanbračnim avanturama. Zato i nije čudo što ona u svojoj glavi ispred klisurane romantične priče o idealnim muškarcima, tka ih i para, svake noći počinje iznova, baš kao Penelopa. Njeno interesovanje za gledanje u karte i horoskop isto tako nije slučajno, i savršeno se uklapa u sliku Moli kao žene koja je prikraćena i emotivno, i intelektualno.

Izvesno je da tehnika toka svesti u *Ulisku* ne služi samo tome da se radikalno izmeni pristup komponentama i konstantama ljudskog uma i čovekovog emotivnog i intelektualnog ustrojstva. Ona je uspeala da na nov način predstavi neke vešte opšteljudske probleme. Potreba za istinskom i punoznačnom komunikacijom, za reafirmacijom svega ljudskog u čoveku s početka veka koji je već u dobroj meri zahvaćen neumitnim procesom alienacije, jednostavno, potreba za ljubavlju i razumevanjem je upravo ono što spaja glavne likove i preko njih biva ključna vezivna materija romana. Uvid u misaoni mehanizam junaka (koji su po svemu zapravo antijunaci) koji ova tehnika pruža, razjašnjava šta i koliko preči prisećenom čoveku afirmaciju svega ljudskog u njemu samom i svetlu oko njega. Zato nije preterano reći da tehnika toka svesti ne samo da donosi naratološke inovacije, već i razotkriva duboke kulturne i civilizacijske raskole.

Ono primarno i najvrednije u novom romansijerskom postupku ipak je totalna modernizacija konvencija. Pomoću dramske ironije, preplitanja perspektiva, stilova i simbola, primenom načela igre i heterogenosti na prirodan način se dolazi do novog koncepta romana, do nove poetikē. Džojsov tradiciju ne negira i ne opovrgava, nego je transcendirā; čak i kad je parodira i kritikuje, on ne poriče svrhu njene egzistencije. Odaje joj dužnu slavu, ali je zaboravlja, jer je to jedini način da otvori put u nove sfere romana.

Džejms Džojz, ULIS, »Otokar Keršovani«, Rijeka, str. 85
Ibid, str. 213
Ibid, str. 452
Ibid, str. 906
Ibid, str. 929

dadaista vladimir iljič zoltan šebek

Opšte poznata je činjenica da su 1916. godine Vladimir Iljič Uljanov, zvani Lenjin i njegova supruga Krupskaja stanovali u istoj ulici, u kojoj se nalazilo i gnezdo cirkuskih ogranka dade, čuveni kabare Volter. Mario de Mikeli pretpostavlja da su dadaisti veoma često sretali Lenjina na ulici, ali da uopšte nisu znali o kome je reč, a prema jednom Lekontovom svedočenju, dadaistički voda, pesnik rumunskog porekla Tristan Cara, igrao je i šah sa Lenjinom u kafu Teras. Sve je to, međutim, u naučnim krugovima do nedavno tretirano kao zanimljiv, ali samo anegdostijski kurozitet koji ne može da računā na ozbiljnije interesovanje. Lenjinolozi, s druge strane, ne smatraju ni pomena vrednim ovaj, prema njihovom mišljenju krajnje beznačajni momenat u Lenjinovom životu, istoričari umetnosti su tu i tamo naveli ove činjenice, ali čini se da su unapred odbacili mogućnost da je između najprevratničkijeg pokreta u istoriji umetnosti i boljševizma postojala bilo kakva veza. Stvar je u najboljem slučaju zaintrigirala fantaziju tek po nekog umetnika, kao na primer mađarskog skulptora Đerda Jovanovića, koji je pokušao da rekonstruiše navodnu šahovsku partiju između Lenjina i Care. Prema rezultatima njegove analize pobedio je Lenjin, ali jedan drugi mađarski umetnik, Janoš Major, pronašao je grešku u ovoj imaginarnoj analizi te je »dokazao«, da je ishod partije mogao da bude isključivo — remi.

Pitanju eventualnih odnosa između Lenjina i dade u novije vreme je iz sasvim drugog ugla pristupio Dominik Nomez, docent na katedri za estetiku književnosti i filma pariske Sorbone, koji je ovaj naizgled bizarnoj problematici posvetio esej obima čitave jedne knjige. Ona je i objavljena 1989. godine u Parizu, ali zahvalju-

jući cirkuskom izdavaču Limat Verlag i nemački prevod je sačinjen u rekordnom roku, i već naredne godine i objavljen.

Akademski titula autora i njegov položaj docenta na čuvenom univerzitetu ne treba da nas zbuni: reč je o čoveku koji je barem u tolikoj meri umetnik, i to dinamičan umetnik dadaističke imaginacije, koliko je i naučnik-istraživač. Njegovu knjigu *Dadaista Lenjin*, koju ćemo sada pobliže predstaviti, kritika je već ocenila kao specifičan žanr krimi-literature. U tome svakako ima istine, ali treba istaći da glavni pokretač ove zbilja izuzetno uzbudljive, preokretima i iznenadjenjima bogate »povesti« nije zapravo ni fikcija, odnosno čista uobrazilja, nego u mnogo većoj meri »fikcija«, odnosno spretno baratanje s ogromnim količinama činjenica. Karakteristično je već i to da gotovo četvrtinu knjige čine fusnote, drugu četvrtinu pak citati, ali i okolnost da je sam cirkuski izdavač čitavu priču shvatio do te mere neverovatnom, da je pred nemačko izdanje savesno prekontrolisao sve autorove izvore. I nije našao grešku.

Nomez polazi od već pomenute činjenice da su Lenjin i dadaisti mesecima živeli i radili u neposrednom susedstvu. Kabare Volter nalazio se u Špigelgase broj 1, dok je Lenjin sa suprugom stanovao na prvom spratu zgrade pod brojem 14 u istoj ulici. O tome svedoči i spomen ploča na fasadi dotične kuće. Geografsku, da tako kažemo, bliskost Lenjina i dadaista potvrđuje toliko dokumenata, da u tu činjenicu ne treba sumnjati, međutim, Nomez čini još jedan korak: pored čisto prostorne bliskosti on sumnja i na ljudske i duhovne veze. Svojim pretpostavkama nalazi uporište u jednom zabelešci Marsela Janka iz 1957. godine ko-