



UCG

Univerzitet Crne Gore

Biblioteka
HUMANISTIČKIH NAUKA

Docent dr Vanja Vukićević Garić
VIDOVI INTERAKCIJE
AUTORA I TEKSTA U PROZI
DŽEJMSA DŽOJSA
Prvo izdanje

Izdavač
Univerzitet Crne Gore
Cetinjska br. 2, Podgorica
www.ucg.ac.me

Za izdavača
Prof. dr Danilo Nikolić, rektor

Glavni i odgovorni urednik
Prof. dr Stevo Popović

Urednik biblioteke
Docent dr Miodarka Tepavčević

Recenzije
Prof. dr Petar Penda
Prof. dr Aleksandra Izgarjan

Lektura
Tatjana Došljak

Grafičko oblikovanje
Dalibor Vukotić

Štampa
Art-Grafika, Nikšić

Tiraž
300 primjeraka

Objavljivanje ove univerzitetske publikacije odobrio je Senat Univerziteta Crne Gore
odlukom br. 03-370/6 od 21. marta 2019. godine.

© Univerzitet Crne Gore, 2020.

Sva prava zadržana. Zabranjeno je svako neovlašćeno umnožavanje, fotokopiranje
ili reprodukovanje publikacije, odnosno njenog dijela, bilo kojim sredstvom
ili na bilo koji način.

CIP - Каталогизација у публикацији
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње

ISBN
COBISS.CG-ID



Vanja Vukićević Garić

**VIDOVI INTERAKCIJE
AUTORA I TEKSTA U PROZI
DŽEJMSA DŽOJSA**

Podgorica, 2020.

Sadržaj:

Predgovor.....	9
I Fenomen <i>autor</i> -a: ideja, istorija, interakcije.....	17
I.1. Početak odgovorâ na kraju pitanja „šta je to autor?“	17
I.2. Fenomen autora u istorijskoj perspektivi.....	23
I.2.1. Od medijuma muza do individualizovanog izvora	23
I.2.2. Dvadeseti vijek.....	27
I.2.3. Između nekad i sad.....	30
I.3. Mit(ovi) i stvarnost(i) autora.....	32
I.3.1. Od autora ka tekstu: intencija, ili udio „truda i čuda“	32
I.3.2. Od teksta ka čitaocu: recepcija, ili autorstvo drugog stepena	35
I.3.3. Autori, tekstovi, čitaoci...ka autoru	38
II Džojsovo autorstvo kao privilegovani princip reprodukcije	41
II.1. Interakcija starog i novog: stvaranje „po Božjoj slici“	42
II.1.1. <i>Ex nihilo nihil fit</i>	42
II.1.2. Majstorstvo metamorfoze porijekla u početke	45
II.1.3. Stvaranja na Džojsovom tragu.....	48
II.2. Autorska auto(re)produkcija: život, autobiografija, fikcija.....	51
II.2.1. Lirsko-dramski princip, ili „Stiven Dedalus vs. Vasiona“	53
II.2.2. „Život upijen i ponovo projektovan u planetarnu muziku“	57
II.2.3. Smrt autora ili privilegovana prokreacija?	61
II.3. Autor kao povlašteni čitalac: jezik stvarnosti i stvarnost jezika.....	68
II.3.1. Principi ćutanja, izgnanstva i lukavstva.....	68
II.3.2. Džojsove „zelene ruže“: igra sa (ne)iskazivim.....	74
III <i>Dablinci</i> : autor kao nevidljivi hroničar.....	79
III.1. Intencionalna indiferentnost kao estetsko-etički izbor.....	80
III.2. Iluzija nevidljivosti kao prostor za višestruku interakciju	85
III.3. Susret sa drugima, susret sa „Mrtvima“ i revidirana intencija.....	94
IV <i>Portret umjetnika u mladosti</i> : autorska figura sa obje strane teksta	103
IV.1. „Svaki portret naslikan sa osjećajem portret je umjetnika“: autobiografska fikcija kao autorizacija stvaraoaca	105
IV.1.1. Spacio-temporalno (auto)pozicioniranje	105
IV.1.2. Mitopoeizacija ličnog i personalizacija mitskog	112

IV.2. Interakcija autora i junaka: Džojs i dvije verzije Stivena.....	116
IV.3. Junak kao autor svoje priče	123
V Autor u ogledalima tekstova „u tranziciji”: <i>Đakomo Džojs</i> i <i>Izgnanici</i>	129
V.1. Između teksta i konteksta.....	131
V.2. „Solarni” tekstualni sistemi: konsolidacija ili kapitulacija autorskog ‘ja’?	136
V.2.1. Tekst, želja, autor: okretanje pigmalionskog odnosa	138
VI <i>Uliks</i> : „Neminovna uslovnost vidljivog” autorskog potpisa	145
VI. 1. „Tradicionalnost” i intertekstualnost kao validacija autorskog potpisa.....	148
VI. 2. Unutar ili iza ili izvan ili iznad svog djela	155
VI.2.1. Mikrokosmos <i>Uliksa</i>	155
VI.2.2. Gdje je autor?	164
VI.3. Povratak na autorske Itake	170
VI.3.1. „Hodamo kroz sebe [...] uvijek sretajući sebe”	171
VI.3.2. „U početku bješe riječ, a na kraju svijet bez kraja”	176
VII Autor kao čitalac svojih tekstova.....	183
VII.1. Autoreferencijalnost Džojsove proze.....	185
VII.2. Okrenuti paternitet: autor kao potomak teksta	192
VIII Evolucija Džojsove autorske funkcije kroz kritičku recepciju	199
VIII.1. Kratka istorija kritičke recepcije	201
VIII.2. Drugost čitalaca i Džojsova transdiskurzivnost	207
Summary	213
Bibliografija	215
Primarna literatura	215
Djela Džejsma Džojsa.....	215
Prevodi Džojsovih djela	216
Sekundarna literatura	216
Studije o Džejsmu Džojsu.....	216
Članci, predgovori/pogovori i eseji o Džejsmu Džojsu	219
Opšte književno-teorijske studije, književno-kritički pregledi i ogledi iz oblasti nauke o književnosti	224
Ostalo (literatura iz šire oblasti humanističkih nauka, umjetnosti i kulture)	227

*Mojim roditeljima i mojoj Klari,
bez čije ljubavi, podrške i svjetlosti
ne bi bilo ni ovog teksta*

Predgovor

Razvoj teorije i brojnih kritičkih škola koje su procvat doživjele u drugoj polovini dvadesetog vijeka uslovio je radikalno preispitivanje osnovnih paradigmi na kojima je od davnina počivalo shvatanje umjetničkog stvaralaštva. Kada je o književnosti riječ, te paradigme su se, prije svega, odnosile na poimanje prirode jezika, odnosa između stvarnosti i teksta, kao i suštinsko i nezaobilazno pitanje porijekla ili nastanka teksta, tj. složeni i uvijek aktuelni problem autora i njegovog ili njenog autoriteta nad nastalim djelom. Teorijski, kritički i akademski duh se nije samo izoštravao promišljanjem ovih pitanja – on njima u velikoj mjeri duguje razlog za svoje postojanje. Nabrajujući osnovne pojmove na koje se obrušila teorija dvadesetog vijeka, Antoan Kompanjon¹ ujedno konstatuje i očiglednu, ali mnogo puta zanemarenu činjenicu: naime, bez tih pojmova, tih „zdravorazumskih“ kategorija sa kojima „ratuje“ moderna teorija, tih „staromodnih“ koncepata kao što su *knjiga*, *svijet*, *čitalac*, *jezik* i – najkontroverzniji i najosporavaniji – *autor*, nema ni književnosti, ni diskursa o književnosti, dakle, ni same teorije.

Neki od najuticajnijih teorijskih pristupa koji su obilježili turbulentni dvadeseti vijek upravo su snagu za svoj revolucionarni značaj crpili iz obračuna sa kategorijom autora, duboko ukorijenjenom u tradicionalna, viševjekovna shvatanja književnosti i, uopšte, umjetnosti. Kao što Kompanjon s pravom ističe, autor je bio dežurni žrtveni jarac² raznih teorija i disciplina – lingvističkih, književnih, filozofskih, psiholoških, i drugih – čija je ekspanzija obilježila akademsko izučavanje, iako ne uvijek i popularno čitanje, literarnih tekstova. Sa jedne strane, autor je proglašen „mrtvim“, ili makar izgnanim iz teksta; zamijen je novim diskurzivnim konceptima i inovativnim sintagmama, poput „implicitnog autora“, koji se naglašeno razlikuje od „empirijskog autora“, zatim „liminalnog autora“, „idealnog autora“, „uzornog autora“, „intencije“, „intencionalne svijesti“, pa sve do „intencije teksta“ i „idealnog čitaoca“, ili „uzornog čitaoca“, kome se dodjeljuje nekadašnji autoritet pisca u određivanju značenja i smisla napisanog. Takođe, pored strukturalizma, poststrukturalizma i raznih vidova teorije recepcije, može se uočiti da je i nastanak naratologije i danas izrazito prisutnih naratoloških analiza književnih tekstova u velikoj mjeri uzrokovan teorijskim „progonom“ autora iz književne kritike: identifikovanjem i opisivanjem brojnih pripovjednih mode-

1 Antoan Kompanjon, *Demon teorije*, prevod sa francuskog Milica Kozić, Novi Sad: Svetovi, 2001.

2 *Ibid.*, 53.

la i mogućih pripovjedača, pripovjedačkih situacija, glasova i vizura strateški brižljivo se izbjegava i sam pomen figure autora. Ideja o njegovom/njenom tekstualnom i van-tekstualnom postojanju zamjenjuje se plejadom pojmova kojima se nastoje objediniti svi formalno-tehnički i tematsko-idejni aspekti djela, toliko da se sama kategorija autora učini izlišnom za objašnjenje tih aspekata, nepotrebnom, nepostojećom. Sa druge strane, ipak, interesovanje samih čitalaca za autore – kako u istorijskom i biografskom, tako i u tekstualnom, estetičkom i kritičkom smislu – nije jenjvalo. Književne večeri na kojima autori potpisuju knjige neprestano pune dvorane; biografije i autobiografije pisaca prodaju se i kupuju danas, čini se, više nego ikad; istorijska proučavanja kulture, politike, jezika i društvenih odnosa koji su obilježili doba i područje u kojem su određeni umjetnici stvarali stižu sve veću popularnost i u akademskim, i u vanakademskim krugovima. Novine i časopisi objavljuju intervjue u kojima pisci govore o svojim poetikama, izborima i ciljevima. Autorski katalozi ostaju, svakako, nezaobilazni konstituenti biblioteka i osnovna polazišta za pretraživanja. Ukratko, ime na koricama opstaje i kao realizacija one neuništive potrebe čitalaca za sagovornikom, ma kako apstraktnim; *ime autora* istrajava kao ispunjenje naše želje za razgovorom i interakcijom, što književnost – bez obzira na teorijske i druge okolnosti – uvijek i jeste.

Razlike i sličnosti između književne teorije i književne prakse, između akademskih i popularnih čitanja književnih djela, između „profesionalnih“ i „laičkih“ pristupa tekstovima, mogu biti veoma zanimljiv predmet istraživanja u kontekstu promišljanja fenomena autora. Naime, kako to ističe Kompanjon, teorija upravo iz prakse koja joj je različita, ili iz zdravog razuma kome se uporno suprotstavlja, dobija stimulans za svoju evoluciju.³ Ona nastavlja svoju misiju preispitivanja uvriježenih mišljenja i ustaljenih pozicija – kako praktičnih, tako i teorijskih (budući da je i autoreferencijalna) – vraćajući se iznova starim konceptima kao što su autor, autorstvo, autoritet, dokazujući time i svoju i njihovu vitalnost. Kako je to Mark Tven duhovito prokomentarisao na račun pretjeranih „glasina“ o smrti autora, mora se primijetiti da ta figura „ima ironično istrajan zagrobni život“⁴, jer njen duh nastavlja da obitava u biografskim i istorijskim dokumentima, u književnoj kritici i, svakako, u samoj književnosti.⁵ Bez sumnje, nakon svih debata, argumenata, teorijskih škola i interdisciplinarnih analiza, postalo je evidentno da je koncept autora, pa i koncept o njegovoj diskurzivnoj „smrti“, poslužio kao vrlo korisna platforma za razmatranje brojnih drugih relevantnih oblasti, kao što su šira pitanja masovne kulture i tradicije, jezičke i seksualne politike, ideologije, individualnog i kolektivnog nesvjesnog. Izjave samih autora ili njihovih savremenika i poznanika, te njihovi komentari o napisanim ili planiranim tekstovima, pogoduju različitim pristupima i tumačenjima, od linvističkih i kulturno-istorijskih do, gotovo uvijek popularnih, psihoanalitičkih čitanja. U teorijama roda, rodnim studijama i fe-

3 *Ibid.* 11-19.

4 “has taken on an ironically persistent afterlife”, Laura E. Savu, *Postmortem Postmodernists: Authorship and Cultural Revisionism in Late Twentieth-Century Narrative* (2006), at: <http://libres.uncg.edu/edocs/etd/1148/umi-uncg-1148.pdf>, accessed in January, 2010.

5 Ovdje, u prvom redu, mislimo na književna djela u kojima istorijske autorske figure dobijaju status (glavnih) književnih likova; to su najčešće romani koji tematizuju životna i spisateljska iskustva autora iz raznih epoha. Primjeri su brojni, a neke od njih razmatra i Lora Savu u doktorskom radu navedenom u prethodnoj fusnoti. Cf. *Ibid.*

minističkoj kritici, na primjer, postavlja se pitanje pola, ili roda, onoga ko je stvorio djelo. „Da li poznavanje umjetnikovog (autorovog) pola na bilo koji način proširuje naše znanje o djelu?“, jedno je od pitanja koje Žil Peri uključuju u svoju „kontrolnu listu“,⁶ koja može da posluži uspostavljanju osnovnih i opštih parametara po kojima prilazimo umjetničkoj tvorevini. Pored toga, može se reći da čak i kritičke škole koje akcenat stavljaju isključivo na čitaoce i njihovu recepciju teksta implicitno uspostavljaju onu drevnu važnost i nezaobilaznost autorskog fenomena, jer ne stvara li svako novo čitanje iznova autora – promijenjivog, uvijek drugačijeg, ali i uvijek funkcionalnog, makar po funkciji odsustva i negacije iz kojih se rađa razlika u čitanjima? Najzad, riječ „narrator“ je, kako i Džon Pol Rikelm predlaže u cijeloj svojoj studiji o mitu impersonalnosti kod Džojsova,⁷ možda samo ime koje smo izmislili za autorsku svijest koja se upisuje u jezik teksta, u svaku riječ koja tekst gradi, kao i naziv za efekat koji tekst ostvaruje u našoj svijesti.

Jasno je da su gotovo svi značajniji teoretičari književnosti, i umjetnosti uopšte, promišljali i promišljaju fenomen autora i autorstva, bilo afirmativno ili subverzivno, informisano i fokusirano, ili interdisciplinarno i sporadično, kroz interakciju sa drugim problemima i aspektima umjetnosti. Pitanja koja su postavljali mogla bi se sažeti u prostu upitnu rečenicu: „Šta je to autor?“ Da li se radi o stereotipu, nesavladivom „opštem mjestu“ u književnoj teoriji i praksi (zdravorazumskom i spornom, kao što su i *knjiga, svijet, čitalac, jezik*) ili je to, pak, trajna zagonetka i fascinatna misterija koja se odupire konačnom određenju? Teorijska vitalnost ovog koncepta upućuje na jezičku i etimološku dimenziju same riječi. Stoga se u prvom poglavlju ove monografije razmatra koncept autorstva u širem lingvističko-teorijskom, istorijskom i filozofskom smislu. Nakon pregleda više definicija i objašnjenja pojmova *autor* i *autorstvo* koja nude pojedine studije, rječnici i pojmovnici, sa osvrtom na sličnosti i razlike među njima, prelazi se na opisivanje ovog koncepta u istorijskoj perspektivi, kroz isticanje mnogobrojnih i raznovrsnih uloga, pozicija, osobina i funkcija koje su kategoriji autora pripisivane kroz vrijeme. U različitim društveno-istorijskim epohama i kulturnim sistemima čovječanstvo je mijenjalo svoj odnos prema autoritetima, pri čemu je odnos prema autoritetu autora pružio prostor za izuzetno širok i bogato nijansiran spektar shvatanja i ideja. U okviru pomenutog dijahronijskog presjeka, uočava se kako kontinuitet, tako i promjene u relaciji autor-tekst-čitaoci. Na kraju prvog poglavlja, koncepti autora i autorstva dovode se u sinhronijsku ravan, sa ciljem da se osvijetle njihovi filozofski i fenomenološki aspekti, kao i savremenost i sjevremenost pitanja koja su najčešće povezana sa njima. Nezaobilazna među tim pitanjima jesu ona koje se tiču intencije i intencionalnosti, recepcije, identiteta i pisca i recipijenata, fenomenologije pisanja i čitanja, kao i interakcije stvarnosti i jezika, ili svijeta i teksta, kao neprolaznih tema kojima se, prije ili kasnije, gotovo svaki kritičko-teorijski pristup vraća. Jer, na kraju, nakon mnogih stavova koji su ga dovodili u pitanje, stoji činjenica da je koncept autora neophodan „za naše čitanje bilo kojeg teksta i za smještanje teksta u naše ogani-

6 Anne Birgitte Ronning, „Kakav je odnos roda prema umjetnosti?“, prema: *Rod, identitet, kultura*, ur. Svetlana Zečević, Nataša Krivokapić, Filozofski fakultet, Nikšić, 2010, str. 144-157, citat na str. 145.

7 Cf. John Paul Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983.

zaciono shvatanje svijeta⁸, te da, stoga, njegovo definisanje predstavlja nezaobilazan, istovremeno duboko ličan i politički čin, kao i neizbježan korak u procesu „osmišljavanja i kategorizacije svijeta.“⁹

Filozofska i teorijska pitanja koja se tiču autorstva i autora uglavnom su u ovoj knjizi razrađena na osnovu studija modernih teoretičara, poput Antoana Kompanjona, Edvarda Saida, Rolana Barta, Mišela Fukoa, Žaka Deride, i drugih, pri čemu je poseban naglasak stavljen na problem počet(a)ka – u književnom, stvaralačkom i metafizičkom smislu. Nastavljajući razmatranja iz posljednjeg dijela prvog poglavlja, drugo poglavlje kroz fenomenološki pristup osvjetljava koncept autorstva kroz stvaralaštvo Džejmsa Džojsova, jednog od modernih klasika koji je u mnogo čemu redefinisao ove kategorije. Džojsov stav prema autoritetima, kao i njegov odnos prema vlastitom tekstu, označio je jednu novu fazu u književno-istorijskom razvoju fenomena pisca kao autora-tvorca, čije se umjetničke, kulturne i ideološke implikacije ne mogu prenebrežiti, dok je, sa druge strane, taj odnos bio proizvod i jedne duge, stare tradicije, čiji se manje ili više prikriiveni tragovi mogu uočiti u njegovom shvatanju vlastite poetike. Polazeći od Džojsove biografije, od autobiografskih elemenata u njegovom djelu, posebno od teme egzila, zatim i od stavova koje je iznio u raznim diskurzivnim tekstovima, kao i od opšte duhovne i kulturne klime koja je odredila doba u kojem je živio i pisao, stiže se zaključak da je za njega ideja tekstualnog stvaranja na više načina predstavljala svojevrsan princip reprodukcije – privilegovan utoliko što pomjera granice izrecivog u stalnim modifikacijama odnosa prema autoritetu, kako drugih, tako i vlastitom.

Na osnovu Saidovog razlikovanja *porijekla* i *početaka* u promišljanju autorstva, ovaj dio monografije teži da preciznije odredi Džojsovu autorsku poziciju u toj distinkciji, ukazujući na njegovo mjesto u književnoj i filozofskoj tradiciji, bliskost sa drevnim modelima i uzorima ili/i udaljenost od njih, kao i, sa druge strane, na revolucionarne odlike njegovog shvatanja umjetnosti riječi. Takođe, složen interaktivni odnos između empirijskog i tekstualnog bića, ili autora-pisca i autora-čovjeka, koji je bio predmet brojnih oglada, studija i istraživanja u kontekstu raznih disciplina i teorijskih pristupa, i ovdje je analiziran u svjetlosti one stare i uvijek nove dihotomije život-fikcija, kao i u svjetlu stalno aktuelnog problema intencionalnosti, budući da Džejms Džojsov važi za jednog od „najautobiografskijih“ i „najsamosvjесnijih“ autora u istoriji svjetske književnosti. Džojsov odnos prema sopstvenim tekstovima sagledan je i kroz hipotezu o „roditeljskoj vezi“, odnosno o povezanim principima prokreacije i reprodukcije koji prožimaju značajan dio njegovih ideja o autorstvu. Džojsova koncepcija umjetnika kao svjetovnog sveštenika, umjetnika kao izgnanika i njegov u mladosti izgrađen stav o funkciji književnosti ukazuju na dosljednost u shvatanju vlastitog autorstva, što ova monografija istražuje na primjerima Džojsovih kapitalnih prozaičkih tekstova: zbirke priča *Dablinci* (*Dubliners*, 1914) i romanâ *Portret umjetnika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) i *Uliks* (*Ulysses*, 1922), uz dodatno ilustriranje

8 Cf: “how to read a text or where to place a text in our organizational understanding of the world”, Erin Michelle Hollis, *Textual Collisions: The writing Process and the Modernist Experiment*, <http://repository.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/2434/etd-tamu-2005A-ENGL-Hollis.pdf?sequence=1>

9 “need to make sense of and categorize the world.” *ibid.*

i produbljanje osnovnih teza na primjerima njegovih manje ispitivanih ostvarenja: sačuvanog fragmenta romana *Junak Stiven* (*Stephen Hero*, 1944), drame *Izgnanici* (*Exiles*, 1918) i memoarskog poetskog zapisa *Dakomo Džoj*s (*Giacomo Joyce*, 1968). U trećem se poglavlju Džojsov autorski princip ilustruje kroz njegovo prvo prozno remek-djelo i jedino u ovom žanru: zbirku pripovjedaka *Dablinci* (*Dubliners*, 1914). Budući da je nastala kao neka vrsta „programskog teksta“, sa eksplicitno izraženim namjerama autora da napiše „poglavlje u moralnoj istoriji“ svog grada i djeluje na svijest i „razvoj civilizacije“ kod svojih sunarodnika, pitanje intencionalnosti se ovdje promišlja s ciljem da se detaljnije objasni autorski stav indiferentnog i nepristrasnog posmatrača i hroničara, koji se ogleda u narativnim postupcima i specifičnim tehnikama. Oslanjajući se na osnovne postulate raznih teorija recepcije, ovo poglavlje se bavi višestrukom interakcijom koja se ostvaruje Džojsovim uključivanjem čitaoca u igru interpretacije i popunjavanja eliptičnih tekstualnih struktura *Dablinaca*. Najzad, u trećem dijelu ove cjeline, u čijem fokusu je priča „Mrtvi“, ispituju se dublji slojevi i posljedice autorske intencije, kako kroz njenu složenu biografsku uslovljenost, tako i kroz njene modifikacije pri susretu sa tekstualnom, empirijskom, jezičkom i ontološkom drugošću.

Četvrto poglavlje ove monografije kroz primjer *Portreta umjetnika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) dalje razvija analizu Džojsovog autorstva kao interakcije sa vlastitom biografijom, sa književno-istorijskim nasljeđem, sa tekstualnim procesom i proizvodom koji povratno autorizuje svog autora. Ovaj autobiografski roman, čija geneza se značajno poklapa sa nastankom priča iz *Dablinaca*, premješta težište autorske aktivnosti sa spoljnog na unutrašnji pristup, to jest: sa opservacije na introspekciju, sa reprodukcije percipirane na reprodukciju proživljene stvarnosti. Stoga se i estetički predznak pomjera od realizma ka romantizmu, impresionizmu i simbolizmu, a tekstualno prisustvo autora dodatno se usložnjava ambivalentnim odnosom prema autobiografskom junaku. Oscilirajući između sličnosti i razlika, identifikacije i ironije, odnos Džojsovs-Dedalus se u kritičkoj istoriji naratološki najčešće sagledavao kroz odnos pripovjedačevog diskursa i doživljenog govora lika. Međutim, kako evolucija narativnih postupaka od *Junaka Stivena* (*Stephen Hero*, 1944) do *Portreta umjetnika u mladosti* pokazuje, Stiven Dedalus u konačnoj verziji ovog *Kunstlerroman*-a na neki način prelazi ontološke granice svog statusa, izrastajući u autora unutar teksta, koji legitimizuje svog tvorca, što ukazuje i na promjenjive i intrigantne granice koje dijele i spajaju procese pisanja, čitanja i prevođenja iskustva u tekst i teksta u iskustvo u autobiografskoj prozi Džejmisa Džojsova.

Interakcija autora i njegovog tekstualnog odraza u ogledalu autobiografskih zapisa u fokusu je i narednog dijela, koji se bavi Džojsovim manje poznatim izdanjima: posthumno objavljenim rukopisom *Dakomo Džoj*s (*Giacomo Joyce*, 1968) i dramom *Izgnanici* (*Exiles*, 1918). I jedno i drugo djelo na specifičan način odražavaju prožimanje teksta i konteksta, Džojsovog života i Džojsove umjetnosti, upućujući na neuhvatljivost samosvesne autorske figure koja stalno oscilira između lirskog impresionizma i dramske objektivizacije najintimnijih iskustava. Dok *Dakomo Džoj*s predstavlja neobičnu smjesu žanrova – kombinujući elemente dnevnika, autobiografije, memoara, lirske proze i imažističkih pjesama-sličica – u kojoj dominacija prvog lica ostvaruje

i koherentnost i, paradoksalno, ironijsku distancu u doživljavanju lika-pripovjedača, *Izgnanici* su drama koja, zapravo, ima manje dramskih kvaliteta od ostalih Džojsovih tekstova, jer je lik Ričarda Rouena u potpunosti prožet autorovom ličnošću, njegovim stavovima i idejama. Ova dva djela su, prema tome, podsticajna za istraživanje različitih narativnih vidova Džojsovog autobiografskog postupka, kao i za ispitivanje konstruisanja autorske figure kroz implikacije prvog i trećeg lica, naročito u tematizaciji želje kao osnove za autorsku aktivnost i libida kao njenog polazišta i ishodišta. Takođe, ona podstiču i sagledavanje jednog neobično interaktivnog, inter- i intra-tekstualnog prostora u njegovom opusu, budući da oba teksta sadrže odjeke i reference na njegova kapitalna ostvarenja.

Analizirajući oblike i načine interakcije autorske figure sa tekstom kroz Džojsovo najpoznatije prozno ostvarenje, koje je u mnogo čemu promijenilo tok književne istorije bar kad je roman u pitanju, problem autoriteta autora je u šestom poglavlju koncentrisan na ispitivanje intertekstualnosti kojom Džojso u *Uliksu* (*Ulysses*, 1922) najavljuje buduće i daleko nadmašuje postojeće narativne prakse. Nakon čitanja i reprodukcije realnosti drugosti u *Dablincima*, pa čitanja „iz sebe“ i reprodukcije sopstva u *Portretu*, *Uliks* donosi monumentalnu reciklažu književne tradicije, u kojoj se i društvena stvarnost i autorsko sopstvo iznova reprodukuju, pozicioniraju i valorizuju. Problem pozicije autora u odnosu na kompleksan tekst *Uliksa* često se definiše u terminima krajnje distanciranosti, relativnosti, neutralnosti ili, čak, nihilizma, što je uglavnom rezultat višestrukih diskursa i stilova kojima se u ovom djelu izbjegava pristajanje uz bilo koji ideološki, retorički i društveno-kulturni sistem. Polazeći od pretpostavke da je pluralizam stanovišta i narativnih glasova iza kojih se autor u ovom djelu krije od lakih definicija i precizne odredivosti, zapravo, posljedica Džojsove neprolazne težnje ka slobodi i nesvrstanosti – kako u umjetnosti, tako i u životu – šesto poglavlje nastoji da pokaže da autorska instanca ipak nije ravnodušno odsutna iz svoje tvorevine, već da se njen potpis, iako mobilan i stalno promjenjiv, može identifikovati u pojedinim narativnim izborima i tragovima visoke intencionalnosti. Na kraju, nakon ispitivanja implikacija koje Džojsova intencionalna okrenutost tradiciji i intertekstualnost imaju za njegovu autorsku funkciju i nakon određivanja njegove autorske pozicije u odnosu na heteroglosiju i heterogeni mikrokosmos ljudskog života koji se reprodukuje *Uliksom*, postaje jasnija neumitnost njegove utkanosti u vlastiti tekst, najviše kroz prizmu njegove intimne, doživotne preokupiranosti *jezikom* – za koji se često kaže da je i glavni junak i osnovna tema ovog romana.

Modifikacija autorske funkcije koja se realizuje tokom svakog kreativnog procesa, što je uočljivo u svakom od razmatranih Džojsovih djela, nužna je posljedica literarne interaktivnosti, koja je uvijek dvosmjerna, zbog čega dejstvo teksta na svog autora iscertava i često zanemarenu ulogu autora: kao čitaoca i redaktora vlastitih tekstova. Polazeći od intertekstualnih veza koje postoje među Džojsovim vlastitim ostvarenjima, sedmo poglavlje ukazuje na tragove čitanja prije i nakon pisanja kroz koje se jasno vide pomjeranja u autorovom poetskom i autopoetskom razvoju nastala kao posljedica recepcije vlastitog opusa. Džojsova autoreferencijalnost je prisutna kako na tematskom, tako i na formalno-strukturnom nivou, što se uočava u zadržavanju, odbacivanju i ponavljanjima brojnih pripovjednih postupaka. Ideja da tekst mijenja, proi-

zvodi i rađa svog autora je, takođe, ilustrovana kroz sagledavanje njegove nezavisnosti i nesvodivosti na definitivna čitanja, što preokreće onu za Džojsova relevantnu relaciju paterniteta, jer se ispostavlja da je autor – kao pisac i čitalac vlastitih tekstova čiji mu elementi izmiču i proklizavaju kao konačna (samo)spoznaja – ne samo autoritativni otac svog djela koji vrši neumoljivu kontrolu nad njim, već i njegov potomak spreman da se drugačije oblikuje za svoje buduće spisateljske prakse.

Zaključno poglavlje ove monografije pruža kratak osvrt na istoriju kritičke recepcije Džojsovih tekstova, sa ciljem da se osvijetli razvoj njegove autorske funkcije u kulturno-istorijskom smislu. Kritičko interesovanje za Džojsove tekstove pomjeralo je težište u zavisnosti od vladajućih poetičkih, estetičkih i ideoloških orijentacija pojedinih književnih razdoblja. Međutim, sa druge strane, Džojsova je vrlo često i uslovljavao te orijentacije, anticipirajući ih, probijajući im put i subverzivno ih najavljujući onda kad je samo mali broj pisaca i kritičara bio u stanju da prihvati njihovo prisustvo. Takođe, njegov odnos prema čitalačkoj publici bio je i ostao umnogome ambivalentan, pa se često raspravljalo o tome da li su njegov modernistički elitizam i izolovanost izraz nezainteresovanosti i ravnodušnosti prema čitaocima, ili su, pak, znak promišljenog opreza, lukavstva i, najzad, dubokog poštovanja prema onoj tišini za koju se često kaže da prožima njegove bogate verbalne svjetove.

Zasnivajući pretpostavke na nesagledivom uticaju koji je Džojsova proza imala i ima na generacije pisaca, kao i na činjenici da recepcija njegovog djela generiše stalno nove fokuse interesovanja koji često ponavljaju i stare nalaze, ovom knjigom se nastoji objasniti Džojsova transdiskurzivnost u fukoovskom smislu – afirmacija njegovog nadistorijskog autorstva koje se iz poznatih lavirinata čitanja i pisanja stalno „okreće nepoznatim vještinama“.

I Fenomen *autor*: ideja, istorija, interakcije

„*Ali u tekstu, nekako, potreban mi je autor, [...] ne čitam tekst kao da nema autora...“* – Rolan Bart

I. Početak odgovorâ na kraju pitanja „šta je to autor?“

Postavljajući pitanje „šta je to autor?“, ili „o čemu govorimo kada govorimo o autorstvu“, ulazimo najprije u područje opštepoznatih definicija koje predstavljaju zajedničko nasljeđe tradicionalne teorije i svakodnevnih prakse. Najšire, autorom se smatra onaj koji stvara, koji svjesno proizvodi značenja i oblikuje neku umjetničku tvorevinu, ili, pak, naučni rad; koncept autora se izjednačava sa izvorištem stvaralačke moći, sa kreativnom sposobnošću stvaranja nečeg novog. Većina rječnika daju istovjetna ili veoma slična objašnjenja: autor je „tvorac nekog dela, obično umetničkog“¹⁰ ili autor je „osoba koja kreira ili započinje nešto, posebno neki plan ili neku ideju.“¹¹ U Websterovom onlajn riječniku prvo značenje termina *autor* izjednačava se sa porijeklom, sa iniciranjem nečega, sa *izvorom* (engl. *source*), dok se kao drugo značenje navodi da je autor „pisac nekog književnog djela (kao što je knjiga)“.¹² Štaviše, u posebnom odjeljku rječnika namijenom za one kojima engleski nije maternji jezik, definicija autora kao „osobe koja je nešto napisala“¹³ stoji kao primarno značenje riječi, zbog čega lista sinonima uključuje ne samo leksemu „pisac“, već i izraze poput „literata“, „pisar“, „čovjek od pera“, i slično.

Pojam autorstva se odnosi na identitet autora, kako se najčešće navodi i u rječnicima, na identitet *pisca*, te se u većini teorijskih rasprava ova dva termina naizmjenično koriste da označe istu kategoriju, iako riječ ‘autor’ pokriva širi spektar značenja nego riječ ‘pisac’. Stoga se u ključnim kritičko-teorijskim diskusijama vezanim za ovaj koncept fenomen autorstva i autorstva razmatraju upravo kroz odnos sa tekstom, sa tekstualnim procesom i proizvodom, te sa problemom jezika i jezičkog stvaranja kao

10 *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Beograd: Nolit, 1992., 64.

11 “the person who creates or begins sth, esp a plan or an idea“ *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford University Press, 1967, 67.

12 “the writer of a literary work (as a book)”, *Merriam-Webster*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/author>, accessed on 2 March 2011

13 “a person who has written something”, *Merriam-Webster*, [http://www.learnersdictionary.com/search/author\[1\]](http://www.learnersdictionary.com/search/author[1]), accessed on 2 March 2011

temeljnih odrednica identiteta, kulture i cjelokupne civilizacije. Uostalom, kako se često naglašava, „zdrav razum, duga tradicija i aktuelna praksa (čak i strukturalistička/dekonstrukcionistička praksa) preporučuju očuvanje neke vrste povezanosti između pisca i autora“¹⁴, te čak i onda kad ukazuju na razlike između ovih pojmova, zapravo upućuju na njihovu međusobnu neodvojivost.

U vezi sa autorom i autorstvom, rječnici i pojmovnici ne izostavljaju ni kategorije koje iz proizlaze iz pomenutih: „autorizacija“, „autorsko pravo“, „autorska volja“, itd. „Autorsko pravo“ se utvrđuje „prema imenu autora“ i definiše se kao „isključivo pravo umetnikâ i naučnikâ da moralno i finansijski, u granicama zakonitosti, koriste svoja dela.“¹⁵ Iz navedenog vidimo da se u ovim objašnjenjima autoritet autora podrazumijeva kao inherentno svojstvo samog stvaranja; on je prisutan u poimanju stvorenog djela, isto kao što se stvoreno/napisano djelo smatra neotuđivim od onoga ko ga je stvorio/napisao. Drugim riječima, djelo se uvijek *pripisuje* autoru, „prema imenu autora se utvrđuje“ njegova *pripadnost*, kao njegovo prvo i najopštije svojstvo.

Povezujući koncept autorstva sa idejom porijekla, zatim sa pojmom pripadanja ili pripisivanja, i, najzad, sa društveno-pravnom kategorijom prizna(va)nja ili (pre)poznavanja, Ketrin L. Fisk razlikuje tri značenja same riječi *autor*.¹⁶ Prvo, autor je onaj od kojeg nešto nastaje i potiče, instanca od koje se izvodi porijeklo kreiranog djela. Drugo značenje odnosi se na javnu i zakonsku potvrdu tog porijekla i autoriteta u stvaranju, i to je ono što Fisk naziva „atribucijom“ ili „pripisivanjem“. I treće, ovim terminom se označava posjedovanje autorskih prava, tačnije: autorom se smatra i entitet (institucija, korporacija, kompanija, poslodavac) koji je odgovoran za nastalu kreaciju jer je angažovao pojednca ili tim umjetnika da idejno osmisli i umjetnički realizuje datu tvorevinu. Ova tri značenja se prepliću u širem shvatanju onoga što određujemo kao „javno priznanje“ ili prepoznavanje nekoga kao autora, kao nekoga ko posjeduje „odgovornost“ i „reputaciju“, ili ko predstavlja „slavnu ličnost“ čiji potpis autorizuje djelo i usmjerava njegovu cirkulaciju, recepciju i brojne aktivnosti vezane za njegov dalji život. Osnovna sličnost između ovih značenja, kao i između uglavnom svih ponuđenih definicija autora, odnosi se na poimanje autorstva kao iniciranja nečega što neminovno egzistira u prostoru i vremenu, što je iz nepostojanja prešlo u postojanje, što je prepoznato kao djelo koje se prima, opisuje i pripisuje. Autor je, stoga, shvaćen kao inicijator, kao pokretač jedne promjene, kao instanca koja stvara razliku u posto-

14 “common sense, long tradition, and current practice (even structuralist/deconstructive practice) all recommend the maintenance of some kind of connection between writer and author”, H.L. Hix, in Savu, *op.cit.*

15 *Rečnik književnih termina*, 65. (kurziv VVG.)

16 See: “First, an author is an originator. Second, an author is one who is recognized as being the originator (this is what I call attribution). Third, under the work-for-hire doctrine, an author is the one who owns the copyright on account of having employed the originator. The three meanings often became intertwined in one general concept which eventually became known as celebrity – being well known as a creator, which became a valuable form of social identity and eventually led to an idea that one could own one’s own reputation for being creative.” Catherine L. Fisk, *Attribution Within Organizations: Crediting Work in the Context of Anonymous Authorship at the J. Walter Thompson Advertising Agency, 1920-1980*, For presentation at the Center for the Study of Law & Society, Berkeley March 16, 2009, p. 4, www.law.berkeley.edu, accessed at: February 2011.

ječem sistemu umjetničkih ili naučnih tvorevina. Razlike su, međutim, u ovim definicijama zanimljivije od sličnosti, budući da se najčešće njima mogu objasniti i osnove raznovrsnih teorija i mišljenja o odnosu autora i djela. Primjećujemo da se najuočljivija razlika u značenjima koja nabraja Ketrin Fisk vezuje za stepen individualizacije autorstva, tj. za distinkciju između individualnog i društvenog identiteta autora, kao i za prisustvo ili nedostatak nezavisnosti i kontrole nad kreacijom. Dok prvo značenje, koje autorstvo određuje kao porijeklo, pripada gotovo mističkom domenu koji često nadilazi identitetska opisivanja same autorske figure, drugo značenje opisuje autorska svojstva i ingerencije kao nešto prenosivo, društveno i legalno uslovljeno, i zato otuđivo. Treće značenje je, opet, vezano za individu u koja stvara i za njenu kulturnu kontekstualizaciju: u njemu se autor-kao-osoba prepliće za pojmom autora-kao-korporacije ili autora-kao-sistema i kreativni pojedinac se posmatra kao ujedno i proizvod i uslov šireg miljea u kojem stvara. Shodno tome, autor je, sa jedne strane, tijesno i misteriozno, neraskidivo i neobjašnjivo povezan sa svojim djelom, bilo da je prepoznat ili ne kao takav u kulturnoj istoriji, ili je, sa druge strane, njegova odgovornost i autoritet nad djelom isključivo pravne prirode, te stoga promjenjivi konstrukt, ili, pak, sa treće strane, autorstvo predstavlja kombinaciju individualnih i kolektivnih pregnuća u kojoj se, u krajnjoj liniji, i ne može jasno razlučiti udio pojedinca i sistema.

Sličnim definicijama, pojmovima i relacijama bavio se, između ostalih, i Edward Said u svojoj eklektičnoj i, kako sam napominje, neuobičajenoj i oneobičavajućoj studiji naslovljenoj *Počeci: intencija i metod*.¹⁷ Njegovo opisivanje početaka korespondira sa shvatanjem autorske funkcije i autoriteta kao nečega što inicira razliku i proizvodi značenja, ali što je, u svakom slučaju, nomadskog karaktera, što se ne može centrirati, jer „nikada nije na istom mjestu“.¹⁸ Autorstvo shvaćeno kao energija, prije nego kao anteriornost ili kao ontološka privilegija koja prethodi stvaranju, simultano je sa samim stvaranjem. Pošto tekstovi predstavljaju „oblike započinjanja i postojanja u svijetu“¹⁹, naročito za njihove autore, karijera pisca i njegova autorska funkcija poklapaju se sa procesom pisanja – tekst je njihov cilj i njihov uzrok. Sinonim za autorstvo je, stoga, produkcija teksta i trajanje teksta, njegov život od početka do kraja.

Said se, očekivano, bavi i etimologijom ove riječi, često koristeći termin „autoritet“ (*authority*) da opiše, zapravo, određene aspekte njegovog vlastitog, ali i opšteg shvatanja pojma autorstva. Proširujući definicije imenice „autoritet“ koje pruža Oksfordski rječnik, koje se uglavnom odnose na moć, reputaciju, pravo, uticaj, ovlašćenje ili djelovanje na druge, bilo u smislu „izdavanja naredbi i prisiljavanja na poslušnost“ ili, pak, „inspirisanja poštovanja, zbog posjedovanja posebnog znanja“,²⁰ on povezuje

17 Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Columbia University Press, 1975. Said u „Predgovoru“ za prvo izdanje citira kričara koji njegovu knjigu svrstava u žanr tzv. „uncanny criticism“, što je saglasno sa njegovom vlastitom težnjom da u pristupu pitanjima koje studija istražuje izbjegne, koliko je moguće, tradicionalne pretpostavke i ustaljene, zdravorazumske konvencije. Cf. Said, xi.

18 “it is never in the same place“ *ibid*, 23.

19 “forms of beginning and being in the world”, *ibid*, xvi.

20 *Authority* – “the power to give orders and make others obey“ [...] “inspiring respect, having special knowledge“, *Oxford Advanced Learner's Dictionary, op.cit.*, p. 68.

„autoritet“ sa porijeklom riječi „autor“, čiji oblik nastaje od participa prošlog latinskog glagola *augere*, koji znači „uvećati“, te se zato *auctor* (nastao od participa *auctus*) određuje kao „onaj koji uvećava, te stoga i osniva“²¹ određeno djelo, instituciju ili čitav pravac u mišljenju i djelovanju. *Auctoritas*, zaključuje Said, osim što znači uzrok, osnivanje, produkciju, inventivnost i započinjanje, takođe predstavlja i nastavljanje, djelovanje ili uzorokovanje nastavka, održavanje započetog i njegovo uvećavanje. Autorstvo, koje se opisuje kao autoritet u pisanju, odnosi se na moć da se nešto kreira i inicira, ali i na moć da se ostvari kontrola nad kreiranim, da se određenim razvojem – *uvećanjem* – načini razlika u odnosu na ono što je postojalo ranije, kao i da se utiče na kasnije derivacije i dalji tok kreacije. Dakle, „započinjanje ili inauguracija, uvećavanje kroz produžetak, posjedovanje i kontinuitet označavaju se riječju *autoritet*.“²²

Iz navedenog se, takođe, može ustanoviti da autor-pisac i djelo-tekst funkcionišu kroz simultanost, kroz međusobnu zavisnost, uzajamnu uslovljenost i neodvojivost. Jer, ako tekst predstavlja početak i inicijaciju, on se začinje u autoru; a u autoru, kao što je rečeno, osim permanentnog započinjanja, koje je uslov njegovog autoriteta i autorske funkcije, nalazi se i rast i razvoj koji obnavlja, proširuje i kontroliše to započinjanje. Iz toga proizlazi da su autor i autorstvo nerazlučivi od svakog stupnja tekstualnog razvoja i trajanja, dok sam tekst predstavlja stalnu potvrdu autorskog idioma i njegove energije, jer napisano je znak djelovanja, te stoga i znak postojanja autora. Tekstualni proces i tekstualni proizvod, na jednom dubljem nivou, mogu se shvatiti kao sinonimi za autorstvo, autoritet i autorsku figuru, u svojoj njenoj nomadskoj neuhvatljivosti.

Slično Saidu, Kompanjon takođe podvlači pomenutu etimološku dimenziju riječi *autor* koja se odnosi na uvećavanje, rast i proširivanje, akcentujući sada particip sadašnji latinskog glagola: autor, *auctor*, je onaj koji dejstvuje kao *augendo*, onaj koji uvećava, koji „svojim perom pojačava činjenice ili riječi ili misli predaka.“²³ Autor, dakle, osim što povećava i umnožava, takođe i intenzivira postojeću stvarnost i opazajno-saznajni svijet – njegova uloga je aktivna i nesvršena, na što ukazuje i glagolski vid od kojeg mnogi leksikografi i etimolozi izvode porijeklo riječi.²⁴ Međutim, Kompanjon ističe da su značenja „uvećavati“, „rasti“ i „pojačavati“ tek sekundarna, „oslabljena“ u odnosu na primarno objašnjenje latinskog *augere*, koje se, zapravo, prevodi kao „poboljšanje onoga što već postoji“²⁵, na osnovu čega je autor (*augeo*, *auctor*) onaj koji unaprijeđuje, koji promoviše, koji *kvalitativno* uvećava. I rječnici bilježe ova značenja glagola *augere*, dodajući još i „obogatiti“, kao i „hvaliti“, „veličati“, „počastvovati“, i slično.²⁶

21 “an increaser and thus a founder”, Said, *op.cit.*, 83.

22 “beginning or inauguration, augmentation by extension, possession and continuity stand for the word *authority*”, *ibid*, 84.

23 “by his pen to amplify the facts or spoken or thoughts of the ancients.” Antoine Compagnon, “What is an Author? 1. Introduction: death and resurrection of the author”, <http://www.fabula.org/compagnon/ateur3.php>, accessed at: 20 April 2010.

24 *Ibid*.

25 “to enhance what already exists” *ibid*.

26 Cf. <http://en.wiktionary.org/wiki/augeo#Latin>, accessed at: June, 2011.

Pored ovih, ukazuje se na još jednu, veoma značajnu istorijsko-jezičku vezu, koja zalazi u religijski i politički domen. Naime, oblik *auctor*, dakle *autor*, etimološki se izvodi i od *augur*, što se povezuje sa „znakom“, „predskazanjem“, „najavom“, „simbolom“, „upozorenjem“, „signalom“ za nešto što dolazi, što označava misteriozno kreativni čin, te je stoga privilegija prirode ili božanske sile, više nego ljudsko svojstvo. *Augur* je u drevnom Rimu bio neka vrsta religijskog i službenog predstavnika koji je „predskazivao događaje posmatrajući i tumačeći znakove i simbole“, a sinonimi za ovu riječ su i „vidovnjak ili prorok, vrač“.²⁷ Kompanjon se poziva na Lukrecija, po kojem ovaj termin upućuje na kategorije života i smrti, na njihovu spregu i smjenjivanje u produkciji novog.²⁸ Budući da je to moć koja se daruje samo odabranoj manjini, oni koji njom raspolažu posjeduju i autoritet i odgovornost; oni djeluju kao garancija za djelo, oni se poštuju i njima se vjeruje. Djelovanje autora je, stoga, i političko: osim što proističe iz nadprosječnog, tajanstvenog statusa odabranih, ono se realizuje kroz djelo koje ima moć zakona, jer „svaka riječ izgovorena sa autoritetom određuje neku promjenu u svijetu, stvarajući nešto“²⁹. U skladu sa navedenim, pod terminom „autor“ podrazumijeva se i vrsta vođe: on je inicijator i predvodnik promjena, lider i „vodeći um“ odgovoran za ono što je nastalo i što postoji.

I na osnovu ovih definicija može se izvesti zaključak o neraskidivoj i neumitnoj povezanosti autora i njegovog djela, koja se uglavnom ilustruje kroz primjer *tekstualnog djela*, to jest kroz katkad izgovorenu, ali mnogo češće napisanu riječ. Autoritet autora sadržan je u djelu i djelo, povratno, otjelovljuje garanciju tog autoriteta. Stoga i tekst *autorizuje* autora, dajući mu status onoga koji inicira, kreira, ali i „nosi odgovornost“ za inicirano, za kreirano, za razliku koja, po definiciji, predstavlja povećanje, pojačanje i poboljšanje onoga što joj je prethodilo.

Kada se sagledaju etimološki aspekti i aktuelna shvatanja pojmova autor i autorstvo, kada se uzmu u obzir nekadašnje i sadašnje definicije, nameće se i suptilno kroz terminološke diskusije provlači još jedna kategorija: ona koja se odnosi na vrijednost. Iako gotovo svi riječnici za prvo značenje riječi „autor“ pružaju objašnjenja koja se odnose na uzrokovanje, na porijeklo i na stvaranje, a kao drugo značenje najčešće navode da je autor osoba koja je napisala neki tekst, što bi sugerisalo *bilo koji* ili *bilo kakav* tekst, u većini slučajeva knjigu, ali i druga djela od umjetničkog ili naučnog značaja, ipak se – i nekad i sad – podrazumijevala i podrazumijeva određena vrijednost tog teksta. Autor je onaj čije djelo se čita, budući da ima kvalitet koji izaziva poštovanje, vjerovanje i estetski užitek, budući da djeluje i ostvaruje uticaj, te stoga i promjenu. Kvalitet i vrijednost napisanog potvrđuju autorski autoritet, definišući i dodatno utvrđujući pisca kao autora.

27 Cf. “1. One of a group of ancient Roman religious officials who foretold events by observing and interpreting signs and omens. 2. A seer or prophet; a soothsayer.” <http://www.thefreedictionary.com/augur>, accessed at: June, 2011.

28 Cf. Compagnon, “What is an Author?”, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur3.php>

29 “Any word spoken with authority determines a change in the world, creating something” *ibid.*

Iako je etimologija odavno prepoznata kao jedna od važnih heurističkih metoda, a parola *nomen est omen* ne zastarijeva, nalazeći svoje sljedbenike u različitim vremenima i oblastima znanja i stalno potvrđujući svoj heuristički potencijal, ipak se mora skrenuti pažnja na istorijsku kontekstualizaciju samih riječi i mnogostruke stvarnosti koje su se vezivale za njih. Značenje i upotreba riječi „autor“ su se mijenjali, dobijajući nove konotacije i gubeći stare, ili ih, pak, obnavljajući uz nove kontekstualne asocijacije. Ideja o autorstvu ne postoji sama, niti se ovaj koncept može razmatrati izolovano i nezavisno od brojnih kulturno-umjetničkih, lingvističkih, naučnih i političko-ideoloških uticaja. Jer autori – figura autora i interpretacije te figure – reaguju na znake vremena, kao što vrijeme reaguje na njih. Stoga, da bi se jasnije i potpunije sagledao teorijski problem autora i autorstva, neophodno je osvrnuti se na istorijske modifikacije ovog fenomena.

I. 2. Fenomen autora u istorijskoj perspektivi³⁰

Poznato je da su se ideje o autorstvu, kao i shvatanje prirode, uloge i pozicije autora, mijenjale kroz vrijeme, kako u analitičkoj filozofiji, književnoj teoriji i pojedinačnoj umjetničkoj praksi, tako i u kolektivnoj svijesti pripadnika određenih kultura.

I. 2. 1. Od medijuma muza do individualizovanog izvora

Transformacije kroz koje je koncept autora prošao u istoriji ljudske misli pokrivaju zaista širok raspon osobina i implikacija: od anonimnog prenosnika nebeskih poruka u drevnim vremenima, medijuma kroz koji govore muze u trenutku božanskog nadahnuća, do modernog tumača postojećih kulturnih kodova, racionalnog posmatrača i bilježnika stvarnosti, koji nastaje i nestaje u svom djelu, autor je naizmjenično bio i individualni genije, vizionar, sveštenik umjetnosti, ali i svjedok, varalica, autsajder, obmanjivač, medijska zvijezda, već u zavisnosti od istorijskog trenutka i kulturno-ideološkog konteksta. U određenim društvima i na određenim prostorima, autor nije posjedovao nikakav autoritet i odgovornost za nastali tekst, već je tekst sam po sebi bio garancija istinitosti onoga o čemu je govorio. Mišel Fuko ističe da je ovo bio slučaj u Evropi u antičkom dobu i u srednjem vijeku, naročito kad su u pitanju tekstovi koje danas nazivamo književnim (priče, epske sage, komedije, tragedije), dok se u slučaju naučnih tekstova ipak upućivalo na potpis autora kao na dokaz vjerodostojnosti napisanog.³¹ Vremenom se ta situacija sasvim promijenila, toliko da je tekst postao svojina autora, a autorsko ime garancija statusa teksta.

Antički koncept pjesnika podrazumijevao je magičnu impersonalnost, gubitak lične volje i razuma u trenu inspiracije koja dolazi iz viših sfera: bard pjeva nadahnut muzom, on je "zaposjednut", kako kaže Kompanjon³²; u njemu je entuzijazam – *en Theos* – koji znači „prisustvo Boga”, te stoga njegovo 'autorstvo' ne znači i autoritet nad pjesmom, jer on ne upravlja porukom koju prenosi. Međutim, on ima odgovornost prema publici, prema slušaocima, jer je izabran da bude glasogovornik grupe kojoj pripada, kroz njega božanske sile saopštavaju ljudima značenja stvari i pojava. Sa jedne strane, on duguje odanost muzi i ne smije krenuti smjerom suprotnim od onog koji mu ona diktira (on je i žanrovski strogo određen i uslovljen) ukoliko želi da zadrži svoj dar, dok, sa druge strane, njegove vrijednosti se uvijek moraju poklapati sa vrijednostima onih koji slušaju njegovu pjesmu. Iako sam po sebi ne proizvodi značenja, antički autor ima važnu ulogu jer je medijum vrhovnih istina, prorok i čuvar pamćenja. Naime, muze kroz njega pjevaju o velikim stvarima, o bogovima i herojima, o prošlim i budućim podvizima i pobjedama, čime njegove riječi pothranjuju sjećanja i „pomažu ljudima da umaknu tišini i smrti.”³³

30 Dio istraživanja ovog potpoglavlja je, u svojoj ranoj fazi, objavljen u časopisu *ARS*. Vidjeti: **Vukićević, V.** (2010), „Fenomeni autora i autorstva kroz vrijeme“. *Ars*, god. XIV, br. 3. OKF: Cetinje – CDNK: Podgorica str. 110-116. [ISSN 0352-6739]

31 Cf. Michel Foucault, "What Is an Author?" (1969.), <http://korotonomedia2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuthor.pdf>, accessed at: June 2009.

32 "possessed by enthusiasm", Compagnon, "What is an Author?", <http://www.fabula.org/compagnon/auteur3.php>

33 "Only the words of the poet allow men to escape the silence and death", Detienne, in: Compagnon,

Ipak, neki od grčkih antičkih filozofa, na čelu sa Platonom, dovode u pitanje doktrinu o nadahnuću, kao i pouzdanost božanske inspiracije koja je iracionalna i nad kojom pjesnik nema kontrolu. Platon, kao što je poznato, svaki pisani tekst doživljava kao drugostepeno udaljavanje od realnosti, jer napisano nužno iskrivljuje i iznevjerava izgovoreno, a izgovoreno je već samo po sebi sjenka istine. Pored toga, kako s pravom napominje Kompanjon u svom istorijskom pregledu, Platon je prvi postavio autora kao hermenutički problem.³⁴ Ukazujući na realno odsustvo autora, usljed vremenskih i prostornih udaljenosti između onih koji pišu i onih koji čitaju i tumače tekstove, on je podvlačio neizbježnu nepouzdanost interpretacije bilo kojeg teksta čiji autor se ne može konsultovati i čiji recipijenti zauvijek ostaju uskraćeni za istinito, izvorno značenje koje je prethodilo zapisivanju.

Srednji vijek takođe karakteriše impersonalnost i anonimnost autorâ koji stoje iza književnih tekstova: tekstovi se čitaju i cirkulišu bez potpisa ili, pak, sa više potpisa u kojima su izmiješana imena autora, naratora i prepisivača. Često su ta imena data kroz geografske odrednice, koje informišu o mjestu stanovanja ili rođenja ili feudalnoj pripadnosti onoga ko je tekst napisao ili prepisao. Koncept originalnosti je sasvim osoben u srednjevjekovnom shvatanju književnosti: zapisi su prepuni citata i pozajmljenica, priče su uvijek zasnovane na drugim pričama. Krilatica *non nova, sed nove* (*ne novo, ali na nov način*) podrazumijeva pozivanje na drevne autoritete, na velike teme i već utvrđene koncepte, ali i njihovu novu kontekstualizaciju i ideološko-umjetničku obradu. U skladu sa ovim, sama riječ „autor” nosi posebno značenje i asocijacije. Naime, srednjevjekovni autor je uvijek *auctor*, onaj koji ima autoritet, koji uvećava; on nije bilo koji pisac, kako podsjećaju moderni proučavaoci srednjevjekovne filozofije,³⁵ već je džin na čijim ramenima stoje kasniji pisci, koji ne moraju nužno zaslužiti titulu autora.

Donekle slično antičkom dobu, teološka misao srednjeg vijeka pretpostavlja postojanje više hijerarhijskih slojeva, ili nivoa, u konceptu autorstva. Pisac, ili ljudski autor, je onaj u čijem glasu odjekuju namjere Prvog Autora, koji je shvaćen kao duh slova, dok je napisano djelo samo njegova formalna realizacija. Vrhovno autorstvo pripada kosmičkom i božanskom principu, a uloga umjetnika je da taj princip podražava. Umjetnici se dalje diferenciraju na one koji su autoriteti i čiji uticaj je dalekosežan i na one koji uče od njih, citirajući ih i oslanjajući se na njihova dostignuća. Osim ovoga, Antoan Kompanjon primjećuje da je alegoričnost srednjevjekovnih tekstova direktno proporcionalna zanemarivanju autora, što je, po njemu, veoma važno za istoriju hermeneutike.³⁶ Kritička filologija, koja teži da otkrije namjere autora i značenja koja je *on* utkao u tekst, u suprotnosti je sa alegorijskim tumačenjem, čiji cilj je da otkrije i ukaže na drugačija, nova značenja koja bi mogla važiti u novim čitalačkim horizontima. Srednjevjekovna alegoričnost je, stoga, važna za tadašnje poimanje autorstva

“What is an Author?”, <http://www.fabula.org/companion/auteur3.php>

34 Cf. Compagnon, “What is an Author“, *op.cit.* Ovdje je nemoguće ne primijetiti sličnost sa strukturalističkom i poststrukturalističkom mišlju o nepovratno izgubljenom prvom značenju, o prvom referentu koji je zauvijek ‘otkinut’ od znakova koji stupaju u stalno nove odnose i proizvoljne veze.

35 Cf. *Ibid.* Takođe upor. Umberto Eko, *Kako se piše diplomski rad*, s italijanskog prevela Mirjana Đukić-Vlahović, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000, 28-29.

36 Cf. Compagnon, “What is an Author?”, *op.cit.*

jer, dajući primat duhovnom, metaforičkom, transistorijskom i univerzalnom značenju napisanog, ona podrazumijeva da je pisac odgovoran samo za bukvalno i neposredno značenje, te je zato njegova lična moć ograničena, a njegove stilske osobenosti i kreativni učinak manje relevantni.

U renesansi pjesnik se opet smatra jednom vrstom proroka, estetski profilisanim i sa više integriteta nego u antici. Pošto se vjeruje da su izvori poezije božanski, a samo stvaranje predstavlja *furor poeticus*, pjesnik je uzvišenije biće kojem su dostupni predjeli višeg duha – on je strastvenije i punije povezan sa apsolutnim kategorijama od ostalih smrtnika. Za razliku od srednjovjekovnih koncepcija, u šesnaestom i sedamnaestom vijeku pojam pisca elitniji je od pojma autora: pisci su samo oni autori koji dobro pišu, napominje Kompanjon.³⁷ Iako se renesansni pisci često koriste predlošcima uzetim iz drugih tekstova, pozajmljuju, prerađuju i parafraziraju djela drugih autora (Šekspirov primjer je jedan od najmonumentalnijih “plagijata”), to ne umanjuje njihov autoritet, jer se po prvi put svjesno stvara za estetski cilj. Smatra se da analogija pisac–Bog i djelo–svijet datira upravo iz renesanse, jer autori stoje kao metafora za stvaralačku silu koja ne samo da reprodukuje prirodu, već ima moć da udahne život u likove, stvari, pojave i događaje o kojima piše.³⁸ Otuda i ideja o monumentalnosti i besmrtnosti autora, koji kroz svoje djelo produžava sebi postojanje nakon fizičkog nestanka, pobjeđujući vremenske i prostorne granice.

Nešto kasnije, krajem sedamnaestog i u osamnaestom vijeku, književni tekstovi svoj status počinju vezivati isključivo za identitet tvorca, za autorski potpis ili za ‘autorsku funkciju’ koja stoji iza njihovog nastajanja. Smatra se da se riječ „plagijator”, u značenju koje danas ima, prvi put javlja u sedamnaestom vijeku.³⁹ Takođe, Fuko primjećuje da se interesovanje za autora javlja u isto vrijeme kad i transgresivni diskursi: „tekstovi, knjige i diskursi zapravo su počeli da imaju autore (pored onih mitskih, sakralizovanih i sakralizujućih figura) upravo u mjeri u kojoj su autori postali podložni kažnjavanju.”⁴⁰ Ono što logički i istorijski slijedi jeste sistem koji reguliše pitanja vlasništva nad tekstom i problem intelektualne svojine, pa krajem osamnaestog i početkom devetnaestog vijeka dolazi do stvaranja mreže strogih pravila koja se tiču autorskih prava, odnosa autora sa izdavačem, prava reprodukcije i sličnih pitanja koja akcentuju promjene u shvatanju kategorije autora i pojma autorstva. Ovo je period kada književnost stiče svoju punu autonomiju i autoritet, postajući, poslije mnogo stoljeća, nezavisna od religije.

U devetnaestom vijeku dolazi i do prvih značajnijih teorijskih razmatranja koncepta autora. Među njima su najupečatljiviji i najuticajniji možda upravo oni koji se javljaju u djelima samih stvaralaca koji promišljaju svoju funkciju i svoju odgovornost, kao i dublje mogućnosti i ograničenja vlastite djelatnosti. Engleski romantičarski

37 “any author is not a writer (but only one who writes well)” *ibid.*

38 Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1994. pp. 27-29.

39 Cf. Compagnon, “What is an Author?” *op.cit.*

40 “Texts, books, and discourses really began to have authors (other than mythical, sacralized and sacralizing figures) to the extent that authors became subject to punishment.” *Ibid.*

pjesnici, poput Kolidža, Vordsvorta, Šelija, Kitsa, ostavili su značajan trag u ovom pogledu i, kako mnogi smatraju, udarili temelje kasnijoj, modernoj misli o iščezavanju autorskog sopstva iz djela. Kitsova ideja o 'negativnoj sposobnosti' (eng. *negative capability*), tj. o sposobnosti pjesnikovog preobražaja u ono o čemu trenutno piše, o njegovom potpunom poistovjećivanju sa predmetom svoje poezije tokom kojeg on gubi sva svoja lična svojstva, kao i slično Kolridževo insistiranje na univerzalnosti književnog genija koji potire vlastiti identitet u stvaranju, imaju mnogo zajedničkog sa modernističkim konceptom depersonalizovanog autora.

Ipak, kako je za promišljanje depersonalizacije stvaranja neophodno da se prethodno dostigne vrhunac individualizacije, u devetnaestom vijeku se još uvijek – više nego ikad – insistira na originalnosti i autorskoj individualnosti, kao i na tijesnoj vezi između pisca i djela. Sa jedne strane, u širem društvenom kontekstu, to se može posmatrati i kao jedna od posljedica razvoja kapitalizma, koji teži da poveže čovjeka i rad, da stvori tijesnu vezu između pojedinca i proizvodnje. Sa druge strane, kako Roland Bart naglašava, insistiranje na autorskoj figuri je istorijska i kulturna specifičnost zapadne Evrope, ranih i poznih faza njene moderne istorije.⁴¹ Fokusiranost na autora, na njegov život, ukus i stil, njegove lične strasti i doživljaje, proizvod je društva koje je „pri kraju srednjeg vijeka sa engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom vjerom u Reformaciju otkrilo prestiž individue.“⁴² Poimanje autorstva kao kreativne djelatnosti i snage koja izvire iz dubokih slojeva unutrašnjeg bića očekivano vodi do akcentovanja *originalnosti* umjetničkog djela kao jednog od najpouzdanijih indikatora njegove vrijednosti, a subjektivnost i osobenost pjesničke imaginacije postavlja se kao mjerilo piščevog umijeća. U skladu sa takvim shvatanjem, glavni cilj kritičkog proučavanja nekog pisanog djela postaje otkrivanje autorove intencije. Pod intencijom se podrazumijevaju svi oni motivi, namjere, sakrivene želje, planovi koji su ostali neizraženi ili nedovoljno upadljivi u samom djelu, svi porivi, često nesvjesni, koje je autor utkao u svoj tekst i čija rekonstrukcija bi, po mišljenju tradicionalne kritike, ukazala na prava značenja koja leže u njegovom kreativnom ostvarenju.

Mnogi teoretičari smatraju da je klica ovog procesa individualizacije, ovog insistiranja na pojedinačnoj intenciji, sadržana još u renesansnom uvođenju novog poretka, to jest u skretanju pogleda 'od nebesa ka čovjeku', što će prekinuti tradiciju povezivanja mikrokosmosa sa makrokosmosom. Do tada je, kroz srednjevjekovnu teologiju, razne okultne nauke, religije, elizabetanski teatar i brojne oblike kulture koji su ukazivali na ispreplijetanost ličnog sa univerzalnim, istorija bila nerazdvojiva od mita, kao što je i ljudski stvaralački izraz bio zamišljen kao neizbježna reprodukcija kosmičkog ustrojstva. Od renesanse, kreativna istorija čovječanstva kreće smjerom sve većeg usitnjavanja, sve kompleksnije fragmentacije, sve učestalijeg ponavljanja i variranja već viđenog i već rečenog, sve dok se djelo ne udalji od autora kao Jejtsov „soko od sokolara“.

41 Cf. Roland Barthes, "The Death of the Author" (1968), in: *Image - Music - Text*, Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 142-148.

42 "at the end of the middle ages, with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual" *Ibid.* pp. 142-3.

I. 2. 2. Dvadeseti vijek

Teorijski pravci nastali u dvadesetom vijeku odbacuju stavove o individualnoj intenciji, donoseći nove, sasvim drugačije poglede na sam pojam autora. U ovom smislu, veliki uticaj imali su Nova kritika i formalizam, koje kult autora zamjenjuju kultom djela, zagovarajući stav da se u samom tekstu, u njegovim unutrašnjim odnosima, njegovoj strukturi, jezičkim i stilskim kvalitetima nalazi ključ za interpretaciju. Nova kritika i formalistička škola protive se biografskim i istorijskim pristupima u tumačenju književnih djela, smatrajući da okolnosti autorovog života, njegova ličnost, njegove svjesne namjere ili podsvjesne želje, vrijeme u kom je živio i šire društveno-istorijske okolnosti nisu od važnosti za razumijevanje teksta koji je napisao. Vilijam Vimsat (William K. Wimsatt) i Monro Birdsli (Monroe C. Beardsley) su sredinom dvadestog vijeka skovali sintagmu „intencionalna zabluda“, ili „intencionalna pogreška“⁴³ (eng. *intentional fallacy*), kojom su označili dotadašnju praksu tumačenja književnog teksta kroz svjetlo autorovih namjera koje su uslovile nastanak datog teksta.

Još radikalniju promjenu u shvatanju samog koncepta autora, autorstva i odnosa autor-tekst izvršila je krajem šezdesetih godina prošlog vijeka poststrukturalistička misao Rolana Barta i Mišela Fukoa izražena u esejima „Smrt autora“ (1968) i „Šta je autor?“ (1969). Ustajući protiv intencionalističkih pristupa književnosti i protiv, kako je on to vidio, tiranijske usmjerenosti kulture na autora kao na izvorište teksta, Bart smatra da svako pisanje predstavlja „onaj neutralan, složen, neuhvatljiv prostor u kojem svaki subjekat izmiče, zamku u kojoj se svaki identitet gubi, počevši od samog identiteta onoga koji piše.“⁴⁴ Stoga, kada pisanje započne, kad se tekst rađa, „glas gubi svoje porijeklo, autor ulazi u vlastitu smrt.“⁴⁵ Tekst se, na izvjestan način, sam od sebe piše; njemu ne prethodi autorova namjera, ili svjesna aktivnost kojom projektuje svoj unutrašnji svijet u književno djelo, već tekst nastaje kao rezultat „već napisanog“, kao prostor u kojem se istovremeno nalaze različiti citati, parafraze, odjeci tekstova napisanih u raznim drugim kulturama i istorijskim razdobljima. Nikako se ne može pretendovati na originalnost, jer autorova jedina moć jeste moć kombinovanja već napisanog, čiji je stvarni 'autor', zapravo, jezik. Prema Bartovim stavovima, koji su imali mnoštvo sljedbenika u decenijama koje će uslijediti, tradicionalna figura autora ne samo da gubi svoj autoritet, već prestaje da postoji, potire se u iskustvu pisanja, u iskustvu tekstualnog i kulturnog pastiša u kojem nijedna misao ili emocija ne može biti nova. Ukoliko pisac „želi da izrazi sebe, trebalo bi bar da zna da ona unutrašnja 'sadržina' koju hoće da 'prevede' sama po sebi nije ništa drugo do jedan gotov rječnik.“⁴⁶

43 Cf. W.K. Wimsatt, Jr., and Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954. <http://faculty.smu.edu/nschwart/seminar/Fallacy.htm>, accessed at: January 2010.

44 "that neuter, that composite, that oblique into which every subject escapes, the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes." Barthes, *op.cit.*, p. 142.

45 "the voice loses its origin, the author enters his own death" *Ibid.*

46 "wants to express himself, at least he should know that the internal "thing" he claims to "translate" is itself only a readymade dictionary" *Ibid.* p. 146.

Zanimljivo je razmatrati ove teze u svjetlosti konkretnih modernističkih situacija, onih koji im i hronološki prethode, jer je upadljiva činjenica da su remek-djela dvadesetog vijeka, nastala u njegovoj prvoj polovini, rođena upravo iz otpora prema 'gotovim rječnicima', uspijevajući da 'unutrašnju sadržinu' svojih tvoraca izraze sa svim novim, revolucionarnim postupcima. Autori poput Džejmisa Džojisa i T. S. Eliota, Marsela Prusta, Tomasa Mana, i drugih, redefinisali su problem originalnosti specifično kombinujući autobiografske sadržaje sa širokom erudicijom i enciklopedijskim karakterom svojih djela, istovremeno potvrđujući i opovrgavajući Bartove stavove.

Rolan Bart svoj esej zaključuje idejom da fenomen čitaoca zamjenjuje kategoriju autora, budući da je čitalac, a ne pisac, instanca u kojoj se ostvaruje jedinstvo teksta – on je destinacija u kojoj, u mnogostrukosti interpretacija, djelo dobija značenje. Iako je otvorila nove kritičke mogućnosti, i u tom smislu poslužila kao korisna koncepcija naročito u razvoju različitih teorija recepcije, ova ideja bila je često i osporavana. „[R]ađanje čitaoca mora se platiti smrću Autora“⁴⁷ je rečenica koja samo jedan mit zamjenjuje drugim, budući da je kategorija čitaoca u savremenom dobu isto toliko neuhvatljiva, i po parametrima samog Barta, neodređena i neodrživa kao i kategorija tradicionalnog autora.

Slično Bartu, i Mišel Fuko negira autorov uticaj, autoritet i odgovornost za značenje teksta, kao i relevantnost biografskih tumačenja književosti, iako ne poništava ontološki status autora.⁴⁸ Tradicionalnog autora, shvaćenog kao empirijski entitet, Fuko zamjenjuje „autorskom funkcijom“, koja zapravo predstavlja diskurzivni princip koji objedinjuje različite aspekte teksta. Ta funkcija je kompleksna, mnogostruka, istorijski promjenjiva i, u jednom širem smislu, ideološki uslovljena. Ona omogućava čitanja i tumačenja tekstova, njihov institucionalni status, ona drži na okupu mnoge elemente diskursa, dajući im oblik u kojem postoje i cirkulišu u društvenom sistemu.⁴⁹ Autor kao hermeneutička figura je irelevantan izvan diskursa, on opstaje isključivo unutar tekstualnog svijeta, obezbjeđujući status izgovorenom i/ili napisanom. I po Fukou, jezik je taj koji proizvodi značenja, što, međutim, ne podrazumijeva nepostojanje autora u onom bartovskom smislu – Fuko je tu umjereniji i istorijski svjesniji – već samo njegovu decentralizaciju i dekonstrukciju, kao i ignorisanje empirijskih i psiholoških dimenzija autorstva. U tekstu se potire autorova individualnost, ali on ostaje kao neka vrsta kulturne institucije koja obezbjeđuje različite diskurse; on stvara i mijenja tekst, ali zatim iz njega nestaje ostavljajući da jezik u svojoj cirkularnoj igri ostvaruje značenje.

Može se reći da je ovakvim poimanjem autora, njegove pozicije i uloge, prožet značajan dio modernističke poetike. Ono je implicitno prisutno u Džojsovom shvatanju umjetnika kao Tvorca koji „ostaje unutar ili iza ili izvan ili iznad svog djela, ne-

47 “the birth of the reader must be ransomed by the death of the Author.” *Ibid.* p. 148.

48 Cf. Foucault, *op.cit.*

49 Cf. “It shows the occurrence of a certain set of discourses, and it refers to the status of this discourse within a society and within a culture. [...] The author function is therefore characteristic of the mode of existence, movement and operation of certain discourses within a society,” *ibid.*

vidljiv, pročišćen do nepostojanja, ravnodušan, obrezujući nokte⁵⁰ zatim u Eliotovoj uticajnoj teoriji objektivnog korelativa i ideji o pjesniku kao katalitazoru značenja, kao i u Jejtsovom snu o integralnoj vizantijskoj kulturi u kojoj se anonimni stvaratori utapaju u sliku i izraz opšte vizije, gubeći svoja lična smrtna obličja i postajući zlatnom pticom koja pjeva „o onom što je prošlo, što prolazi, i što će doći.“⁵¹ Čvrsto jedinstvo autorskog principa u tekstu povlači poništavanje ličnih svojstava autora-čovjeka: u činu pisanja empirijsko biće autora transformiše se u neku transcendentnu anonimnost, koja se ne razlikuje previše od drevnog koncepta nepoznatog umjetnika od kojeg ostaje jedino djelo kao dokaz nekadašnjeg postojanja. I Flober, Prust i Kafka se često pominju kao autori koji su svjesno brisali vlastitu empirijsku ličnost dok su pisali svoje tekstove – njihovo tekstualno samoponištenje bilo je uslov i cilj njihovog umjetničkog rada. Depersonalizacija teksta, njegovo 'pročišćavanje' od autorskog prisustva, ima korijene u odbacivanju viktorijanskog sveznajućeg autora-pripovjedača koji je bio nezaobilazno prisutan u svojoj prozi, često nametljivo komentarišući likove, događaje i vrijednosti koje bi književno djelo trebalo da artikuliše. Međutim, pored raskida sa tradicijom, autore dvadesetog vijeka odlikuje i jedna ambivalentna svjesnost o značaju književnog i kulturnog nasljeđa i specifičan odnos prema prošlosti i starim uzorima. Modernistički stavovi o značaju tradicije smještaju, donekle slično Fukoo-vim promišljanjima, pojedinačnu autorsku figuru u jednu ogromnu, ali i jasno uređenu, iako promjenjivu, konstelaciju stvaralaca čije djelo je ostavilo trag u svjetskoj istoriji književnosti. Kako je to T. S. Eliot u svom čuvenom eseju „Tradicija i individualni talenat“⁵² zapisao, individualni autor dobija svoj opis i značenje jedino u širem književnom i istorijskom kontekstu, koji ga kreira ali koji, sa druge strane, i biva kreiran, modifikovan, djelom tog istog autora.

Autoritet pisca dvadesetog vijeka, naročito u prvim decenijama, očitava se u njegovoj posebnoj interakciji sa drugim autoritetima, ali i u njegovom kompleksnom, često paradoksalnom odnosu sa publikom i vlastitim djelom. U odnosu prema čitaocu, on je katkada elitistički izolovan i nepristupačan, dok, istovremeno, sasvim zavisi od čitalačke spremnosti na saradnju i intelektualni i kreativni angažman. Sa druge strane, iako predstavlja, kako Fuko sugeriše, kulturnu konstrukciju, autor ipak „služi da neutrališe one kontradiktornosti koje mogu proizlaziti iz raznih tekstova: mora postojati – na određenom stupnju njegove misli ili želje, njegovog svjesnog ili nesvjesnog – ona tačka u kojoj se razrješavaju kontradiktornosti.“⁵³ Stoga, iako 'odvojena' od djela i, često, od publike, autorska funkcija prisutna je na neki način i 'iza teksta', dajući konceptualnu koherentnost i stilsko jedinstvo napisanom. Može se zaključiti da granica između impersonalnosti i sveprisutnosti autora nikada nije bila toliko neuhvatljiva i ambivalentna kao početkom i sredinom dvadesetog vijeka.

50 “[The artist, like the God of creation,] remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.” James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1996, 245.

51 “what is past, or passing, or to come,” W. B. Yeats, “Sailing to Byzantium”, in *The Collected Poems*, Ware: Wordsworth, 2000, p. 164

52 Cf. T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent” (1919), *Selected Essays*, London, 1953, 14-15.

53 “The author also serves to neutralize the contradictions that may emerge in a series of texts: there must be - at a certain level of his thought or desire, of his consciousness or unconscious - a point where contradictions are resolved” Foucault, *op.cit.*

Nakon tradicionalnog koncepta autora kao konkretne, kreativne individue, ličnosti čvrsto locirane u vremenu i prostoru, koja tekstom nudi 'svoj osobeni pogled na svijet', i nakon modernog progona autora iz teksta, njegovog poništavanja, izjednačavanja sa uvijek promjenjivim diskursom, postmodernizam donosi novo interesovanje za autorsku figuru, objedinjujući u svom tretmanu autora i autorstva brojne kontradikcije prošlih stavova. Kako kaže David Albahari, "[p]ostmodernizam je potpuno oslobodio i autora i tekst, pruživši nam pravo da definišemo književnost kako god želimo."⁵⁴ Postmodernistička poetika, ili bolje reći, *poetike*, legitimisale su najrazličitije pristupe, shvatanja i koncepcije autorstva.

U drugoj polovini dvadesetog vijeka, naročito u njegovim posljednjim dekadama, dolazi i do pojave koja se može nazvati „sekularno vaskrsavanje autora“,⁵⁵ a koja se naročito ogleda u jednom relativno novom žanru poznatom kao 'kvazi-biografija pisca', 'romansirana autorova biografija' ili 'roman sa autorom-kao-junakom' (engl. *author fiction*).⁵⁶ U ovim proznim djelima, kao i u velikom broju teorijskih, naučnih i kritičkih radova koji se bave fenomenom autora, prisutna je potreba povezivanja autorske figure sa tekstom kroz različita nastojanja da se uspostavi logička i hermeneutička veza između empirijske ličnosti pisca i njegove tekstualne persone, između čovjeka i diskursa. Ova potreba je povezana i sa složenim odnosom postmodernističke misli prema prošlosti, prema istoriji, kako individualnoj tako i kolektivnoj. Kako su mnogi mislioci primijetili, nakon teorijskog insistiranja na kraju istorije i smrti autora, javlja se žudnja za početkom – za rekonstrukcijom – te se i novo interesovanje za koncept autora dovodi u vezu sa ljudskom potrebom da vrati djelo čovjeku, a tekst i jezik svom ljudskom izvoru.

I. 2. 3. Između nekad i sad

Danas se, kao što je već primijećeno, fenomen autora poima i određuje na najraznovrsnije načine. Autorstvo je, između ostalog, i društveno-pravni koncept. Savremeni autori sami sebe stvaraju kroz kulturne, socijalne i zakonske okvire i procese, u kojima se ne samo pojedinci, već i čitave grupe, udruženja, kompanije, agencije prepoznaju i definišu kao „autori“. Ovim se katkada nameće pitanje: da li je danas, upravo kad je svaka informacija postala dostupna, anonimnost i neuhvatljivost autora postala, paradoksalno, samo veća? Da li je baš sada, više nego nekada davno, autor postao mit, onaj nedodirljiv prostor, samo zamisliv – nikad precizno – iza svih medijskih maski, zakona, reklamnih boja i ostale mašinerije masovne komunikacije i hiper-proizvodnje tekstova? Nekada je usamljenička povučena pisca, koja je korespondirala sa dugim, usamljeničkim satima čitalaca kojima su knjige ispunjavale dane, pothranjivala drugačiju komunikaciju, zasnovanu na mašti, pretpostavkama i nepotpunim podacima. Današnji tempo to ne dozvoljava, ili svakako otežava. Čitaocu se serviraju informacije o autorima čak i ako on to ne želi, i ako ih ne traži. Uprkos svjesnosti da te informacije ne moraju biti tačne i pouzdane, one često smanjuju onaj prostor ostavljen za nagađa-

54 David Albahari, dnevni list *Pobjeda*, Podgorica, 16. januar 2010. str. 17.

55 Cf. Savu, *op.cit.*

56 *Ibid.*

nje, za dopisivanje i samostalan dolazak do zaključka, do autentičnih ideja i predstava o onom „nekom“ ili „nečem“ na koga mislimo kada govorimo o fenomenu autora.

Autor u postmodernom i post-postmodernom dobu sebe stvara na još jedan način: ulaskom u sopstveno djelo, brisanjem oštre razlike između sebe i fiktivnih likova. U savremenoj prozi ima više takvih primjera i u mnogima od njih problematizuje se ontološki status likova, kao i ontološki status samih autora. Postavlja se pitanje ne samo koliko su junaci slobodni u odnosu na svog tvorca, koliko ih on kreira a koliko su samo-kreirani jezikom, već i koliko je onaj koji ih piše slobodan u odnosu na njih, to jest koliko oni povratno mijenjaju i definišu njega. Autori su danas i snažno prisutni u svojim tekstovima i odsutni iz njih, pozicionirani sa obje strane fikcije, naizmjenično ili istovremeno, jer ujedno kontrolišu svoje djelo i bivaju kontrolisani – od strane vlastitog teksta, kao i od strane mnogih drugih, davno ili skoro pročitanih lektira.

Savremeni koncepti autorstva, kako u teoriji tako i u književnoj praksi, dekonstruišu zaključke prošlosti: oni ujedno odbacuju i uzimaju u obzir i teološku sliku umjetnika kao odabranog glasogovornika neke uzvišene svijesti, i romantičarski mit o individualnom geniju, i strukturalistička i poststrukturalistička poništavanja autorske intencije i njena zamjenjivanja bezličnim jezikom. Danas, u nepreglednom mozai-ku stavova, ideje o autoru komuniciraju i sa nekadašnjim i sa potencijalno budućim koncepcijama, ukazujući na mogućnosti dalje evolucije odnosa autor-tekst-čitalac u globalnom procesu demokratizacije kako pisanja, tako i čitanja.

I. 3. Mit(ovi) i stvarnost(i) autora

Teorijske debate o konceptu autora, naročito one koje su obilježile nauku o književnosti dvadesetog vijeka, gotovo uvijek su bile direktno ili indirektno povezane sa raspravama o realizmu u književnosti, sa filozofijom jezika i stila, sa pitanjem porijekla i autoriteta kao teološkog i estetskog principa, te sa širim razmatranjima identiteta pisaca i čitalaca kroz promišljanje odnosa stvarnosti i teksta. Problemi intencije i recepcije, interpretacije i istine, te pravog značenja napisanog, trajno figuriraju u književnoj teoriji i praksi kroz razne vidove ispitivanja interakcije autora, teksta i čitalaca. Budući da je ta interakcija mnogostruka i višeslojna i da, zapravo, ona predstavlja temelje svake priče i samog postojanja književnosti, ovdje će se osvijetliti njeni opšti, najupadljiviji i, kako se do sada moglo zaključiti, napostojaniji aspekti. Nalazi mnogih savremenih teoretičara, čak i onih koji negiraju značaj autora kao hermeneutičke kategorije, upućuju na stara i nova promišljanja „mita“ o autorstvu kao neuhvatljive i nadasve neporecive stvarnosti, bez koje se, ipak, ne može zamisliti nijedan susret sa književnošću.

I. 3. 1. Od autora ka tekstu: intencija, ili udio „truda i čuda“⁵⁷

Nekada veoma popularno izjednačavanje značenja književnog teksta sa namjerama njegovog autora vodilo je procvatu biografskih, istorijskih i psiholoških izučavanja, čiji cilj je bio rekonstrukcija prvobitnih okolnosti nastanka teksta i manje-više svjesnog plana pisca za kojeg se pretpostavljalo da projektuje svoju ličnost, svoje želje, strahove, misli i emocije u tekst. Tekst je, stoga, posmatran kao proizvod „htjenja da se kaže“, kao izraz autorovog unutrašnjeg (i spoljašnjeg, najčešće u slučaju autobiografske proze) iskustva. Kao što je već pomenuto u istorijskom pregledu stavova o autorstvu, angloamerička Nova kritika, ruski formalizam, francuski strukturalizam i, kasnije, poststrukturalizam radikalno dovode u pitanje ovo stanovište, insistirajući na unutrašnjoj strukturi samog djela, a ne autorove svijesti, na imanentnosti književne tvorevine koja ostvaruje smisao kombinacijom svojih elemenata, auditivnih i vizuelnih kvaliteta, svojom sintaksom, semantikom i specifičnim literarnim svojstvima. „Plan ili intencija autora nisu ni dostupni, niti poželjni kao standard za određivanje uspješnosti nekog književnog ostvarenja,“⁵⁸ tvrde Vimsat i Birdslu u svom eseju, koji postaje anti-intencionalistički manifest. Njihovi argumenti kreću se neumoljivo ka primatu teksta: naime, ako je pisac uspio da kaže to što je htio, onda sâmo djelo stoji kao dokaz njegove namjere i u njemu, a ne izvan njega, treba tražiti pravo značenje i smisao, a ako, međutim, pisac nije uspio da adekvatno izrazi svoju ideju, onda je djelo samo po sebi neefikasno i neuspješno.⁵⁹

I pored logičnosti ovakvog rezonovanja, mora se primijetiti problematičnost samog shvatanja intencije. Nije jasno definisano da li i do koje mjere intencionalnost po-

57 Cf. Danilo Kiš, *Život, literatura*, priredila Mirjana Miočinović, Prosveta, Novi Sad, 2007, 174-176.

58 “[We argued that] the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art”, W.K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, *op.cit.*, 3.

59 Cf. *ibid.*

drazumijeva svjesni plan i proces, razrađeni niz postupaka od strane autora koji nastoji da se do kraja pisanja pridržava svojih početnih namjera, ili pak intencija sadrži i elemente nesvjesnog, podsvjesnog, učešće onoga što romantičari nazivaju inspiracijom a zastupnici psihoanalitičkog pristupa instiktivnim, potisnutim slojem umjetnikove ličnosti. Dalje, postavlja se pitanje da li koncept intencionalnosti, koji formalisti i strukturalisti smatraju vrlo štetnim za književna tumačenja, podrazumijeva nešto fiksirano i dosljedno, od čega se tokom nastanka teksta ne odstupa, ili je pak intencija fleksibilna kategorija, koja se manje-više može i modifikovati tokom samog stvaranja književnog djela. Razlika koju Kompanjon pravi između pojmova „intencija“ i „predumišljaj“ nameće se kao vrlo uputna kad su ove dileme u pitanju. Upoređujući pisanje sa spontanom, iako namjeravanom igrom tenisa ili pozivajući se na Džona Serla, koji pisanje upoređuje sa hodanjem, Kompanjon smatra da „započeti nešto govoriti“ nipošto nije isto što i „reći nešto s predumišljajem“⁶⁰, jer iako postoji namjera da se nešto kaže i jasan cilj koji se želi time postići, pojednosti te radnje ne moraju biti i često nisu unaprijed smišljene.

„Pisanje, ako je dozvoljeno poređenje, nije kao igranje šaha, delatnost u kojoj su svi pokreti sračunati; pre je to kao igranje tenisa, sport gde su nepredvidljive pojednosti pokreta, ali zato glavna namera nije manje čvrsta: poslati loptu na drugu stranu mreže tako da protivniku bude što teže da je vrati natrag.“⁶¹

Svakako da postoje različiti autori kod kojih je ovaj nivo 'predumišljaja' niži ili viši, što često zavisi i od žanrovskih ulovljenosti djela, budući da konvencije žanrova ponekad nameću određene spisateljske strategije koje su u skladu sa prvobitnim ciljem ili efektom koji se se želi ostvariti tekstem. Takođe, usljed raznolikih senzibiliteta i individualnih specifičnosti, pisci se razlikuju po stepenu svjesnosti sa kojom pristupaju spisateljskom procesu: dok je za neke ovaj proces spontan i stihijski, poput hodanja ili disanja, oslonjen na intuiciju i faktor iznenađenja više nego na disciplinu misli, za druge je detaljno planiran i brižljivo organizovan, kontrolisan racionalnim izborima i duboko promišljenim odlukama. Ponekad duh epohe diktira odnose između autorske svjesnosti i kreativnog ostvarenja: dok je u klasicizmu, na primjer, važio Poupov savjet da u djelu treba tražiti samo piščevu namjeru⁶², romantičare odlikuje jako uvjerenje da umjetnost nadilazi čovjeka i da pjesnička imaginacija nosi značenja mnogo dalje nego što je to umjetnik mogao isplanirati. Ipak, i u jednom istom dobu žive autori koji imaju sasvim različite pristupe tekstu i tekstualnom stvaranju. Modernizam je tako izrodio velike poput Džojse i Eliota, za koje je pisanje bilo duboko svjestan i osviješćen proces, kao i, sa druge strane, D. H. Lorensa za kojeg je svaka kreativna aktivnost pretpostavljala svojevrsan pokušaj poništavanja svjesnosti u instiktivnom ritmu kreacije. Međutim, kod svih značajnih autora, u kojem god dobu i stilskoj formaciji da su stvarali, prisutna su, u različitim razmjerama, oba aspekta kretanja ka tekstu – i racionalni i intuitivni, i intelektualni i emocionalni, i intencionalni i impersonalni. Svaki

60 Kompanjon, *Demon teorije*, 110.

61 *Ibid.*

62 Cf. "In every work regard the writer's end./Since none can compass more than they intend", Alexander Pope, "An Essay on Criticism" (1705), www.readerbookonline.net, accessed at: June 2011.

tekst je rezultat ujedno i „htjenja da se kaže“ (jer da nema tog htjenja, te inicijalne i inicijatorske slobodne volje, jednostavno se ništa ne bi ni reklo) i onog misterioznog, nepredvidivog elementa koji iskršava tokom samog čina pisanja (zbog kojeg djela i transcendentiraju ličnosti svojih tvoraca i vremena u kojima su nastala). Kako je Kiš to rekao citirajući Marinu Cvetajevu, kombinacija truda i čuda prilikom stvaranja stoji u osnovi svake književne tvorevine, što je možda, u krajnoj liniji, i razlog polemika među teoretičarima i kritičarima, jer i pored tekstualnih ili vantekstualnih dokaza za određena tumačenja, ostaje uvijek neki dio neobjašnjen i neobjašnjiv, koji izmiče i intencionalistima i anti-intencionalistima.

Na koncept „intencionalne zablude“ oslonile su se, kako vispreno primjećuje Zhang, mnoge druge zablude.⁶³ Povezana sa poststrukturalističkom i dekonstrukcionističkom mišlju da jezik nije referencijalan, već diferencijalan i autoreferencijalan, te da književni tekst, kao i svaki drugi tekst, ne upućuje na neku vantekstualnu stvarnost kojoj pripada i autor, već da znakovi samo upućuju na druge znakove, iza kojih opet stoje neki treći, i tako dalje, anti-intencionalistička ideja dovela je do poništavanja ne samo značaja autorske namjere kao mjerila tumačenja, već i do negiranja samog autora kao prisustva koje predhodi tekstu i od kojeg tekst započinje. Zato su promišljanja autorstva u velikoj mjeri povezana sa promišljanjem realizma, odnosno reference u književnosti. Ukoliko ne postoji realnost iza predstavljanja realnosti u književnom djelu, nego „ono što zovemo stvarnost (u teoriji realističkog teksta) samo je kod predstavljanja“,⁶⁴ kako kaže Bart, onda umjetnik ne samo da preslikava ono što je već preslikano, i što stupa u još jednu intertekstualnu igru citata i različitih diskursa, pri čemu njegova intencija nema nikakvog značaja, već je i *on sâm* proizvod citata i diskursa. Stoga i ono što bi se nazvalo njegovom sviješću, namjerom ili unutrašnjim i spoljašnjim iskustvom i sâmo je proizvod 'već napisanog', te stoga neautentično. Intencionalna iluzija je, prema tome, usko ispreplijetana sa referencijalnom iluzijom, kao što je i subverzija ideje da autor stvara tekst neodvojiva od dekonstrukcije uvjerenja da tekst odražava svijet koji ga okružuje i koji ima vantekstualnu autentičnost.

Ipak, iako su poststrukturalističke teze veoma podsticajne za razne revizije odnosa stvarnosti i jezika, te za stalno preispitivanje uslovnosti svih diskursa, a strukturalistička i formalistička kritika intencionalnosti i spoljašnjeg pristupa književnosti bila veoma korisna za suzbijanje pretjeranih tumačenja na osnovu života i ličnosti autora, moramo podsjetiti i na zdravorazumski neosporan zaključak Antoana Kompanjona: „Ako je ljudsko biće razvilo govorne sposobnosti, ono je najzad to učinilo da bi razgovaralo o stvarima koje ne pripadaju redu jezika.“⁶⁵ Ukratko, pisci pišu o jeziku, ali i ne samo o jeziku, tekst reflektuje druge tekstove, ali i ne samo njih, jer, isto kao što se može postaviti pitanje u ime koje druge stvarnosti odbacujemo ovu stvarnost kao iluziju, isto tako se postavlja i pitanje u ime kog drugog autora, ili prvog Autora, odb-

63 Cf. “And many fallacious ideas about this particular “fallacy” have poured into the present-day “trade market” of literary criticism.” L. Zhang, (2012). “The intentional fallacy” reconsidered. *Canadian Social Science*, 8(2), 34. doi:10.3968/j.css.1923669720120802.1045

64 Roland Barthes, *S/Z*, 1970, prema: Kompanjon, *Demon teorije*, 133.

65 *Ibid.*, 157.

cujeemo autora kojeg trenutno čitamo, a za kojeg Bart tvrdi da ne postoji osim kao gramatički subjekat⁶⁶, kao prevaziđeni, dekonstruisani mit. Neko je, prosto rečeno, morao nekad napisati i *namjeravati* napisati tekstove koje su napisani – svaki govor ili pisanje su, u izvjesnom smislu, intencionalni. Iako, kako je Derida trajno podvukao, značenje proizlazi iz razlike među znakovima, jer pravi referent, ili „sama stvar“, stalno izmiče znaku i stalno je odsutan, odložen u procesu označavanja, ipak je znak „zamisliv jedino *na osnovu* tog prisustva koje odlaže i *kreće se ka* tom odloženom prisustvu koje teži da opet prisvoji.“⁶⁷ Interpretacija svakog teksta usmjerena je ka nekom principu koherencije, ka uočavanju nekog, ma kako zamaskiranog ili nejasnog, jedinstva koji drži skup znakova i raznih diskurzivnih elemenata jednog teksta na okupu. Bilo da taj jedinstveni princip nazovemo intencijom autora ili, kao Umberto Eko, intencijom teksta⁶⁸, on ostaje i opstaje bar kao neodređena svijest prema kojoj se čitalac orjentiše, kao prisustvo za kojim traga i ka kojem se kreće u nastojanju da valjano rastumači tekst. O tome svjedoči i metoda paralelnih odlomaka, koju, pod različitim nazivima pominju brojni savremeni teoretičari i od koje se već vjekovima ne odustaje.⁶⁹ Pretpostavka dosljednosti i idejne i estetske koherencije književnog djela može se, stoga, shvatiti i kao drugi naziv za 'ozloglašenu' intencionalnost, koju, uostalom, potvrđuju i brojni pisci današnjice svojim izborima da pišu o temama koje ih opsjedaju, ali i izjavama da raznovrsna publika u njihovim djelima prepoznaje ista značenja.

Može se zaključiti da je koncept intencionalnosti, shvaćen kao mješavina onoga što je autor htio da kaže, onoga što je htio da prećuti i onoga što je sam jezik ostvario u svojoj čudesnoj, nedokučivoj igri nepoznatog porijekla koje se samo sluti, danas nezaobilazan dio etike i epistemologije tumačenja. Iako velika književna djela najčešće postižu više nego što su njihovi pisci namjeravali, dužnost čitalaca i, kako Kompanjon podsjeća, naročito književnih kritičara i istraživača jeste da „idu koliko god je to moguće u smjeru autora“⁷⁰, približavajući se njemu i ne udaljavajući se od teksta. Najzad, svevremena je humanistička ideja o čitanju kao razgovoru – razgovoru čitaoca sa autorom i, što je veoma važno, sa samim sobom.

I. 3. 2. Od teksta ka čitaocu: recepcija, ili autorstvo drugog stepena

Kritički pristupi i teorijske škole nastali sredinom i drugom polovinom prošlog vijeka nisu doveli u pitanje samo figuru autora – čitalac kao učesnik u hermeneutičkom procesu je, takođe, prošao kroz niz različitih tretmana: od potpunog negiranja do pretjeranih reafirmacija njegove uloge u kreiranju značenja napisanog. Pored intenci-

66 Cf. Barthes, "Death of the Author", 145.

67 "[And this structure presupposes that the sign, which defers presence,] is conceivable only on the basis of the presence that it defers and *moving toward* the deferred presence that it aims to reappropriate." Jacques Derrida, "Différance", trans. Alan Bass, *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 1982, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/diff.html>, accessed at: June 2011.

68 Cf. Umberto Eko, *Granice tumačenja*, prevela sa italijanskog Milana Piletić, Paideia, Beograd, 2001.

69 Kompanjon ovu metodu smatra najmanje spornim postupkom književnih proučavanja, a Eko je poistovjećuje sa neospornom intencijom djela (*intentio operis*). Cf. Kompanjon, *Demon teorije*, 80-84, Eko, *Granice tumačenja*, 22-25, 110-113.

70 "to go as far as possible toward the direction of the author", Compagnon, "What is an Author", *op.cit.*

onalne zablude, ili iluzije, Vimsat i Birdsli su skovali i sintagmu „afektivna zabluda“ (eng. *affective fallacy*), kojom se označava po njima pogrešna praksa tumačenja teksta na osnovu efekta koji on proizvodi, tj. na osnovu psihološke, emocionalne ili mentalne reakcije koju tekst izaziva kod čitalaca. „Afektivna zabluda je miješanje pjesme sa njenim *rezultatima* (onoga što pjesma *jeste* sa onim što ona *čini*),“ pišu Vimsat i Birdsli, naglašavajući da ova zabluda nužno vodi u „relativizam i impresionizam“.71 Nakon njih, i dalje insistirajući na ontologiji teksta, ali na sasvim drugačiji način od formalista i strukturalista, poststrukturalisti daju određenu važnost konceptu čitaoca kao primaoca koji realizuje potencijalna značenja teksta u svojim tumačenjima. Međutim, posmatrajući tekst ne kao imanenciju i manifestaciju stabilnog prisustva, već kao slobodnu igru znakova čiji smisao stalno izmiče, oni dekonstruišu i kategoriju čitaoca ukazujući na njegov status konstrukta, budući da je i on sam proizvod različitih diskursa koji uslovljavaju njegovu recepciju i interpretaciju. Zatim, predstavnici teorije recepcije ili estetike čitanja opet najveću važnost daju reakcijama čitalaca i odgovorima koje kod njih tekst izaziva, bilo da akcentuju promjenjive istorijske kontekste intendiranih i kasnijih recipijenata ili, pak, trajnije psihološke strukture i dublju epistemologiju i fenomenologiju čitanja kao konstante u procesu primanja teksta. Na nešto drugačiji način od poststrukturalista, uz više vjere u generativnu moć čitanja, mnogi od njih autoritet autora i autoritet teksta sasvim zamjenjuju autoritetom čitalaca da se kreativno ostvaruju mijenjajući i stvarajući značenje pročitano.

Ne zanemarujući ni društvene, istorijske i kulturne okolnosti u kojima se odvija interpretacija u određenim čitalačkim zajednicama, sa svim konvencijama koje te zajednice nužno unose u svoje čitanje, istaknuti istraživači poput Wolfganga Isera i, nešto ranije, Vejna Buta suštinski značaj pridaju idejnim i identitetskim traganjima čitalaca kroz, ne uvijek jasno uočljivu ali, ako je adekvatno signalizirana, nepogriješivu komunikaciju između autorske i čitalačke svijesti.72 Analogno Butovom konceptu „implicitnog autora“, koji u tekstu ostaje kao zamjena za empirijskog autora i čija funkcija je da kontroliše i usmjerava vrijednosti i norme napisanog kako bi se pažljivi čitalac mogao valjano orijentisati, Izer promišlja i objašnjava aktivnosti „implicitnog čitaoca“, koji nije isto što i empirijski, stvarni, istorijski čitalac, u kontaktu sa književnim djelom. Naime, implicitni čitalac je hermeneutička kategorija koju svojim mnogstrukim potencijalima stvara tekst, ili implicitni autor prisustan u tekstu, i koji se onda realizuje u stvarnom čitalačkom procesu. Za razliku od Vejna Buta, za kojeg je akcenat na moralnim normama koje tekst artikuliše a čitalac detektuje, Wolfgang Izer tokom cijele studije naglašava važnost *otkrića* (eng. *discovery*) kao estetske i epistemološke kategorije kroz koju čitalac doživljava i doznaje ono što je prije čitanja bilo izvan njegove svijesti, redefinišući time vlastiti identitet. Ovaj proces je omogućen svojevrsnim udvajanjem koje se dešava unutar čitaoca tokom prijema teksta,73 kaže Izer, a mi

71 “The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its *results* (what it *is* and what it *does*) [...] and ends in impressionism and relativism.” W. K. Wimsatt Jr. and M. C. Beardsley, “The Affective Fallacy”, *The Sewanee Review*, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55, The Johns Hopkins University Press, <http://www.jstor.org/pss/27537883>, accessed at: May 2011.

72 Cf. Wolfgang Iser, *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969.

73 Cf. Iser, *op.cit.*, 291-294.

možemo dodati da je to, zapravo, udvajanje između implicitnog i stvarnog čitaoca koje se, u najboljim slučajevima, završava spajanjem nakon kojeg je stvarni čitalac trajno obogaćen pročitanim, fiktivnim svijetom književnog djela. Do otkrića koja su posebna i karakteristična samo za susrete sa literarnim svjetovima dolazi tako što se privremeno ukida razlika između subjekta i objekta opažanja, a ta razlika je inače odlika svake druge percepcije, susreta sa drugošću i procesa saznavanja. Tokom čitanja misle se misli koje su tuđe, misli koje prethodno nisu bile dio mentalnog okvira čitaoca, misli koje su objekat čitanja i koje, istovremeno, bivaju i subjektom čitanja jer pripadaju svijesti koja ih čita i, stoga, misli. Izer citira Pulea: „...svaka misao mora imati subjekta koji će je misliti, pa ova *misao* koja mi je strana a ipak je u meni, takođe u meni mora imati i *subjekta* koji je stran meni... Kad god čitam, ja u mislima izgovaram *ja*, a ipak to *ja* koje izgovaram nisam ja.“⁷⁴ Upravo postojanje ova dva 'ja' pomjera unutrašnje granice koje razdvajaju i spajaju stvarnog čitaoca i onoga koga je Izer nazvao implicitnim čitaocem. Iskustvo stvarnog čitaoca se dodiruje sa onim 'stranim' iskustvom koje doživljava i prenosi implicitni čitalac, što i omogućava da se ono što je bilo nepoznato shvati i usvoji. Na taj način se, kako zaključuje Izer, formuliše ne samo otkriće novog, već se formuliše i oblikuje sama ličnost čitaoca.⁷⁵

Razvijanje sposobnosti da se uoče i formulišu 'otkrića', da se preoblikuje shvaćanje stvarnosti i obnovi lingvistički senzibilitet čini da čitaoci i sami postanu autori, ili ono što bismo za ovu priliku mogli nazvati: *autori drugog stepena*. Drugostepeno autorstvo podrazumijeva prvo prijem teksta, kojeg je napisao stvarni autor i u kojem je prisutan implicitni autor zajedno sa nezavisnim i samosvojnim moćima jezika da ostvaruje značenje, a onda i preradu tog teksta od strane implicitnog čitaoca koji pretrađene oblike značenja i smisla 'šalje' ka stvarnom čitaocu. Ako autorstvo prvog stepena podrazumijeva put od autora (koliko god određeno ili neodređeno zamislili ovaj fenomen) ka tekstu, onda autorstvo drugog stepena obuhvata i put od teksta ka čitaocu, kao i impulse i formulacije koje čitalac potom usmjerava ka sebi i svijetu oko sebe.

Čitanje se odavno počelo izjednačavati sa pisanjem i pisanje sa čitanjem, i to u dubokom egzistencijalnom smislu. Još je Prust u posljednjem dijelu *Traganja za izgubljenim vremenom*, u viziji koja predstavlja suštinu *Pronađenog vremena*, govorio o procesu pisanja kao o prevodjenju jedne (pročitane) unutrašnje knjige u spoljašnju.⁷⁶ Isto tako, čitanje se može opisati kao prevođenje te spoljašnje knjige u unutrašnju, a zatim možda i u jednu ili mnoge spoljašnje, koje se različito formatiraju u zavisnosti od životnih okolnosti čitaoca i vrsta izraza za kojima će posegnuti. Prevođenje je uvijek pisanje, kojem neizostavno prethodi čitanje. Ova tri čina su praktično neodvojiva, a u svakom od njih – i pojedinačno i zajedno – subjekat obogaćuje svoje identitete, kreirajući i njih zajedno sa objektima koje prima, prevodi i proizvodi.

74 "every thought must have a subject to think it, this *thought* which is alien to me and yet in me, must also have in me a subject which is *alien* to me... Whenever I read, I mentally pronounce an *I*, and yet an *I* which I pronounce is not myself." *ibid.*, p. 292.

75 Cf. *ibid.*, 294.

76 Cf. Marcel Prust, *U traganju za minulim vremenom (7): Vaskrslo vreme*, preveo s francuskog Živojin Živojnović, Paideia, Beograd, 2007, 190-1, 202, 207.

I. 3. 3. Autori, tekstovi, čitaoci... ka autoru

Slično unutrašnjem udvajanju koje se javlja prilikom čitanja, a koje nikad ne dostiže potpuno razdvajanje već se kreće ka dodiru dvije strane – poznatog, iskustvenog 'ja' i onog stranog, čitalačkog 'ja' koje nastaje tokom čitanja – postoji i udvajanje autora prilikom kreativnog čina pisanja i kretanja ka tekstu. Ova ideja nije nova: od davnina se promišljala dvojna uloga pisca koji bivstvuje istovremeno 'u ovom svijetu' i 'u nekom drugom', koji je i uronjen u stvarnost i distanciran od nje, postajući „čovjek koji živi“ i „čovjek koji piše“. Metafore poput „kule od slonovače“ i „sveti izvori“⁷⁷ često se koriste da označe dualizam umjetnosti i života. Dok su romantičari i rani modernisti promišljali autentičnost sopstva i neautentičnost maske, ponekad i sa obrnutim pozicijama ovih imenica, a kasniji modernisti, na tragu Flobera, nastojali izbrisati svaki trag empirijskog sopstva i doživljenog iskustva iz teksta, postmodernisti se, vođeni poststrukturalističkom idejom o poništavanju autora, paradoksalno vraćaju na tezu o dvojstvu iskustvenog i tekstualnog bića *onoga koji piše*, ali sada kroz nove ontološke dileme i oscilacije. Naime, za razliku od drevne, uvriježene ideje da umjetnički život nadilazi, iskupljuje i produžava empirijski život, te da se stoga stvaranje povezuje sa novim rađanjem, postmodernistička misao, kao što se moglo vidjeti u osvrtu na Bartov ključni esej, pisanje povezuje sa smrću, sa nestajanjem psihološkog, historijskog, autentičnog subjekta, koji se utapa u tekstu koji piše. Pošto je tekst „tkanje navoda“⁷⁸, a ne originalni proizvod koji izvire iz pisca, i sam autor postaje neka vrsta mita, jer je dio tog 'tkanja', dio mješavine diskursa od kojih se tekst sastoji. Ipak, iz ove mješavine provijava katkada i ono empirijsko, životno autorsko biće, od kojeg ni pisci ni teoretičari nakon Barta očito ne odustaju. Ovo kompleksno poigravanje dva dijela autorskog entiteta – doživljajnog i tekstualnog – kroz granice različitih ontoloških nivoa čiji prelazak korespondira sa simboličkom smrću ali, možda, i uvijek novim životom, najupečatljivije je sažeo Horhe Luis Borhes u svojoj priči-eseju „Borhes i ja“:

Drugome, Borhesu, nešto se događa. [...] Ja živim i prepuštam se življenju da bi Borhes mogao da smišlja svoju književnost i ta književnost me opravdava. Rado priznajem da je uspeo da napiše nekoliko stranica od vrednosti, ali te stranice ne mogu da me spasu, možda zato što ono što je dobro nikome ne pripada, čak ni onome drugom, već jeziku i tradiciji. Uostalom, ja sam osuđen da nestanem, neopozivo, i samo poneki moj trenutak imaće mogućnosti da preživi u onome drugome. Malo-pomalo, ja mu prepuštam sve, iako sam svestan njegovog nastrojanog običaja da falsifikuje i preteruje. [...] Ja moram ostati u Borhesu, ne u sebi (ako sam uopšte neko). Međutim, ja sebe prepoznajem manje u njegovim knjigama nego u mnogim drugima ili u upornom prebiranju po nekoj gitari. [...] Tako je moj život bekstvo u kome ja sve gubim i gde sve pripada zaboravu ili onome drugom.

Ne znam koji od te dvojice piše ovu stranu.⁷⁹

77 Cf. Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*, prema: Chester G. Anderson, (ed.), *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man – Text, Criticism and Notes*, Penguin Books, New York, 1977, pp. 340 - 357.

78 “a tissue of quotations”, Barthes, “The Death of the Author“, p. 146.

79 Horhe Luis Borhes, „Borhes i ja“, *Pripovetke*, izabrao i predgovor napisao Miroljub Joković, Uni-

Iako se 'ja' koje piše u ovom slučaju stalno povlači pred (na)pisanim 'ja', ili, bartovskim jezikom rečeno, autor-čovjek se stalno povlači, umire pred tekstem i umnožavanjem diskursa, 'ja' koje piše, uprkos tome, nikad sasvim ne iščezava, već „dio njega“ nastavlja da živi u napisanom. Pošto ovo može zvučati kao obnova romantičarskog viđenja umjetnika koji „dovijeka živi“ u svom djelu kao monumentu, važno je napomenuti da se i mnoge postmodernističke teorije vraćaju na topos nazvan „istina stranice“ ili „pisac za svojim pisaćim stolom“.⁸⁰ Realnost autora koji piše, u krajnoj liniji i uprkos raznim ontološkim destabilizacijama koje stvarnost zamjenjuju jezikom, a doživljaj pisanjem, ipak se potvrđuje samim postojanjem napisanog: tekst je dokaz iskustva pisanja u koje se upušta pravi, autentični čovjek-pisac. Ono njegovo napisano, fikcionalizovano, tekstualno 'ja' u stalnoj je interakciji sa empirijskim 'ja'; ova dva 'ja' zavise jedno do drugog, jer drugo (napisano) se za svoje postojanje oslanja na prvo (ono koje sijeda za sto i odlučuje da piše), a prvo, povratno, stalno uči od ovog drugog, tekstualnog 'ja' proširujući i produbljujući svoja iskustva (pa i samo iskustvo pisanja). Autor, prema tome, ne nestaje. Naprotiv, on iznova nastaje kroz vlastito autorstvo, kroz odluku da piše, kroz vlastite i tuđe tekstove koji ga modifikuju, kroz čitaoce koji kreiraju u svojoj aktivnoj recepciji i tekstove i slike njihovih prvobitnih, 'prvostepenih' autora.

Svijet shvaćen kao univerzum tekstova koje svi učesnici hermeneutičkog procesa ujedno i čitaju, i prevode, i pišu veoma je zanimljivo i ubjedljivo dočaran kroz Zhangovo shvatanje intencije.⁸¹ Zhang objašnjava ovu riječ (od engleskog *intend* – namjeravati) kao spoj engleske prepozicije 'in', koja označava smjer *ka unutra*, u unutrašnjost, i glagola 'tend', kojim se označava tendencija *ka nečemu*, nastojanje, kretanje, naginjanje ka nekoj aktivnosti (budući da nakon nje uvijek dolazi infinitiv). Dakle, osoba koja *intendira* zapravo 'prevodi' stvari i pojave iz spoljašnjeg svijeta u unutrašnji, pa je stoga *intencija* – koja je rezultat *in-tendiranja* – isto što i ideja ili misao o percipiranim stvarima i pojavama. Sve što se opaža i prima iz spoljnog svijeta nužno se i čita i interpretira, bilo da je to empirijska realnost, ljudi, flora i fauna, ili su to tekstovi, rečenice i riječi, tuđe i vlastite. Pisac, koji je uvijek prvo čitalac, zatim nalazi novi izraz za te ideje, usmjeravajući svoje intencije ka spoljnom svijetu. Ovaj proces jezičke eksteriorizacije unutrašnjeg iskustva – ideja, misli, emocija, percipiranih i prerađenih utisaka (dakle, intencija) – Zhang naziva „ekstencijom“ (eng. *extention*, od *ex-tend*), što je antonim od riječi 'intencija'. *Eks-tendirati*, prema tome, znači isto što i pisati. Pišćeve 'ekstencije' potom čitaju, tumače i 'prevode ka unutra' čitaoci, kritičari, drugi pisci, za koje one postaju intencije. Na osnovu tih intencija, čitaoci, kritičari i drugi pisci će nešto reći ili napisati, dakle stvorice ekstencije, koje će neko opet *in-tendirati*, i tako dalje, i tako dalje... „Onda je svemir pun tekstova koje sve vrijeme stvaraju, to jest „čitaju“ i „pišu“ različiti autori, uključujući Boga i čovjeka.“⁸²

reks, Podgorica, 1997, 207.

80 Cf: "the truth of the page", „the writer at his desk“, Ronald Suckening, in Brian McHale *op.cit.*, pp. 198-9.

81 Cf: L. Zhang, *op.cit.*

82 "[...] then the universe is full of texts which are created, that is "read" and "written" all the time by various authors including God and man." *Ibid.*

Ovo navodi na jedan primamljiv i prihvatljiv zaključak o autorstvu koji se, uostalom, povezuje i sa drevnom (a i savremenom) idejom o autoru kao onome koji ostvaruje promjenu u svijetu, onome koji vrši uticaj i uvećava. Jer, ako svaki kreativni izraz (ekstencija, kako kaže Zhang) utiče na nečije percipiranje i shvatanje stvarnosti (intenciju), pokrećući time izvjesnu promjenu u njegovom unutrašnjem iskustvu, onda se najveći autoritet autora, ali i etička i estetska odgovornost, ogleda u kvalitetu te promjene i uvećanju (u odnosu na postojeće tekstove, razne ekstencije i intencije) koje ona donosi. Naravno, uvijek se može postaviti pitanje u kojoj mjeri se autorova 'intencija' poklapa sa njegovom 'ekstencijom', tj. njegova ideja sa njegovim izrazom, što je možda samo nova forma onog starog pitanja „je li pisac uspio u onome što je htio da kaže“. Takođe se može postaviti pitanje koliko čitaočeva 'intencija' odgovara pročitanoj piščevoj 'ekstenciji', ili, jednostavnije rečeno, koliko je čitalac shvatio to što je pisac rekao. Međutim, smatra se da je bar minimum razumijevanja – minimum poklapanja ideja, izraza, interpretacija i novih ideja na osnovu interpretacija – uvijek zagarantovan nečim što bi se moglo nazvati jezička intencija,⁸³ a što je i osnovni uslov komunikacije među ljudima i tekstovima uopšte.

Oslanjajući se na duboku, nepogriješivu logiku jezičke intencije, kao i na ogromne potencijale teksta da se sam oblikuje i ostvaruje uvijek nove kombinacije značenja i, neizostavno, na otvorenost čitalaca za interakciju sa drugim i drugačijim svjetovima, autor potvrđuje svoju stvarnost crpeći stalno novu snagu upravo iz komunikacije koju ostvaruje i sa jezikom, i sa čitaocima, i sa samim sobom. Mnogobrojni mitovi o autorstvu se tako utapaju i uklapaju u svijet u kojem stalno kruže različiti autori, tekstovi i čitaoci, donoseći manje ili veće pomake u odnosu na ono što već znamo, što smo već pročitali i interiorizovali, ali što uvijek ima potrebu za autorom koji će ga iznova darivati svijetu u nekom drugačijem svjetlu.

Najzad, i u našem dekonstrukciji sklonom, skeptičnom, post-postmodernom svijetu, onaj Bartov apel vremenom samo dobija na svojoj humanističkoj vitalnosti:

„Ali u tekstu, nekako, želim autora: potrebna mi je njegova figura (koja niti je reprezentacija, niti je projekcija), kao što je njemu potrebna moja (osim za „ćaskanje“). Želim autora, potrebno mi je njegovo lice. Autor: to je figura koju želim, koja mi je potrebna. Ne čitam tekst kao da nema autora.“⁸⁴

⁸³ Ideja za ovu formulaciju oslanja se na Ekov „intentio operis“ i ono što on smatra „doslovnim smislom“ riječi, a što zapravo suzbija prizvoljna tumačenja i „plovību nasumice“, iscertavajući granicu između tumačenja i „upotrebe“ teksta. Cf. Eko, *Granice tumačenja*, 9-11, 14, 22-23, 26, 32-34, 96-100.

⁸⁴ “But in the text, somehow, I wish the author: I need his figure (which is neither the representation nor its projection), as he needs mine (except for “chatter”). I wish the author, I need his face. Author: this figure I want, I need. I do not read a text as if it had no author.” Roland Barthes, in Antoine Compagnon, “What is an Author?”, *op.cit.*

II Džojsovo autorstvo kao privilegovani princip reprodukcije

Kada se sagledaju mnogobrojne uloge i osobine koje su kategoriji autora pripisane kroz historiju umjetnosti i historiju teorijske misli, neizostavno se nameće pretpostavka da bi se koncept autorstva u slučaju Džejmisa Džojisa mogao dovesti u vezu sa mnogim kako starijim, tako i savremenim idejama o autoru. Snažno prisutan u svojim tekstovima i istovremeno bartovski odsutan iz njih, crpeći neprestano teme iz svog života i univerzalizujući ih u 'bezličnom' jezičkom i stilskom pastišu koji postaje temelj modernog književnog izraza, Džojis svojim djelom iscertava i liniju stalnog povratka nasljeđu u nastojanju da se ono preispita, dekonstruiše i, uvijek na nove načine, rekonstruiše. Takođe, pitanja intencionalnosti i identiteta autora se u ovom kontekstu obnavljaju uz nove psihološke i filozofske implikacije, budući da je Džojis prepoznat kao paradigma autora-izgnanika sa visokim stepenom (samo)svjesnosti, koji u samozabranom egzilu neumoljivo kontroliše i oblikuje svoje djelo dopuštajući, iako to nije uvijek u prvi mah uočljivo, da ono kontroliše i oblikuje njega. Stoga, autorski princip kod Džojisa se može višestranu sagledavati kao proces reprodukcije i umjetnosti i života, jer i jedno i drugo učestvuju u stalnom nastajanju i obnavljanju autora kroz proživljeno, pročitano i napisano. Ovaj se proces odvija u više smjerova i na više nivoa: od drevnog ka modernom, od mitskog ka historijskom, od teološkog ka sekularnom, od empirijskog ka tekstualnom, od duhovnog i estetskog ka materijalnom i fizičkom – ka ideji otjelovljenoj u riječima koje se opet, na kraju koji postaje neki novi početak, vraćaju svom porijeklu, postajući ideje, intencije i izvori za neke nove izraze i ishode.

II 1. Interakcija starog i novog: stvaranje „po Božjoj slici“⁸⁵

„Stari oče, stari majstore, podrži me sad i uvijek.“⁸⁶

II. 1. 1. *Ex nihilo nihil fit*

Džojs se više puta žalio na nedostatak imaginacije, na manjak stvaralačke uobrazilje.⁸⁷ Mogao je pisati isključivo na osnovu čvrstih izvora, bili oni literarni ili životni, preuzeti iz sopstvenog iskustva ili iskustva drugih. Gotovo sve svoje tekstove izgradio je na temeljima već postojećih svjetova, fiktivnih i faktivnih, posebno istražujući raznovrsne lektire i dokumenta, kao i stvarne činjenice, topose, ličnosti i događaje iz dablinske istorije. Svakom pisanju prethodilo je iscrpno čitanje; Ričard Elman, njegov čuveni biograf i jedan od najboljih poznavalaca njegovog djela, nabroja čitave kataloge knjiga, članaka, studija, naučnih i književnih tekstova koje je Džojs čitao, od kojih je učio i koje je koristio za svoje umjetničke svrhe.⁸⁸ I njegov brat, Stanislos Džojs, u svojim memoarima više puta ističe koliko je pisac još u mladosti bio strastveni čitalac, koji je, međutim, iz pročitane izvlačio i pamtio samo ono što ga je zanimalo i što je moglo poslužiti njegovom razvoju, dok je sve ostalo, sve što nije prepoznavao u začecju svoje vlastite poetike, zaboravljao i odbacivao kao nevažno.⁸⁹ Uz ovo, podvrgavao se i detaljnim i dugotrajnim stilskim vježbama, imitirajući u esejima stilove različitih autora, i starih autoriteta i nekih od savremenika, podvrgavajući osobine njihovog pisma svojoj sposobnosti što vjernije reprodukcije, koja će potom pružiti čvrstu osnovu za parodiju i igru aluzija i citata u njegovim kasnijim djelima.

Džojsova moć je, kako je već više puta primijećeno, moć kombinatorike i neiscrpnih varijacija i modulacija već viđenog i već napisanog. Ovoj moći, svakako, prethodi pažljiva opservacija i razvijanje oštre percepcije za ono što je značajno u stvarnosti koja ga okružuje. Slično Floberu, i Džojs je posjedovao crtu naučnika koji posmatra, secira i analizira, rendgenski prodorno razlaže i selektuje ono što će, kroz reorganizaciju i umjetničku transformaciju, postati dio književnog djela. Spoznavši prilično rano i svoje slabosti (nedostatak dara da „izmišlja“) i svoju snagu (talenat i sklonost da reprodukuje i obogati ono što su izmislili drugi), on je često i otvoreno komentarisao svoje oslanjanje na tuđe izvore i već postojeći materijal. Njegovo samo-

85 Značajan dio ovog poglavlja je objavljen na engleskom jeziku u okviru monografije *Re-Entering the Old Spaces: Essays on Anglo-American Literature*, kao esej pod naslovom “Revisiting Old Texts as a Form of New Beginnings for the Author of *Ulysses*”. Vidjeti: **Vukićević Garić, V.** (2016), *Revisiting Old Texts as a Form of New Beginnings for the Author of Ulysses. Re-Entering the Old Spaces: Essays on Anglo-American Literature*. (Eds.) Marija Krivokapić and Aleksandra Nikčević Batrićević. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 141-149. [ISBN (10): 1-4438-9044-8. ISBN (13): 978-1-4438-9044-1]

86 “Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.” Joyce, *Portrait*, 288.

87 Cf. Jacques Mercanton, “The Hours of James Joyce”, translated by Lloyd C. Parks, *The Kenyon Review*, (ed.) Robie Macauley, Vol. XXIV, No. 4, Autumn 1962, pp. 700 – 730; Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, New York: Oxford University Press, 1977, p. 3.

88 Cf. Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce, op.cit.*, pp. 7-9; pp. 97-134.

89 Cf. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, edited, with an Introduction and Notes by Richard Ellmann, Preface by T. S. Eliot, Da Capo Press, 2003. xv, 33, 89.

svjesno, i ne sasvim lišeno autoironije, pitanje postavljeno Frenku Badženu: „Jesi li ikad primijetio da, kad god ti imaš neku ideju, koliko *ja* mogu izvući iz nje?“⁹⁰ upućuje na duboko uklapanje u prastari aksiom *ex nihilo nihil fit*, kojim je prožeto čitavo njegovo stvaralaštvo. Sve što se stvara proističe iz već stvorenog, sve nastaje iz već postojećeg, svaki tekst i ideja oslanjaju se na ranije tekstove i ideje, a autorska moć se sastoji u detektovanju, prisvajanju, transformisanju, kombinovanju i objedinjavanju otkrivenog, doživljenog i pročitano.

U pismu izdavaču Ričardsu, koji nakon devet godina pregovaranja oko 'spornih' mjesta najzad objavljuje *Dablince*, Džojso piše da pretjeranu smjelost pokazuje „onaj koji se usudi da u predstavljanju promijeni, ili čak izobličiti, ono što je vidio i čuo.“⁹¹ Ovo se često shvata kao manifest Džojsovog ranog realizma, ali i njegovog „poštovanja prema datostima“,⁹² koje je evidentno i u kasnijim djelima. Poput drevnih zanatlija, on ne izmišlja, već elaborira ono što već postoji, a velike građevine njegove proze nikad ne pričaju sasvim nove priče – to su uvijek stare ljudske priče ispričane na raskošno nove načine. Podsjećajući na Eliotov zaključak da je Džojso najortodoksniji pisac modernog doba, Levin njegovo autorstvo upoređuje sa radom srednjevjekovnih graditelja katedrala koji koriste „dostupne simbole i deduktivne metode da reflektuju sveobuhvatnost svijeta u jednom teško pristupačnom mediju.“⁹³ Takođe, u modernom, decentralizovanom i dezintegrisanom svijetu, u svijetu u kojem više nema velikih naracija, niti pjesnika koji bi bili priznati ili nepriznati „zakonodavci svijeta“⁹⁴, stvaralačka snaga ogleđa se upravo u specifičnom, osobenom tretmanu datosti, kao i u uspostavljanju novih relacija među njima. Džojso je vrlo rano, kao uostalom i svi veliki modernisti, postao svjestan činjenice da se o originalnosti ne može govoriti u smislu izmišljanja nečeg novog, već, u najboljem slučaju, u smislu otkrivanja novih aspekata starog, kao i u smislu demaskiranja neiskrenosti u prikazivanju koja karakteriše značajan dio književne tradicije.

Ova misija demaskiranja, koju je Džojso vidio kao nužnost za umjetnika koji ne smije praviti kompromise ni sa jednim uvriježenim mišljenjem, podrazumijeva stalnu kritičku interakciju sa nasljeđem koje se mora istražiti i dekonstruisati da bi se što potpunije ukazalo na realnosti koje su ga konstruisale. Pri tome, ovaj proces zahtijeva voljnu, intencionalnu aktivnost kao atribut modernog autora. Edvard Said kaže: „Ljudska volja, sjetićemo se, pripada čovječanstvu, i kao takva je radikalno manje efektna nego božanska volja; ali ona je, ipak, model božanske volje, iako nesavršen model.“⁹⁵

90 "Have you ever noticed, when you get an idea, how much *I* can make of it?" *ibid.*, xv.

91 „[he is a very bold man] who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard.“ Džojso, *Letters*, in: Robert Scholes; A. Walton Litz (eds.), *James Joyce/Dubliners: Text and Criticism*, Penguin Books, New York, 1996. p. 262.

92 “[Joycean] respect for the given [...]” Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, London, 1955, p. 140.

93 “[he uses] available symbols and deductive methods to mirror a comprehensive world in a difficult medium.” Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, Faber & Faber, London, 1960, p. 165.

94 Cf. “unacknowledged legislators of the world“, Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry“ (1821), www.bartleby.com, accessed at: June 2011.

95 “Human will, we recall, is the property of humanity, and as such it is radically less effective than

O „nesavršenom modelu volje“ slično govori i Umberto Eko razmatrajući prisutnost srednjovjekovnih uticaja u Džojsovoj poetici, naročito u njegovom shvatanju vlastitog autorstva.⁹⁶ Naime, Eko smatra da se korijeni Džojsove teorije o umjetniku kao o nevidljivom tvorcu, čija aktivnost je model božanske aktivnosti, nalaze, ne samo kod Flobera, kako je često naglašavano, već mnogo više u filozofskom i konceptualnom sistemu srednjeg vijeka, prije svega u sholastičkoj filozofiji. Srednjovjekovni umjetnik je imao dužnost da preslikava Božji poredak, prvobitnu volju Tvorca, da reprodukuje kosmičke zakone koji su već stvoreni. On to ne bi mogao da u njegovom umu, kako su i drevni filozofi predlagali, ne postoje tragovi božanskog uma: kada je kreativan i spontan i kada prevazilazi svoje uobičajne sposobnosti, autor zapravo uspostavlja ponovo svoju vezu sa tim tragovima. Njegova volja, iako nesavršena, i njegova intencija, iako ne uvijek efektna, da reprodukuje, da iznova kreira iz stvorenog, takođe predstavljaju odraze tih tragova. Autorstvo se, stoga, sastoji u stvaranju artefakta koji će biti što vjerniji pandan svijetu, pri čemu je potrebno prvo vrlo dobro upoznati svijet.

Možemo lako uočiti koliko je ovakvo polazište, na jedan savremen način, primjenjivo na Džojsova, koji je, kao što je poznato, bio jezuitski đak, i to jedan od najuspješnijih. Tekst ne treba da reflektuje autorovu ličnost, već njegovu bezličnost, smatra Stiven Dedalus, a i sam pisac u mladosti, što se da zaključiti iz brojnih Džojsovih zapisa. Povukavši se iz svog djela, „on istražuje ogroman repertoar univerzuma koji je sveden na jezik, da bi pogledom uhvatio nove i beskrajne mogućnosti kombinacija.“⁹⁷ Nakon ispitivanja i ovladavanja 'repertoarom univerzuma', srednjovjekovni umjetnik, ili pak onaj (post)moderni koji poluironično i polunostalgično zadržava srednjovjekovni duh i referentni okvir, pokušava da objasni univerzum, da osvjetli njegove forme. Objasnjava ga, opet, najčešće referencama na druge, prethodne autore, na nesumnjive autoritete i stare majstore. Međutim, upravo ovdje se ogleda Džojsova rana subverzivnost i dekonstrukcija tradicije unutar njegovog „poštovanja prema datostima“. Kroz citate i podražavanje svijeta onako kako ga je „vidio i čuo“, on krišom provlači ironiju, inovaciju koja se ogleda u drugačijim intonacijama i različitim akcentovanjima već poznatog, uključujući u tekst ono što je vjekovima ostajalo izvan književnog predstavljanja, a što je opet, neizostavni dio svakidašnjeg ljudskog života.

Umberto Eko smatra da je Džojsova sklonost ka citiranju, ka parafraziranju, ka komentarima preuzetim od onih koji bi pripadali Fukovoj kategoriji *transdiskurzivnih* autora⁹⁸ – Tome Akvinskog, Aristotela, Sv. Avgustina, Platona – upravo pokazatelj snage srednjovjekovnih uticaja u njegovoj umjetnosti. Jasno je da i model autora koji stvara, ili kreativno kopira, *po Božjoj slici* takođe pripada ovom registru, jer kod Džojsova taj je model doveden do krajnjih konsekvenci, kao što će se vidjeti na primjeru *Uliksa*, čiji je ozloglašeni naturalizam mitski transponovan u sliku mikro- i makro-kosmo-

divine will; but it is nonetheless a model of divine will, albeit an imperfect one.” Said, *op.cit.*, p. 361.

96 Cf. Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, translated from Italian by Ellen Esrock, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

97 “he examines the immense repertory of the universe reduced to language, in order to catch glimpses of new and infinite possibilities of combination.” *Ibid.* p. 10.

98 Cf. Foucault, *op.cit.*

sa. Međutim, Džojsov ambivalentan odnos prema autoritetima ogleda se u još jednoj sličnosti koju Eko pominje između Džojisa i srednjovjekovnih umjetnika, a koja se nameće kao ključna za razumijevanje Džojsovog autorskog bića. Naime, ideja reda, kao nadstrukture ili trans-strukture, i ideja stvaranja unutar čvrstog, jasnog i sistematski uređenog okvira ono je što odlikuje drevne majstore i što je, na izvjestan način, temelj Džojsove umjetnosti.⁹⁹ O tome svjedoče njegovi planovi unaprijed razrađeni za svako djelo, a posebno mitski ili književni podtekst, ili nadtekst, kako ranih djela, *Dablinaca* i *Portreta umjetnika u mladosti*, tako i *Uliksa*, sa njegovim homerovskim paralelama koje su služile više samom autoru, da održi kontrolu nad ogromnim materijalom koji je unio u tekst, nego čitaocu da prati liniju radnje romana. Takođe, i *Fineganovo bdjenje* (*Finnegans Wake*, 1939), taj monument haosu istorije i kolektivne i individualne svijesti i podsvijesti, baziran je na Vikovoj ideji cikličnog kretanja čovječanstva, koje opet implicira red i svjetlost poretka u tami nerazlučivih jezika svijeta. Džojis se, stoga, i u svojim najradikalnijim eksperimentima i manifestacijama modernosti oslanjao na stare, dobro isprobane modele koji su prošli brojne testove vremena. Njegova potreba za simetrijom, za stabilnim unutrašnjim koordinatama, intra-referencama i povezanošću svih djelova međusobno i sa cjelinom može se tumačiti i kao posljedica odbacivanja religijskih i društvenih struktura njegove mladosti, čije lišavanje samo pojačava potrebu za koherencijom i skladom u estetskom smislu. Istorija je, prema tome, istovremeno i košmar iz kojeg se Dedalusovi potomci nastaju probuditi¹⁰⁰, ali i stalan oslonac, podsticaj i osnova za drugačije, konstruktivnije, iskrenije, šokantnije, a možda, u krajnoj liniji, i ljepše snove.

II. 1. 2. Majstorstvo metamorfoze porijekla u početke

Za fenomenološko i eklektično razmatranje pitanja autorstva i intencije uopšte, a naročito autorskog principa i intencije u djelu visoko (samo)svjesnih autora kakav je Džejms Džojis, veoma zanimljiva i značajna je studija Edvarda Saida pod nasovom *Počeci: intencija i metod*.¹⁰¹ Said razlikuje kategoriju *porijekla* od kategorije *početka*, pri čemu ovo prvo opisuje kao mitsko, božansko, pasivno i privilegovano, a ovo drugo kao istorijsko, sekularno, vezano za čovjeka i njegovu svjesnu djelatnost, aktivno. Iz toga proizlazi da je početaka mnogo, a porijeklo može biti samo jedno; počeci se obnavljaju, a porijeklo je nepromjenjivo. Početak se definiše kao „prvi korak u intencionalnoj proizvodnji značenja”,¹⁰² kao omogućavanje i stvaranje razlike u odnosu na ono što već postoji. Međutim, kako ističe Said, početak ne podrazumijeva samo pojavu novog, već i povratak na staro, u odnosu na koje se i ostvaruje razlika, te stalnu interakciju poznatog i nepoznatog, rečenog i neizrečenog. Otuda proističe i da „riječ autor označava jednu strukturu, vrstu rada, stil, vrstu jezika, jedan stav, ili zbirku različitih pisanja; ovaj termin je *izvrstan primjer ponavljanja i ekscentričnosti*.”¹⁰³

99 Cf. Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, 3.

100 Cf. “Istorija je – reče Stiven – košmar iz koga pokušavam da se probudim“, Džejms Džojis, *Uliks*, prevod i komentari: Zoran Paunović, CID, Podgorica, 2004, 44.

101 Cf. Said, *op.cit.*

102 “[The beginning, then, is] the first step in the intentional production of meaning.” *Ibid.*, 5.

103 “the term *author* denotes a structure, a kind of work, a style, a kind of language, an attitude, or a

Malo je pisaca u svjetskoj književnosti koji su cijelim svojim stvaralaštvom tako postojano i upečatljivo odražavali ideju istovremenog ponavljanja i ekscentričnosti, drevnog poretka i revolucionarnog pomjeranja tog poretka, kako stilski, tako i tematski, kao što je to slučaj sa Džejsom Džojksom. Njegovo majstorstvo u korištenju izvora, njihovom kombinovanju i reorganizovanju u strukture koje bacaju novo svjetlo na stara, često ovještala značenja, najbolje se ogleda u *Uliksu*. Često se kaže da je to roman koji možda više nego ijedan drugi, svakako više nego ijedan drugi u modernoj književnosti, otjelovljuje novi, *drugi* poredak, iako na osnovu već postojećeg. On je izgrađen na nebrojivim citatima, parafrazama, aluzijama, parodijama, diskursima preuzetim iz raznovrsnih kulturnih centara, kako je predložio Bart, na enciklopedijama i rječnicima, na paralalema sa tradicijama i mitovima. Uprkos tome, ili možda upravo zbog toga, *Uliks* nipošto ne preslikava poznate odnose, već stvara novu realnost koja teče, traje, raste po sopstvenim zakonima, i održava se nakon što je inaugurisana, i dugo nakon što je 'započeta'. Pošto *početak*, pisanje, stvaranje teksta, predstavlja, kako Said obrazlaže, odvajanje od već nastalog reda (od prvobitnog, teološkog, svetog – od kategorija koje pripadaju *porijeklu*), ta nova stvarnost nikada ne može biti sasvim originalna, jer pored novog sadrži i ponavljanje starog: svaki početak nosi u sebi odraze porijekla. Počeci predstavljaju inovativne varijacije elemenata prisutnih u porijeklu, u Prvom početku. Očigledno, ti refleksi nisu svi jednostavno mimetički, ali čak i kad su parodijski, čak i kad nastaju iz suprotnosti u odnosu na teološku svijest prisutnu u porijeklu, oni je neminovno sadrže kao podsticaj – kao početak svojih početaka. Ovdje, Said primjećuje, postaje opet aktuelna razlika između svetog i profanog, kao i između produkcije i reprodukcije, što kroz razmišljanja o Džojsovom postupku pastiša i originalnosti-u-kombinovanju postaje relevantno za sagledavanje problema autorstva, naročito u romanu kakav je *Uliks*. U mnogostrukosti svjetova i tekstualnih odjeka ovog djela, Džojks se – možda paradoksalno kad se uzme u obzir enciklopedijski karakter ovakve proze – više nego iko u istoriji književnosti približio ulozi „Boga stvaranja“, kako piše u *Portretu*, potpunije nego iko je podražavajući. Naime, u tom okeanu najrazličitijih diskursa, sakupljeni su kao u Nojevoj barci najraznovrsniji simboli, obrasci, znamenje i znakovlje svijeta, elementi gotovo svih književnosti i onoga što se slobodno naziva književnošću. Džojks se pokazao kao majstor metamorfoze: od čvrstog naturalizma *setting*-a i govora u *Dablincima*, preko gubljenja oštrih linija u impresionističkom treperenju *Portreta*, *Uliks* donosi jedan svijet i jedno vrijeme, jedan grad i jedan trenutak u vremenu „tako minuciozno opisan koliko i fantastično metamorfoziran.“¹⁰⁴ Autorstvo se u ovom umijeću dvostruko potvrđuje budući da metamorfozirani oblici, osim što dodaju nove nijanse značenja poretku od kojeg su krenuli, zadržavaju i ranije, te se kreira svojevrsan pastiš metonimije i metafore, oblika i pod-oblika, značenja i nad-značenja. Uspjeli *mimesis*, jedan od najdosljednijih i možda najdetaljnijih u istoriji romana, ovdje je i 'magično' prevaziđen; osobenom transformacijom podražavane, polazne osnove došlo se do nove, drugačije 'realnosti'.

collection of miscellaneous writing; this term is an excellent example of repetition and eccentricity.”*Ibid.* p.12. (italics VVG)

104 Žan Pari, *Džejs Džojks njim samim*, preveo Bora Glišić, Savremena škola, Beograd, 1963. naslov originala: Jean Paris, *James Joyce par lui-meme*, Edition du Seuil, Paris, 95.

Pošto je *Uliks* je svojevrsni hibrid realizma i romantizma, hronike i mita, dokumenta i fantazije, oba ova pola djeluju zajedno i istovremeno kao veličanstvena potvrda još jedne moći tvorca: moći sinteze. Džojsovs se, naime, mora prepoznati i kao majstor sinteze, koji, kako je zaključio Pari, „spaja beskrajno veliko sa beskrajno malim: sve ulice teže ka grandioznoj svudaprisutnosti“.¹⁰⁵ Pluralizam *Uliksa*, sveukupnost života i stilova u njemu, nesaglediva višestrukost sadržaja i formi, potvrda su i prevazilaženju granica koje nameće bilo koji društveni i jezički zakon ili poredak, književna konvencija ili ideološki diskurs koji teži dominaciji,¹⁰⁶ te su stoga, iako veličanstvena reprodukcija i stvarnosti i mita, istovremeno i afirmacija Džojsovog autorstva u iskonskom značenju te riječi. Autor *Uliksa* je *auctor* koji svojevrsnim *uvećanjem*, kvantitativnim i kvalitativnim, ostvaruje razliku pomjerajući granice samog žanra romana i unoseći 'ekscentričnost' koja mijenja tok književne istorije. On je, takođe, i *prevodilac*, kao i *kompilator*: on prevodi poznate, 'pročitane' oblike u novi medij i okuplja, obrađuje i organizuje opsežni materijal u nove strukture koje će čitave generacije čitalaca 'prevoditi' u neke druge početke.

Kako nije lako odgovoriti na pitanje koji je od mnoštva stilova u Džojsovoj prozi najbliži samom autoru i iza koje se od raznolikih, često oprečnih naratorskih vizura krije pogled samog pisca, koncept autorstva u njegovom djelu može se lako povezati sa poststrukturalističkom tezom nestajanja onoga koji piše, sa pretpostavkom gubljenja njegove intencije, stalnog proklizavanja volje subjekta u nepreglednom kruženju diskursa i haotičnom poigravanju citata. Ipak, kako je primijetio Kristofer Butler, Džojsova inovativnost i pripadnost dvadesetom vijeku ogledaju se u izrazu i tehničkom ekperimentu mnogo više nego u ideji ili nekoj „doktrini“¹⁰⁷ Idejna osnova je, može se reći, stara koliko i sama književnost: njena suština je u sasvim voljnom nastojanju da se riječju obuhvati sve više i više od stvarnosti, ne u tradicionalnom mimetičkom smislu, već u smislu stalnih pomjeranja izražajnih i reprezentacionih mogućnosti teksta tako da on uključi u dijalošku igru kako ranije tekstove, tako i aspekte života o kojima su raniji tekstovi ćutali. To je za modernog pisca znak moralne odgovornosti kako prema nasljeđu i istoriji, tako i prema aktuelnoj, savremenoj stvarnosti. Ovo je za autora kakav je Džejms Džojsovs i čin vjere i duboko intencionalna aktivnost, produktivna u mjeri u kojoj je potvrđeno povjerenje u moć jezika da izrazi, reprodukuje, transformiše i oplemeni svekoliko iskustvo. Otuda i stalne transformacije i testiranja fleksibilnosti jezika do rizičnih granica komunikabilnosti. Kako je sâm rekao, moguće teškoće njegovih tekstova proizlaze jedino iz „materijala“ koji koristi, jer: „misao je

105 *Ibid.*, 97-8.

106 Analizirajući Džojsov jezik, naročito u *Uliksu* i *Bdjenju*, Elen Siksu je skrenula pažnju na Džojsovu razgradnju dominantnog patrijarhalnog diskursa koji odlikuje *mainstream* književnost i kulturu uopšte, budući da je sâm jezik patrijarhalno određen i uređen. Cf. Dženifer Berket, "Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siksu, Kristeva, Beket i Džojsovs", *Polja – Časopis za književnost i teoriju*, godina L / broj 431 / januar-februar 2005.

107 Cf. Christopher Butler, "Joyce the Modernist", *The Cambridge Companion to James Joyce*, edited by Derek Attridge, Cambridge University Press, 2004. pp. 67-83, p. 73.

uvijek jednostavna.¹⁰⁸ Zamisao o okretanju uma ka nepoznatim vještinama,¹⁰⁹ uzeta iz Ovidijevih *Metamorfoza* za moto priče o nastajanju umjetnika, podrazumijeva upravo *vještinu* u zanatskom i tehničkom smislu više nego li put u neku nepoznatu i radikalno novu oblast umjetnosti i života: umijeće i rast umjetnika odnose se na njegovu sve ubjedljiviju manipulaciju starog iskustva novim, sve kompleksnijim izražajnim strategijama. Zato i Džojks koristi mnoga sredstva karakteristična za druge grane moderne umjetnosti, kao i dostignuća savremena nauke. U njegovom djelu prisutne su i brojne kinematografske tehnike predstavljanja (različiti uglovi 'kamere', montažni princip, *close-up*, itd.), i lajtmotivi preuzeti iz muzike, i kubističko razlaganje stvarnosti na sitne djelove i impresionistička talasanja boja i svjetla kao u slikarstvu; zatim nalazi psihoanalize o ljudskom nesvjesnom, evidentni u njegovom slikanju likova, kao i zaključci moderne fizike i teorije relativnosti, prisutni naročito u njegovom tretmanu narativnog vremena. Može se reći da su svi ovi postupci podređeni jednostavnoj autorskoj namjeri da što potpunije reprodukuje opažene datosti i njihove kompleksne odnose, te da na nov način izrazi poznate sadržaje. Ipak, budući da „reći nešto na nov način“ gotovo uvijek neminovno znači i „reći nešto novo“, Džojsova tekstualna metamorfoza realističke, (za)date osnove od koje polazi iznova potvrđuje onu kombinaciju 'ponavljanja' i 'ekscentričnosti', ortodoksije i eksperimenata, tradicije i inovacije, koja odlikuje njegovu stvaralačku putanju. Njegovo autorstvo se jedinstveno očitava upravo u toj kombinaciji svjesnog, religioznog uvažavanja datosti i, ne manje svjesnog, ikonoklastičnog ispitivanja istih.

Džojks je bio svjestan činjenice da svako pisanje, svaki *početak*, podrazumijeva ujedno i povratak, obnovu, ponavljanje – rekonstrukcija je uslov, a ponekad i nenadani cilj, dekonstrukcije. A kako Edvard Said kaže, aludirajući na misao Đambatiste Vika, čija filozofija je, pomenuli smo, od velikog značaja za razumijevanje Džojsovog shvatanja istorije: kod svih onih (autora) za koje započinjanje novog znači i revitalizaciju starog prisutan je neizostavno i „osjećaj gubitka“.¹¹⁰ Kao i Prust, Džojks je slutio da „istinski rajeve jesu oni koje smo izgubili“¹¹¹, čiji daleki odrazi, ipak, s vremena na vrijeme, mogu postati bliski kroz iskrenu, beskompromisnu i bezrezervnu posvećenost traganju za istinom i ljepotom, nekada u umjetnosti, nekada i u životu, a najčešće u stalnoj metamorfozi života kroz umjetnost i njene „nepoznate vještine“.

II. 1. 3. Stvaranja na Džojsovom tragu

Važno je istaći da se interakcija drevnog i modernog koncepta stvaranja u Džojsovom slučaju može ustanoviti i kroz aspekt njegove savremenosti u odnosu na njegovu budućnost, a ne samo prošlost, to jest, u kontekstu njegovog uticaja na kasnije autore, za koje i on sâm postaje dio kanona, dio 'starih' modela. U tom smislu, posebno

108 “If there is any difficulty in what I write it is because of the material I use,” he once remarked. “The thought is always simple.” Joyce in Levin, *op.cit.* p. 116.

109 Cf. epigraf za *Portret umjetnika u mladosti*: “Et ignotas animum dimitit in artes”, Ovidius, *Metamorphoses VIII 18*, Joyce, *Portrait*.

110 Cf. “a sense of loss is implicit”, Said, *op.cit.* p. 371.

111 Prust, *op.cit.*, 182.

je zanimljiva i za razumijevanje Džojsovog uticaja veoma značajna Fukoova misao o jednoj specifičnoj vrsti autorske funkcije, koju on naziva „trans-diskurzivnom“. „Lako je primijetiti da u sferi diskursa neko može biti autor nečeg mnogo većeg nego što je knjiga – neko može biti autor čitave jedne teorije, tradicije, ili discipline u kojoj će drugi autori blagovremeno naći svoje mjesto.“¹¹² Ovakvi autori, koji takoreći formiraju pravila za stvaranje i prosuđivanje budućih autorskih diskursa, ne kreiraju samo svoje tekstove, već i mnoge druge, one koji tek treba da budu napisani. Njihov rad predstavlja svojevrsan diskontinuitet tradicije: oni započinju nešto što utiče na promjenu pravca, što postaje nova institucija, mijenjajući poredak u postojećem sistemu institucija i diskurzivnih praksi. Takvi autori autorizuju mnoge buduće prakse, buduće početke. Stvarajući razliku u odnosu na ono što je postojalo prije njih, oni omogućavaju novu, drugačiju osnovu za mnogo toga što će postojati nakon njih, te stoga funkcionišu kao sekularno, kulturno porijeklo za razlike koje će tek možda uslijediti. Ipak, to što će uslijediti nužno će sadržavati i elemente onoga što ga je omogućilo, što je autorizovalo njegovo postojanje, te će zato osim novost, ono biti i odjek, odraz, ili slika starog.

Govoreći o značaju Džojsovog postupka u *Uliksu*, T. S. Eliot je zaključio da je njegov „mitski metod“ neminovno postao „metod koji drugi nakon njega moraju slijediti“, pri čemu „oni neće biti imitatori ništa više nego što je to naučnik koji koristi Ajnštajnova otkrića u svojim nezavisnim, kasnijim istraživanjima.“¹¹³ Ovdje, dakle nije riječ o svjesnom imitiranju, već o istorijskoj nužnosti da se revolucionarnost jedne autorske figure integriše u sveukupnu evoluciju književnosti. Revolucionarni stvaraoci se ugrađuju u tradiciju i postaju sinonim za stubove kulture od kojih se ne može pobjeći i koji se ne mogu zaobići ni u jednom ozbiljnom bavljenju umjetnošću, jer njihovi postupci su već utkani u sva kasnija promišljanja nekih mogućih, novih postupaka.

Nesumnjivo je da danas i Džejms Džojns pripada kategoriji transdiskurzivnih autora; on je *auctor*, onaj koji uvećava i inicira značajnu razliku, autoritet koji stoji zajedno sa onim odveć poznatim autoritetima koje je i sâm svojim djelima prizivao, bilo radi dublje psiho-estetičke podrške, bilo radi parodiranja i podriivanja, ili pak nostalgičnog omaža jednom svijetu za kojeg je princip autorstva bio bliži konceptu porijekla nego konceptu novih-starih početaka. Kao i ostali autoriteti, i on je često imitiran bez svjesnosti o imitiranju, jer se posljedice razlike koju je ostvario protežu kroz vrijeme kao neminovnosti književnog stvaranja u savremenim uslovima, kao datost koja se ne dovodi u pitanje. Džojns predstavlja jedno od onih rijetkih žarišta interakcije prošlih i budućih tradicija – on je „džin koji stoji na leđima drugih džinova“, ali stoji i sâm, kao unikatni oslonac za potencijalne džinove, ili nešto manje stvaralačke figure, koje će možda omogućiti novi kreativni diskontinuitet u sferi diskursa.

112 “It is easy to see that in the sphere of discourse one can be the author of much more than a book - one can be the author of a theory, tradition, or discipline in which other books and authors will in their turn find a place.” Foucault, *op.cit.*

113 “Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations.” T. S. Eliot, “*Ulysses, Order, and Myth*”, *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 – 1951*, selected by John W. Aldridge, The Ronald Press Company, New York, 1952. pp. 424 – 426., p. 426.

Kao monumentalna autorska figura, „po čijoj slici“ i na čijem tragu su stvarali i stvaraju mnogi pisci, Džojls biva i sâm donekle reprodukovano, jer elementi njegovih vlastitih (re)produkcija ostaju prisutni kao tragovi u novim djelima. On je, prema tome, kao i svi kanonizovani pisci, danas u velikoj mjeri i divinizovan, utkan u duhovnu baštinu kao dio privilegovanog, transistorijskog, mitskog ili teološkog principa koji je, kao takav, pasivan i nepromjenjiv. Međutim, Džojls se odupire prijetnji da postane okamenjeni simbol velikog nasljeđa, jer on je i primjer autora koji *ne nestaje* u svom tekstu, već se stalno obnavlja i iznova rađa u svakom novom čitanju, u pokušaju interpretacije i svojevrsne reprodukcije. Ono što je *označeno* (signified), kako je rekao Derida, odmah postaje i *označitelj* (signifier),¹¹⁴ ono što je dejstvo prošlosti odmah postaje i imenitelj sadašnjosti i pokretač budućnosti – već pročitani tekstovi i priče odmah, neprimjetno i neizostavno, postaju tekstovi koji se pišu i priče koje se žive. Zato se i priča o Džojlsu i njegovom djelu modifikuje sa svakim novim diskursom i nikada ne dovršava; upravo zato i njegova transdiskurzivnost ostaje samo konstatovana i nikad do kraja istražena, inspirišući brojne stvaralačke aktivnosti koje nastavljaju interakciju početaka sa porijeklom, čiji lik se, uvijek sa neke druge strane teksta, tajanstveno nazire, gubi i opet nazire u mnoštvu riječi koje ga nastoje dosegnuti.

114 Cf. “That the signified is originarily and essentially (and not only for a finite and created spirit) trace, that it is *always already in the position of the signifier*, is the apparently innocent proposition within which the metaphysics of the logos, of presence and consciousness, must reflect upon writing as its death and its resource”, Jacques Derrida, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press., 1974. Chapter Two, <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/derrida.htm>, accessed at: May, 2011.

II. 2. Autorska auto(re)produkcija: život, autobiografija, fikcija¹¹⁵

„Htio je da se u stvarnom svijetu susretne sa onom bestjelesnom slikom koju je njegova duša tako istrajno posmatrala.“¹¹⁶

„On je u spoljašnjem svetu pronašao kao nešto stvarno ono što je u njegovom unutrašnjem postojalo samo kao moguće.“¹¹⁷

I pored toga što je u ranim fazama svog umjetničkog razvoja eksplicitno insistirao na ideji iščezavanja tvorca iz djela, kao i na ostvarivanju dramski bezličnog teksta, Džejms Džojls poznat je kao jedan od ‘najautobiografskih’ pisaca koji su ikada pisali. Čitavog života opsesivno je pisao o sebi, o ljudima oko sebe, o svojim ili iskustvima osoba koje je poznavao, o svom gradu i životu u njemu. Kada je njegova proza u pitanju, svaka sličnost sa stvarnim osobama i događajima je sve samo ne slučajna – njegova nesumnjiva namjera evidentna je i u činjenici da je često čak i imena ostavljao nepromijenjena. U prilog njegovom geniju, međutim, ide jedna druga činjenica: ta da je svoj intimni život proširio i produbio do mitskih dimenzija, stvorivši priču kako o ‘bilo kojem’ umjetniku, tako i priču o ‘sasvim prosječnom’ čovjeku u bilo kojem gradu i u bilo kojem vremenu.

Ričard Elman u maestralnoj biografskoj studiji istražuje interaktivni odnos Džojsovog života i Džojsovih tekstova, potkrijepljujući brojnim primjerima pretpostavku da je za njega događaj bio neodvojiv od umjetničkog oblikovanja.

Umjesto da dozvoli da svaki dan, potisnut narednim, utone u neprecizno sjećanje, on iznova oblikuje iskustva koja su oblikovala njega. [...] Zatim, taj isti proces preoblikovanja iskustva postaje dio njegovog života, još jedan u nizu događaja koji se ponavljaju, poput ustajanja ili spavanja.¹¹⁸

Proza ostvarena na ovakav način, uz sve žrtve i privilegije onoga što se, posebno kada govorimo o Džojlsu, često naziva *svjetovnim sveštenstvom* ili *literarnim martir-stvom*, povratno djeluje na samog pisca, mijenjajući njegovo empirijsko biće i trajanje. Kako pretakanje životnog i autobiografskog u fiktivno podrazumijeva fikciju kao dio života, tekst biva neminovno utkan u biografiju, postaje njen neizostavan dio „poput

115 Ovo potpoglavlje je, adaptirano i prevedeno na engleski jezik, objavljeno pod naslovom “How Can We Know The Dancer From The Dance?: Authorial Self-(Re)production in Joyce’s Narratives“ u okviru monografije *Narrative Being Vs. Narrating Being*. Vidjeti: **Vukićević Garić, V.** (2015), “How Can We Know The Dancer From The Dance?: Authorial Self-(Re)production in Joyce’s Narratives“. *Narrative Being Vs. Narrating Being*. (Eds.) Armela Panajoty and Marija Krivokapić. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 2015. pp. 73-92. [ISBN (10): 1-4438-8093-0 . ISBN (13): 978-1-4438-8093-0]

116 “He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld.” Joyce, *Portrait*, 73.

117 Džojls, *Uliks*, 225.

118 “Instead of allowing each day, pushed back by the next, to lapse into imprecise memory, he shapes again the experiences which have shaped him. [...] In turn the process of reshaping experience becomes part of his life, another of its recurrent events like rising or sleeping.” Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1982, 3.

ustajanja ili spavanja“, što u slučaju autora kakav je Džojls, autora koji je gotovo bez predaha uronjen u svoj rad i svijest o njemu, postaje još uočljivije i nosi još dublje ontološke implikacije. Stalna i nedokučiva interakcija života i pisanja povezana je sa oslobađanjem libidinalne energije koja omogućava onome koji piše da se stalno dovršava, nestaje i iznova nastaje, to jest samo-proizvodi u svom tekstu i u procesu pisanja.

II. 2. 1. Lirsko-dramski princip, ili „Stiven Dedalus vs. Vasiona“

Džojls se, kao i njegov junak Stiven Dedalus, kao vjerovatno i svaka autorska instanca koja priča priču o sebi i pokušava da stilizuje i estetski oblikuje vlastiti život, udvaja na biće koje doživljava i biće koje posmatra i stvaralački prelama to doživljavanje. Već u *Junaku Stivenu* naziremo, a u *Portretu* i *Uliksu* sasvim jasno vidimo to udvajanje, koje nesumnjivo ima snažno biografsko uporište u Džojsovom egzilu: Stiven je i pasivni primalac i, ujedno, distancirani re-producent sopstvenih iskustava. Ova dvostruka sposobnost – sposobnost selekcije doživljaja, a zatim i sposobnost reprodukcije kroz umjetničku transformaciju selektovanog¹¹⁹ – odlika je i njegovog tvorca, što se može zaključiti iz iščitavanja Elmanove biografije, jedne od najiscrpnijih i najuspjelijih u tom žanru, zatim iz svjedočanstava njegovih prijatelja, poznanika, kao i dragocjenih memoara njegovog brata Stanislosa Džojlsa.¹²⁰ Džojls je smatrao da ništa u umjetničkom stvaranju ne može da zamijeni značaj ličnog, proživljenog i viđenog, te se u velikoj mjeri oslanjao na svoje pamćenje, a onda kad bi ono prijetilo da postane „neprecizno sjećanje“, kako kaže Elman, pribjegao bi upornom istraživanju, raspitivanju, konsultovanju raznih izvora, samo da bi što potpunije dospio do istine – o sebi i o drugima. Ovo se može na prvi pogled pogrešno protumačiti kao unutrašnja kontradiktornost u Džojsovom odnosu prema vlastitom pisanju, budući da je, kako je već pomenuto, on sam zagovarao impersonalnost teksta i njegovu odvojenost od autora. Polazeći od pretpostavke da se ova kontradiktornost može razriješiti ako se dublje sagleda Džojsova poetika, kao i od pretpostavke da pojam „autobiografske fikcije“ ne mora da znači, a u velikim djelima nipošto ni ne znači, robovanje pisca ličnoj emociji i njenu 'nepročišćenost' u djelu, pokušaćemo da sagledavanjem odlomaka iz *Portreta* i osvrtnom na neke od osnovnih odlika ostalih Džojsovih prozih djela razriješimo ovu dilemu.

U petom poglavlju *Portreta umjetnika u mladosti* Stiven Dedalus obrazlaže svoju estetičku teoriju, čiji se značajan dio odnosi na klasifikaciju umjetnosti na lirski, epski i dramski oblik.¹²¹ Treba naglasiti da se ovi stavovi javljaju još u *Junaku Stivenu*, kao i da se mogu bez oklijevanja pripisati i samom autoru, što potvrđuju zapisi iz njegovih pulskih i pariških svesaka.¹²² Podjela umjetnosti na tri pomenuta oblika ne odnosi se na žanrovske kvalitete književnih vrsta, iako je Džojls pisao i lirsku poeziju i romane, od kojih se jedan naziva modernim epom, i, konačno, jednu dramu. Ova podjela se,

119 Cf. James Joyce, *Stephen Hero*, Panther Books, ed. Theodore Spenser, London, 1977, p. 73.

120 Cf. Stanislaus Joyce, *op.cit.*

121 Cf. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1996. pp. 243-5; Džejms Džojls, *Portret umetnika u mladosti*, preveo Petar Ćurčija, Mono & Manana, Beograd, 2005. str. 270-1.

122 Cf. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited by Robert Scholes; Richard M. Kain, Northwestern University Press, Evanston, 1965.

prije svega, odnosi na poziciju autora u odnosu na estetsku sliku koju stvara, na stepen njegove prisutnosti u djelu ili odsutnosti iz njega, kao i na mjeru svjesne kontrole koja je upotrijebljena da bi estetski oblik bio uspješan. Po ovoj kategorizaciji, lirski oblik je najjednostavniji, te stoga i najmanje uspješan, jer umjetnik daje sliku u neposrednom odnosu prema sebi. On je umjetnički slabo kontrolisan izraz jedne emocije, izraz u kojem je ličnost umjetnika prisutna, u samom je središtu djela i lako je uočljiva. Epski oblik je za jedan stupanj razvijeniji: u njemu je slika u posrednom odnosu sa umjetnikom, ali i sa drugima. Umjetnik je i dalje prisutan, ali ne više u centru, jer priča teče oko njega isto koliko oko drugih. Dramski oblik je, po ovoj teoriji, najuspjeliji jer podrazumijeva najviši stepen kontrole teksta i samokontrole autora. U njemu je estetska slika data u neposrednom odnosu sa drugima, i ti *drugi* – likovi u djelu – i sama priča dobijaju vlastiti čudesan život, nezavisan od onoga koji ih je stvorio.

Ličnost umetnika, isprva poklič ili kadenca ili raspoloženje, a onda tečna i treperava priča, konačno se prečisti toliko da prestane postojati i, tako reći, postaje bezlična. Estetska predstava je život pročišćen u ljudskoj mašti i ponovo projiciran iz nje. Tajna estetičnog, kao i tajna materijalnog stvaranja završena je.¹²³

Značajan broj kritičara i čitalaca su skloni da pomenutu podjelu primijene na tumačenje Džojsovog razvojnog puta, smatrajući da je on prvo napisao roman koji je sasvim ličan (*Portret*), zatim onaj koji je i ličan i bezličan, epski, koji pored autobiografskog junaka ima i druge junake koji nemaju sličnosti sa autorom (*Uliks*), a najzad i jedan 'dramski' roman, iz kojeg je njegova ličnost odsutna i u kojem životna energija kruži oko drugih likova i drugih svijesti (*Fineganovo bdjenje*). Jedan od problema ovakve klasifikacije može biti taj što se zbirka *Dablinci* – koja je Džojsovo prvo prozno remek-djelo i kao takvo se ne može 'zaobići' – ne uklapa u nju. Nastala prije konačne verzije autorovog „ličnog“, lirskog romana, tj. prije nego što je *Portret umjetnika u mladosti* sasvim prerađen u ovaj oblik koji danas čitamo, ova zbirka po mnogim svojim elementima predstavlja primjer naturalističkog i dramskog realizma, čiji stil u svojoj svedenosti ostavlja utisak krajnje pripovjedačke distance i krajnje nevidljivosti autora.

Pored ovoga, bitan nedostatak ovakvog olakog svrstavanja Džojsovih djela u pomenute kategorije predstavlja ignorisanje osnovnih kvaliteta svih pomenutih djela, a to su, između ostalih, visoki stepen pročišćenosti estetske slike i kompleksna stilizacija umjetničke obrade životnog materijala u njima, što im daje tematsku univerzalnost i tehničku izvrsnost. Važan aspekt ove izvrsnosti predstavlja, kako pronicljivo primjećuje Elsvort Mejson, značaj likova.¹²⁴ Mejson smatra, a cjelovitije analize ovih tekstova to i potvrđuju, da su sva Džojsova prozna djela, uključujući čak i nepotpuni fragmenat *Junaka Stivena* i dramu *Izgnanici*, fokusirana na predstavljanje karaktera, a ne samo na prikaz autorove lične emocije ili pak priče u onom obliku koji se opisuje

123 Džojso, *Portret*, str. 271.

124 Cf. Ellsworth Mason, "Joyce's Categories", *Portraits of an Artist: A Casebook on James Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, eds. William E. Morris and Clifford A. Nault, Jr. The Odyssey Press, New York, 1962. pp. 192-5.

kao epski. U svakom od ovih tekstova autor je različitim strategijama uspio izgraditi i iznijansirati likove sasvim različite od Stivena Dedalusa, koji se najčešće navodi kao njegov fikcionalni alter-ego i filter njegovih stvarnih, životnih iskustava i stavova. Štaviše, mnogi Džojsovi likovi, iako duboko psihološki individualizovani, izrastaju i do tipskih formacija, koje su prepoznatljive i bliske čitaocima iz najrazličitijih kultura. Uostalom, kako je rekao jedan savremeni francuski pisac, artikulišući, zapravo, potajno ili otvoreno uvjerenje mnogih pisaca širom svijeta, „govoreći o sebi, odnosno o jednoj osobi [...] možemo da dopremo do svih.“¹²⁵ Džojsova predstavlja postojan primjer za ovu tvrdnju, jer njegovo stalno poigravanje sa autobiografijom pažljivi čitaoci mogu identifikovati u mnogim, naizgled sasvim različitim karakterima, čije su posebne, pojedinačne fiktivne priče u nekim tačkama neobično isprepljetane sa autorovom proživljenom pričom. Ovo se naročito odnosi na likove koji posjeduju nešto od umjetničkog talenta ili spisateljskih ambicija, poput Gabrijele Konroja, Gospodina Dafija ili Malog Čendlera u *Dablincima*, Ričarda Rouna u *Izgnanicima*, ili pak Leopolda Bluma u *Uliksu*, ali i na mnoge druge čije se životne (ne)ostvarenosti mogu čitati kao alternativne staze kojima njihov tvorac nije pošao. Oni su zbog toga tvorevine koje pripadaju jednom mnogo širem registru od onog koji se naziva autorovom subjektivnom i intimnom realnošću, a za koju se često kaže da je uobličena isključivo u slikanju Stivena Dedalusa, pri čemu se zanemaruje i suptilna ironijska, dramska distanca u tretmanu upravo i Dedalusovih iskustava.

Stivenov dječjački zapis na koricama udžbenika iz geografije može se uzeti kao kratka ilustracija razvoja poetike njegovog tvorca:

Stiven Dedalus
Pri razred
Klongous Vud Koledž
Salins
Oblast Kilder
Irska
Evropa
Zemlja
*Vasiona*¹²⁶

Od čitaoca zavisi, kako je davno primijetio Hari Levin, hoće li ovaj smjer nazvati centrifugalnim ili centrapetalnim,¹²⁷ a svakako da se može početi od posljednjeg kao i od prvog reda, jer jedan uvijek sadrži drugi i vodi do drugog, sa koje god strane da se krene. Kako je Džojsov razvojni put težio obuhvatanju sve veće, šire i dublje realnosti, realnosti koja nije samo njegova, i kako se njegova proza sve više udaljavala od neposrednih društveno-istorijskih okolnosti i toposa koji su odredili njegovu mladost, tako je i njegov jezik sve više rastezao i pomjerao lingvističke granice, a njegov stil postajao tehnički sve kompleksniji i, za mnoge, nepristupačniji. Ovo se nerijetko shvatalo kao povlačenje iz života i udaljavanje intimnog bića autora od svog teksta, kao i ne-

¹²⁵ Frederic Begbede, *Art – Vijesti*, Podgorica, 19. jun 2010, str. VII.

¹²⁶ Džojsova, *Portret umjetnika u mladosti*, 18.

¹²⁷ Cf. Levin, *op.cit.* 24.

zainteresovana impersonalnost koja sugerira moralnu indiferentnost. Međutim, zane-
 maruje se da su i „nokti tvorca“ koje on obrezuje „*unutar* ili iza ili izvan ili iznad svog
 djela“ dio stvarnosti tog djela – Džojsova tematska i formalna ekspanzija uvijek se
 kretala ka obuhvatanju univerzuma koji uključuje i njega samog: potpunije, poniznije,
 slobodnije, sveobuhvatnije nego što bi to bio slučaj u usko lirskom obliku. Znakovita
 je u tom smislu i promjena Stivenovog prezimena od Dejli (engl. Daly) u Dedalus još
 prilikom pisanja *Junaka Stivena*. Kako Elman u više navrata podvlači,¹²⁸ ona upućuje
 ne samo na junakovo, već i na autorovo usmjeravanje ličnog i građanskog iskustva ka
 mitu, na uklapanje subjektivnog u kolektivno iskustvo. Ipak, individua isklizava u mit
 i opaža sebe kao dio univerzalnog nasljeđa tek onda pošto postane *svjesna* i svog mit-
 skog identiteta, svoje povezanosti sa drugima i drugačijima, čime prevazilazi elitistič-
 ku zaokupljenost intimnim, isključivo unutrašnjim proživljavanjima. Ova svjesnost,
 bez sumnje, katkada podrazumijeva i sposobnosti povremenog parodiranja vlastitih
 iskustava i ironijsko poigravanje sa ozbiljnošću sopstvenih mladalačkih opsesija, što je
 u Džojsovom djelu evidentno ne samo u polu-komičkom tretmanu Stivena Dedalusa
 u *Uliksu*, već i kroz druge likove koji bi se mogli čitati kao distorzija nekih aspekata
 njegove ličnosti. Tako Hju Kener smatra da je čitav Džojsov opus prožet takozvanom
 „metafizikom dvojnika“ i da je jedna od njegovih osnovnih karakteristika bila „igranje
 uloga“ sa „sjenkama sopstva“.¹²⁹ Posmatrajući Bluma kao jednu od najuočljivijih pa-
 rodija autora, Kener smatra da je ovakav pristup bio ono što je omogućavalo Džojso-
 da bolje piše. Možemo se saglasiti da je autoparodiranje kanal za 'produžavanje' vla-
 stite ličnosti u oblike koji dopunjuju prvobitno spoznati oblik sopstva, a za pisca je to
 nesumnjivo i put izlaska iz solipsističkih okupiranosti tekstem kao odrazom isključivo
 svog života. To je i put otvaranja ka spoljašnjem svijetu, ka univerzumu drugih entite-
 ta, kao i put ka komunikaciji koja posjeduje sve veće mogućnosti uključivanja raznih
 likova, oblika izražavanja i svijesti koje bivaju ispunjene „životnom snagom“, kako se
 kaže u *Portretu*, poprimajući „poseban i nedokučiv estetski život.“¹³⁰

Pitajući se šta je to Džojso naučio na svojim 'postdiplomskim studijama', pošto je
 napustio Dublin i čitav svijet svog odrastanja, Hari Levin sugerira da odgovor leži u ri-
 ječima Stivenove majke na kraju ovog romana.¹³¹ Naučiti „šta je srce i šta ono osjeća“¹³²
 za narcistički samosvjesnog autora kakav je Džojso značilo je prepoznavanje drugog u
 sebi i sebe u drugom, što podrazumijeva svojevrsnu objektivizaciju sopstva i subjek-
 tivizaciju drugosti – procese koje njegova fikcija konstantno otjelovljuje i proizvodi.
 Svijet njegove proze pruža čas mikroskopski, a čas teleskopski pogled na živote liko-
 va, a naizmjenična prisnost i distanca, poetičnost i ironija, koju omogućavaju njegovi
 mnogobrojni stilovi i narativne strategije koje koristi, ostvaruju neobično umnožavanje
 perspektiva i kod čitaoca, kao i nedoumice u vezi sa njegovom autorskom funkcijom.
 Jer, sa jedne strane, odbacujući romantičarsko shvatanje ličnog autoriteta autorskog

128 Cf. Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, *op.cit.*; Richard Ellmann, "James Joyce In and Out of Art" in: Mary T. Reynolds (ed.), *James Joyce: a Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Inc., New Jersey, 1993, pp. 17-26, p. 22.

129 Cf. Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, London, 1955, 354-5.

130 Džojso, *Portret*, 271.

131 Cf. Levin, *op.cit.*, 199.

132 "what the heart is and what it feels" Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 288.

subjekta i razvijajući estetiku impersonalnosti, modernistički Džojsov tvorac teži anonimnosti i samoponištavanju, ili bar sakrivanju iza mnoštva promjenljivih pripovjednih tehnika (unutrašnji monolozi, igre riječima, parodije, itd.), dok, sa druge strane, sve te tehnike i stilovi uvijek sadrže, u obilju svojih sastojaka, i crte lica svog tvorca.

Kako podsjećaju i Elman, i Stanislos Džojcs, i Džojsov prijatelj Žak Merkanton,¹³³ a kao što potvrđuju i mnoge Džojsove izjave u esejima i pismima, on je što je bio stariji sve otvorenije izražavao svoju vjeru u postojanje „pupčane vrpce“ između pisca i teksta, smatrajući da je sva velika umjetnost nužno autobiografska. Stoga se ni pri tumačenju njegovih djela ne smiju nipošto zanemarivati biografski pristupi i dokazi koju upućuju na autorov *manier de voir*, jer, kako je insistirao E. D. Hirš napadajući ekstremne anti-intencionaliste i njihove pokušaje da hermeneutički „ubiju autora“, značenje teksta se može razumjeti i valjano interpretirati jedino uzimajući u obzir i onu perspektivu koja daruje postojanje tom značenju.¹³⁴ Hiršovo pojašnjenje i metaforu dvogleđa možemo uzeti kao opravdanje nastojanja da se Džojsovoj umjetnosti pristupi podjednako efektno i kroz vrata Dedalusove (ili Džojsove) lirske vizure i kroz vrata dramske slike univerzuma koji prevazilazi i uvijek sadrži tu vizuru:

Svaki čin interpretacije, prema tome, uključuje najmanje dvije perspektive: perspektivu autora i perspektivu tumača. Ove perspektive djeluju zajedno i istovremeno, kao u uobičajenom gledanju kroz dvogleđ. Daleko od toga da se radi o izuzetnom ili iluzornom poduhvatu, ovo djelovanje dvije perspektive u isto vrijeme temelj je svakog ljudskog opštenja.¹³⁵

Sva su Džojsova ostvarenja, zapravo, dramska po onim kriterijumima koje je on sam uspostavio, definisao i nastojao da ostvari. Njegove tekstualne tvorevine imaju polazište u ličnom, životnom iskustvu, a ostvaruju se u onoj depersonalizovanoj formi, u emociji koja nije više autorova, ili bar ne isključivo autorova, već opšteprepoznatljiva i univerzalizovana. Ta univerzalizovana forma neizostavno obuhvata i lik samog autora – spoljašnja slika realizovana u umjetnosti reprodukuje i unutrašnju sliku života iz kojeg je potekla. Isto kao što su „neprerađene ljubavi i mržnje stvarnog autora gotovo uvijek fatalne“ za vrijednost umjetničke tvorevine, saglasićemo se sa Butom i da su „emocije i sudovi impliciranog autora“, koji je kod Džojcsa uvijek prisutan, čak i kad se čini da samo „obrezuje nokte“, „upravo materijal od kojeg je sačinjena velika proza“¹³⁶ i suštinski „materijal“ za građenje saodnosa između autora i čitalaca.

133 Cf. Ellmann, *op.cit.*, Stanislaus Joyce, *op.cit.*, Mercanton, *op.cit.*

134 Cf. “a text cannot be *interpreted* from a perspective different from the original author’s. Meaning is understood from the perspective that lends existence to meaning.” E.D. Hirsch, in: Phillip Herring, “Structure and Maening in Joyce’s ’The Sisters’”, in Bernard Benstock (ed.), *The Seventh of Joyce*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, 140.

135 “Every act of interpretation involves, therefore, at least two perspectives, that of the author and that of the interpreter. The perspectives are entertained both at once, as in normal binocular vision. Far from being an extraordinary or illusionary feat, this entertaining of two perspectives at once is the grund of all human intercourse” *ibid.*

136 “signs of the real author’s untransformed loves and hates are almost always fatal. [...] The emotions and judgements of the implied author are, as I hope to show, the very stuff out of which great fiction is made.” Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983, 86.

II. 2. 2. „Život upijen i ponovo projektovan u planetarnu muziku“¹³⁷

Raspravljajući o neporecivosti veze između umjetnosti i života, Stiven Dedalus u *Ulisku*, u čuvenoj elaboraciji o Šekspiru i *Hamletu*,¹³⁸ uspostavlja tezu o alhemijskoj ispreplijetanosti mogućih i stvarnih životâ, odnosno empirijskih i tekstualnih doživljaja. Visprena, zavodljiva i duhovita argumentacija koja se, nimalo slučajno, odvija u biblioteci, u carstvu tekstova, iako na mahove postaje sasvim neodrživa, upućuje više na razmišljanje o Džojsovom samosvjesnom nego li o Šekspirovom polu-nesvjesnom (kako sugerije Stiven) autobiografskom autorskom porivu. Kako umjetnost neminovno prožima piščev život, svaka mogućnost u životu pisca postaje, ili može postati, stvarnost njegovih tekstova; i obrnuto: sve što postoji kao potencijal u umjetnosti istovremeno je i realnost – svi naši mogući životi su, na neki način, i stvarni, samim tim što *egzistiraju*, što su već zamišljeni iznutra. Vanjski svijet odražava unutrašnji, kako Stiven u više navrata predlaže, isto kao što djelo odražava svog tvorca, isto kao što jedan (lirski) subjekat odražava univerzum, i isto kao što svijet odražava i manifestuje Boga kroz potpise kao što je neki dječiji „povik na ulici.“¹³⁹

Džejms Džojls se u djelima svojih najvjernijih izučavaoca često pominje kao autor koji je pisao svoj život i živio svoje pisanje. Zato su, i nakon prodora anti-intencionalističke kritike, mnogi teoretičari priznali da biografska i psihološka istraživanja imaju nezamjenljiv značaj kad su u pitanju autori koji su toliko preokupirani svojim stvaralaštvom da im se misli o tekstovima koje pišu reflektuju neprestano na svakodnevni život i obilježavaju sve ono 'van-književno' što ostaje iza njih. I Edvard Said, kao i mnogi drugi, smatra da je u slučajevima takvih pisaca, kakvi su Džojls, T. S. Eliot, Prust, Hopkins, Konrad, Malarme, Flober, prirodno i veoma korisno tražiti dokaze o namjerama i objašnjenje za pojedine aspekte njihovih književnih djela u vanknjiževnim zapisima: u pismima, bilješkama, skicama, ispravkama na marginama tekstova, kao i u svim ostalim autobiografskim i biografskim pisanim izvorima, ma kako beznačajni oni isprva izgledali.¹⁴⁰ To su autori kod kojih ideje o tekstu, o stilskim i tehničkim rješenjima ili ekperimentima koje namjeravaju isprobati, konzumiraju svakodnevicu, sve one male i velike praktične, obične i trivijalne stvari bez kojih ni život, a ni sam tekst ne bi postojali. Said teorijski ispituje odnos između empirijskog vremena i empirijskog svojstva sa jedne, i tekstualnog vremena i svojstva sa druge strane. On postavlja pitanja poput: da li pisani život i spisateljska karijera stoje u konfliktu, u odnosu opozicije sa empirijskim postojanjem onoga koji piše, ili, pak, teku paralelno? Da li se, dok spisateljski/pisani život raste, onaj 'stvarni' nužno smanjuje? Da li pisanje imitira

137 Cf. “[the poet] alone is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again amid planetary music” Joyce, *Stephen Hero*, 75.

138 Cf. Džojls, *Ulisk*, *op.cit.*, 192-231.

139 *Ibid.*, 44. Upor. „Stiven pokaza palcem ka prozoru, rekavši:

- Ono je Bog.

Ura! Jee! Urrraa!

- Šta? – upita gospodin Disi.

Povik na ulici – odgovori Stiven, slegnuvši ramenima”. *Ibid.*

140 Cf. Said, *op.cit.*, 234; pp. 242-61.

i podstiče, ili pak izbjegava empirijsku egzistenciju?¹⁴¹ Promišljanje ovih dilema nudi mogućnosti slojevitih rješenja, budući da je tenzija koja postoji između čovjeka i autora, autobiografije i fikcije, života i teksta jedno od prastarih književnih i filozofskih pitanja, na koja se uvijek, u svakoj novoj poetici i razdoblju, traže odgovori. Pitanja o vezi između *stvarnog* i *pisanog* života naročito su relevantna za promišljanje uloge autobiografskog u autorstvu Džejmisa Džojisa, koji je ovu zamisao o neprestanoj interakciji, neodvojivosti života i teksta sprovodio do krajnjih konsekvenci. Kod njega se, kao što ćemo ukratko vidjeti kroz nekoliko primjera, može uočiti čak i ona lakanovska ideja da pisanje daje zdravlje piscu, spašavajući ga od ludila; ideja da od autora i zadovoljenja autorskog poriva, zavisi, na neki način, sâm opstanak čovjeka.

Kao što je to slučaj sa mnogim umjetnicima, Džojis se kroz svoje tekstove, između ostalog, suočavao sa svojim strahovima, opsesijama, sa svojim dubljim unutrašnjim problemima i frustracijama. Neke od njih obuhvataju preokupaciju ljubomorom i izdajom, što je tematski reflektovano kroz mnoga djela u kojima, više ili manje akcentovano, postoji ljubavni trougao. U *Dablincima*, najdramatičniji i najslojevitiji primjer nude „Mrtvi”, mada je tema nevjerstva (ili mogućnosti nevjerstva, što je za Džojisa gotovo isto) prisutna i u drugim pričama; u *Portretu*, Stiven sumnja u potajnu naklonost između svoje drage i druga mu Krenlija; u *Izgnanicima* je trougao Ričard-Berta-Robert okosnica drame; u *Uliksu* su antologijske prevare Moli Blum jedan od glavnih principa građenja njenog lika ali i epa o modernom bračnom životu. Pored hvatanja u koštac sa ovom temom, primjećujemo da se Džojis, slično Danteu, kroz svoju fikciju hvatao u koštac i svodio račune i sa svojim neprijateljima, modelujući prema njima brojne negativne likove i zadržavajući lako uočljive reference, bilo kroz imena, opise ili eksplicitne biografske podatke. Takođe, interdisciplinarne studije danas nabrajaju i liste medicinskih problema koji su suptilno tretirani u Džojsovim djelima¹⁴², pri čemu se literarna obrada istorije bolesti može shvatiti kao način njihovog prevazilaženja kroz suočavanje, kroz čudotvorno ‘seciranje’ u fikciji koja njihovo prisustvo u umu pretvara u odsustvo i poništavanje iz tijela. Igru sakrivanja iza tekstualnih tvorevina, ili bolje reći ‘preoblačenja’ životnog u tekstualno i obrnuto, naročito u situacijama kada su jedno ili/i drugo na neki način ugroženi, možemo nazrijeti i u poznatoj činjenici da je Džojis ponekad svoja pisma, kao i prve objavljene priče iz *Dablinaca*, potpisivao sa „Stiven Dedalus”. Kako Elman kaže, to su uvijek bila pisma u kojima je pitao za pozajmice¹⁴³, što upućuje ili na pokušaj savladavanja nelagode ili, pak, na čin (samo) opravdanja pred korespondentom, budući da umjetnik ne traži usluge za sebe, već za svoju umjetnost. Sa druge strane, što se potpisivanja priča tiče, Stanislos Džojis u svojim memoarima tvrdi da iako njegov brat Džimi nikad nije mnogo mario za to hoće li ga neko čitati, ipak je smatrao da objavljivanje znači preuzimanje velike odgovornosti za svoje misli i riječi¹⁴⁴. Iz ove vrste identifikacije autora sa svojim likom kroz ime može se zaključiti da je pisac u mladosti, kao donekle i njegov junak, ipak bio oprezan

141 *Ibid.*, 253-261.

142 Cf. Robert M Kaplan, “Doctors, disease and James Joyce”, *Australian Family Physician*, Vol. 37, No. 8, August 2008.

143 Cf. Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 12.

144 Cf. Stanislaus Joyce, *op.cit.*, 34.

u svojim aspiracijama, ali i romantičarski zanesen mogućnostima podudaranja unutrašnjeg i spoljašnjeg iskustva, kao i empirijskog i tekstualnog bića.

Premda se stvarni, istorijski i psihološki uzroci nastanka literarnih tekstova nikada sa sigurnošću ne mogu utvrditi, najučestaliji razlozi koji se navode na pisanje su oni koji podrazumijevanju izražavanje nelagode, neslaganje sa svijetom, potrebu da se sačuvaju trenuci od zaborava, da se unese forma i radost u kaos bitisanja. Neki pisci pišu da bi se zabavili, neki zato što moraju, doživljavajući pisanje kao gotovo biološku nužnost, neki zato što strateški tragaju za pitanjima i odgovorima o sebi i drugima. Ima onih koji susret sa praznim papirom vide kao put koji nesumnjivo vodi ka porazu, ka konačnoj kapitulaciji istine pred tekstom, a ima i onih za koje je svaka ispisana stranica nova pobjeda nad ponorom neizrecivosti. Reprodukujuci stalno svoje „unutrašnje slike“ kroz tekstove, Džojcs je potvrđivao tezu da književno vrijeme i trajanje može transformisati i transcendirati empirijsko vrijeme i trajanje onoga koji piše, te da autorsko sopstvo nužno modifikuje, katkada i spašava empirijsko sopstvo. Kada je, za vrijeme života u Trstu, imao kratku platonsku romansu sa svojom učenicom Amelijom Poper, i kada je postalo izvjesno da je „kraj tu. Nikad se neće ostvariti“¹⁴⁵, Džojcs je znao da će ona postati materijal za fikciju. Rekavši sebi „Piši to, proklet da si, piši to. Za šta si drugo sposoban“¹⁴⁶, pisac se nije samo suočio sa krajem jedne ljubavne priče i, možda, osjećajem prolaska mladosti, već je i otvorio vrata za neke druge priče, u kojima i one životne postaju nešto drugo, nešto što postoji i izvan sjete zbog prolaznosti pretvarajući gubitak čovjeka u postignuće autora. Takođe, kao ilustraciju neobičnog preplitanja biografskog i fiktivnog, značajno je pomenuti i Džojsov susret u Cirihi sa Martom Flajšmen, ženom koja ga je neodoljivo podsjećala na pticoliku djevojku opisanu godinama ranije u *Portretu*, u ključnoj sceni Stivenove epifanije na plaži. On je zamolio Franka Badžena da mu ugovori susret sa njom budući da je to bilo „od suštinske važnosti za njegov duhovni i umjetnički razvoj.“¹⁴⁷ Ovaj smjer interakcije autora sa svojim tekstom sugerise obrnutu autoreprodukciju: književna slika ovdje *predhodi* životnom iskustvu; i ne samo to, ona ga predviđa i, na nekin način, *započinja, uzrokuje*. Produkt spisateljske djelatnosti i sâm neobjašnjivo proizvodi empirijski događaj, te se nekadašnja aktivnost autora kroz tekstualnu tvorevinu samoreprodukuje u ličnu istoriju čovjeka. Pri tome, u ovom primjeru sa Martom Flajšmen nijesu samo ostali neraskidivo povezani autorsko 'ja' i doživljajno 'ja', Džojcs-pisac i Džojcs-čovjek (suprug, ljubavnik, prijatelj, otac), već i Stiven Dedalus i Džejms Džojcs, lik i tvorac, umjetnost i stvarnost, kao i mladost i duboka zrelost, trenutak i vječnost.

I sâm vjerujući da pisanje ima čudnu moć da mijenja realnost, Džojcs je bio ubijeđen da su elementi njegovih tekstova uticali, ili da mogu da utiču, na život oko njega. Književnost, dakle, nije samo reprodukcija prošlosti, ili „moguća istorija“, kako se ponekad kaže, već je i moguća budućnost. Ona je i anticipatorska djelatnost koja prethodi

145 “the end is here. It will never be.” James Joyce, *Giacomo Joyce*, www.giacomojoyce.umbrafilml.nl, accessed at: April 2012.

146 “Write it, damn you, write it! What else are you good for?” *ibid.*

147 “Joyce told him that it was essential to his spiritual and artistic development.” Edna O’Brien, *James Joyce*, Weidenfeld, & Nicolson, London, 1999, 88.

iskustvu, dimenzija u kojoj se 'već dogodilo' ono što će se u empirijskoj stvarnosti tek *možda* dogoditi. Tako je, na primjer, Džojls bio ubijeđen da je u *Uliksu* predvidio smrt Vinsenta Kosgrejva, svog nekadašnjeg prijatelja a kasnije neprijatelja¹⁴⁸. Ipak, možda najdramatičniji primjer ovog uvjerenja da su život i pisanje magično povezani nalazimo u Džojsovoj očajničkoj nadi da će kompletranje *Fineganovog bdjenja*, knjige koju je pisao punih sedamnaest godina, učiniti njegovu kćerku Luciju mentalno zdravom. „Kada napustim ovu tamnu noć, ona će možda biti izliječena“¹⁴⁹, povjerio je svom prijatelju Žaku Merkantonu. Iako Lucija nije bila izliječena u medicinskom smislu, za Džojlsa je pisanje ostalo put u carstvo antropološke misterije, put koji zasigurno iscjeljuje i oslobađa putnika.

Autobiografski materijal, pročišćen u mašti, koja se za Džojlsa izjednačava sa sjećanjem, i pročišćen u jezičkoj kreativnoj igri, projektovan je u fikciju koja ga nadi-lazi, koja se vremenski, prostorno i ontološki pruža dalje od autobiografskog subjekta. Razmišljajući o uobičajenim biografskim čitanjima datuma u kojem se odvija radnja *Uliksa*, Vladimir Nabokov je, za razliku od mnogih, smatrao da to što prihvatamo da je Džojls samo zbog susreta sa Norom izabrao baš taj dan predstavlja degradaciju zadovoljenja ljudske radoznalosti.¹⁵⁰ Ova Nabokovljeva sumnja se, naravno, ne može ni dokazati ni opovrgnuti budući da se njeno uporište nalazi u činjenici da prvobitnu autorsku intenciju nikad ne možemo zasigurno znati, jer ona je zauvijek odložena, njena rekonstrukcija je nemoguća čak i ako su poznate sve biografske okolnosti. Međutim, ono što danas možemo znati jeste da se 16. jun svake godine, a ne samo onaj iz 1904. godine, slavi kao Bloomsday – dan književnog lika po imenu Leopold (a možda i Moli) Blum, čije se obitavanje u fikciji projektovalo u istorijsku stvarnost utičući, bar na jedan dan, na živote hiljada ljudi širom Irske, Evrope i svijeta koji slave praznik svog omiljenog romana. Štaviše, ova projekcija književne tvorevine iz jednog ontološkog nivoa u drugi na neki način pomjera granice ontološkog 'obitavanja' i Džojlsa i Nore u svijesti čitalaca, jer njihov je susret zauvijek apstrahovan i izmješten iz usko istorijskog domena posredstvom umjetničke reprodukcije života. Ako prihvatimo ideju o pisanju kao o „čitanju iz sebe“, kao o prevođenju jedne unutrašnje knjige u spoljašnju, ili intencije u *ekstenciju*, kako je to formulisao L. Zhang, onda moramo primijetiti i dvostruki status koji ima ta „spoljašnja knjiga“: ona, sa jedne strane, dobija svoj autonoman život, svoju neporecivu ontološku poziciju, ali, sa druge strane, ona ostaje vezana i u stalnoj interakciji sa onom „unutrašnjom knjigom“ iz koje je prevedena. Tako su i Džojsove „ekstencije“, ili bolje reći ekstencije – stalna produžavanja njegovog ličnog i autorskog bića kroz pisanje – ostale zauvijek ispreplijetane sa njegovom intencijom, onom tek djelimično dokučivom tačkom iz koje su sve započete.

148 *Ibid*, 150.

149 “when I leave this dark night, she too will be cured“, Mercanton, *op.cit.*, 710.

150 Cf. Vladimir Nabokov, *Esej o Džojlsu*, prevela sa engleskog Tanja Bulatović, NNK International, Beograd, 2004, 4.

II. 2. 3. Smrt autora ili privilegovana prokreacija?

Iako se koncept autorstva uglavnom dovodi u vezu sa konceptom početaka, sa aktivnostima započinjanja, autorstvo se, nasuprot ovome, može promišljati i kao proces dovršavanja, povezan sa krajevima, sa simboličkom smrću. Pri tome se postavka o smrti autora ne mora ograničavati samo na poststrukturalističku ideju poništavanja psihološkog, biografskog i istorijskog identiteta onoga koji piše u tekstualnom tkanju citata bez kraja i početka, te sa idejom zamjenjivanja ljudskog subjekta gramatičkim subjektom, ili stvarnosti jezikom. Sa nešto manje teorijske uslovljenosti i iz perspektive koja prevazilazi jednu isključivu filozofsko-kritičku formaciju, smrt autora se može shvatiti simbolički i uopšteno kao dovršavanje jednog niza empirijskih iskustava kroz pisanje, kao rođenje virtuelnog i tekstualnog u kojem se završava jedna etapa stvarnosnog i životnog trajanja. Pošto se pisanjem stvari prenose u drugu vremensku i prostornu dimenziju, projektuju u drugi ontološki status, autor je onaj koji okončava inherentnu privremenost istorijskih i empirijskih događaja pretvarajući ih u umjetničku postojanost, u „život“ koji traje.

Ukoliko sagledamo suštinske odlike stvaranja gotovo svih značajnih modernista, saglasićemo se da je za većinu njih umjetnička kreacija povezana sa revelatornim činom, koji neminovno znači i „flertovanje sa smrću“, jer religiozna i ontološka dimenzija pisanja kao otkrivenja uvijek podrazumijeva „održavanje ravnoteže između dva načina nepostojanja – prošlosti (već rečenog) i neizrecivog.“¹⁵¹ Tako i Džojsova epifanija, kao krajnje ishodište umjetničkog stvaranja, predstavlja potencijalnu smrt za percepciju i jezik, „trenutak paralize, časak istine“¹⁵², jer cilj transformisanja individualnih istorija u jezik vječnosti podrazumijeva suspenziju dotadašnje, poznate egzistencije tih istorija, te njihovo zalaženje u nepoznato, u neizrečeno. Pari, kao i mnogi drugi, smatra da je Džojso pisao da bi poništio vrijeme, da bi preobratio privide.¹⁵³ Privilegija ovakvog autorstva, koje je pritom utemeljeno u snažnom autobiografskom porivu, sastoji se u stalnoj obnovi tih „privida“ u nastojanju da se oni dovedu u domen revelacija, u područje u kojem njihovo suštastvo može biti bar nagoviješteno, ako već ne i iskazano poznatim izražajnim mehanizmima. Obnova, kao sjećanje, čitanje iz prošlosti, čitanje iz sebe, ponavljanje, produžava autorstvo sve dok traje tekst. Međutim, kako je ranije naznačeno, ponavljanje sadrži i svijest o gubitku koja je neminovnost svake rekonstrukcije. Jednom pročitani prividi, ili realije, ako smo skloniji da ih tako vidimo i nazovemo, privremeno umiru u procesu prevođenja u tekst koji ih transformiše i transcendirira. Postavlja se pitanje da li i autorska intencija zamire negdje u tom procesu, odnosno da li se autorova unutrašnja slika koju projektuje u spoljašnju gubi i razlaže tokom sprovođenja njegovog autoriteta u tekstu koji ga, na nedokučiv ontološki način, prevazilazi. Ili, da postavimo pitanje na drugačiji, možda tradicio-

151 “[For Yeats, it seems, a writer’s poetical becoming was also a constant] flirting with death, [or cessation of speaking; as if writing is like being at the edge of extinction,] a maintenance of balance between the two ways of not-being – the past (the already said) and the unspeakable.” Cf. Marija Knežević, “Facing the Other to Death“, *Folia Linguistica e Litteraria*, Decembar 2010, br. 1 i 2, Filozofski fakultet, Nikšić, pp. 51-63, p. 52.

152 Pari, *op.cit.*, 67.

153 *Ibid.*, 64.

nalniji način: živi li autor zauvijek u svom tekstu, pa i u onom renesansnom i romantičarskom smislu shvatanja književnog djela kao monumenta i „zaloga za vječnost“, ili pak postoji (kao autor) samo dok traje pisanje, i to samo u nekim (kontrolisanim, intendiranim) fazama pisanja?

Poistovjećujući autorovu karijeru kao takvu sa produkcijom teksta, naročito kad se radi o autorima koji su opsesivno fokusirani na zanatski i tehnički aspekt stvaranja, Edvard Said ono što je napisano definiše kao „multidimenzionalnu strukturu koja se proteže od početka do kraja piščeve karijere.“ Tekst je, prema tome, „izvor i cilj želje čovjeka da bude autor, on je oblik njegovih nastojanja.“¹⁵⁴ Pošto je tekst i dokaz i nosilac piščevih nastojanja da ostvari svoje autorstvo, on sadrži napore i (ne) uspjehe čovjeka koji piše da postane autor, te tako nužno sadrži i njegovu psihologiju, elemente njegovih unutrašnjih struktura na koje i samo pisanje „vrši pritisak“ uključujući ih u tekst koji nastaje. Pisanje, stoga, nije samo oblik započinjanja i postojanja za autore, kako smo ranije naveli, već je, pored toga, i kontinuitet u čijim su različitim stupnjevima sadržani autori upravo kroz svoje želje i pokušaje da to budu: tekst je svjedočanstvo o *nastavljanju* autorske djelatnosti, svjedočanstvo o postojanju autora koji usmjerava njegov rast. Međutim, iz ove sinonimije autora i teksta, iz potpunog podudaranja pisanja sa autorskom funkcijom, proizlazi da autorstvo traje *samo* dok traje nastanak i uvećanje teksta, te da završavanjem teksta i fizičkim prestankom pisanja umire i autor kao instanca čija je aktivna egzistencija započeta tekstom. Kako Said kaže: „Tekst nije rezultat karijere; on je prije karijera koja, onda kada tekst dosegne ‘kraj’, staje kada staje i pisanje.“¹⁵⁵ A ako kraj teksta znači i kraj karijere, onda bi po analogiji i taj završetak autorske aktivnosti i egzistencije, tj. karijere, morao označiti i završetak onog dijela *ljudske* egzistencije ili psihologije koja je uložena u tekst i koja čini jedan od važnih sastojaka njegove „multidimenzionalne strukture“. Zato, u jednom fenomenološkom smislu po kojem se trajanje teksta – trajanje njegovog pisanja, ne nužno i čitanja – identifikuje sa trajanjem autorstva, koncept *smrti autora*, smrti koja se poklapa sa krajem teksta, sa posljednjom tačkom na posljednjoj stranici, povlači i smrt onog aspekta ljudske egzistencije koji je posvećen pisanju, jer pisanje izvire upravo iz ljudske želje da se „bude autor“.

Postoje, međutim, rijetka djela koja su svojom strukturom uspjela prevladati ovaj problem završetaka, ostvarujući tako i utisak stalnog nastajanja i samoobnove autorskog principa unutar teksta. Takvo djelo je očito Džojsovo *Fineganovo bdjenje*: budući da nema „pravi“ kraj, jer njegov kraj je u njegovom početku (posljednja rečenica se prekida i nastavlja u prvoj), ovo djelo ovaploćuje ideju cirkularnog pisanja, neprekidnog ponavljanja i beskrajne (*bez-krajne*) interakcije svog autora i samog teksta. Osim *Bdjenja*, na nešto manje radikalna način, i ostala Džojsova prozna ostvarenja sugerišu povezanost početaka i krajeva na strukturnom i semantičkom nivou. Pripovijetka kojom počinju i pripovijetka kojom se završavaju *Dablinci* imaju toliko sličnih elemen-

154 “[...] a multidimensional structure extending from the beginning to the end of the writer’s career. A text is the source and the aim of a man’s desire to be an author, it is the form of his attempts [...]“ Said, *op.cit.*, 196.

155 “A text is not the result of a career: rather, it is the career which, when the text reaches an “end”, stops when the writing stops. *Ibid.* 261

ta i figura koje međusobno korespondiraju da bi se njihovi naslovi („Sestre“ i „Mrtvi“) mogli bez problema zamijeniti; citatnost koja uokviruje *Portret umjetnika u mladosti* upućuje na Stivenov povratak priči o sebi čiji je ranije bio slušalac dok se na kraju sprema da je sam ispriča; čuveno „da“ kojim se 'zatvara' *Uliks*, kao uostalom i čitav monolog Moli Blum koji ruši interpunkcijske prepreke u svojoj stihijskoj neposrednosti, upućuju na fluidnu otvorenost i na simboličko pružanje ka ostalim poglavljima romana. Sve Džojsove kompozicije destabilizuju koncept krajeva kao zaključivanja, problematizujući pojam granica u formalnom, tematskom i ontološkom smislu. Ovo se zasigurno može uočiti i na nivou pojedinačnih djela, ali i na nivou cijelog opusa, jer poznato je da je svaki novi tekst donosio nove, sve kompleksnije stilske izbore i tehničke inovacije, prelazeći granice koje je uspostavio prethodni. Za Džojsova je pisanje bilo put oslobođenja, ali to je put koji je uvijek iznova trebalo probijati novim, još neisprobanim sredstvima kako bi i autor i čitaoci iznova osvajali osjećaj slobode i preporoda. S pravom se ponekad kaže da koliko god je sadistički nastrojen prema tekstu, toliko je mazohistički nastrojen prema sebi, jer iako je nemilosrdno kontrolisao svoje književne tvorevine i usmjeravao recepciju intencionalno vodeći čitaoca ka „nepoznatoj teritoriji“, takođe je i sebe beskompromisno podvrgavao traženjima izlaza iz nje, traženjima tekstualnog egzila u kojem će opet morati da se rodi i potvrdi njegova autorska egzistencija i funkcija.

Po egzistencijalističkoj filozofiji, svako ljudsko biće slobodno je da transcendirati. Ono je, takođe, ugroženo od strane drugog bića, budući da je sa drugim bićima u stalnom dijalektičkom odnosu, jer može biti objektivizirano, može u svakom trenu postati objektom njegove svijesti, svijesti drugog. Po mnogim filozofima egzistencijalizma, kao i po mišljenju samih autora koji su teoretisali o svom radu kao o dubokoj egzistencijalnoj aktivnosti, štaviše, kao o (pred)uslovu za život, pisanje u ovom smislu ima veoma važnu ulogu. Ta uloga je naizgled paradoksalna, jer, iako literatura predstavlja „apsolutni apel za slobodom od drugoga“,¹⁵⁶ ona, kao i svaki komunikacijski čin, podrazumijeva rizik od objektivizacije od strane svijesti koja pripada drugom. Ipak, pisanje „ima vrijednost samo kada je pročitano, uhvaćeno sviješću drugoga.“¹⁵⁷ U vezi sa tim, Džojsova stalna potreba za samoreprodukcijom kroz pisanje može se posmatrati ne samo kao potreba za transcendiranjem, koja je dio opšteg ljudskog stanja, već kao samosvjesna putanja od transcencije ka imanenciji, ka vraćanju u sebe i svoje iskustvo da bi se iz njega iznova zahvatio 'materijal' za transcenciju. Nakon što se svojom umjetnošću oslobodio tuđih zamki i lavirinata, pravila i navika, realizovana sloboda bi nametnula novi, samokreirani sistem stagnacije koji je odmah valjalo dekonstruisati: zato je Džojso stalno gradio svoje lavirinte iz kojih je tražio i nalazio izlaz, jer apel za slobodom bio je apsolut kojem su se sve strukture, ma kako uzvišene, same od sebe potčinjavale. Kad bi njegov tekst, ili ona autoreprodukovana autorska persona koja obitava u njemu, bio uhvaćen sviješću drugog (čitaoca, kritičara), sa težnjom da bude fiksiran u prepoznatom i prepoznatljivom značenju i obliku, on bi krenuo u novu

156 Anne Birgitte Ronning, „Simon de Bovoar: *Drugi pol* – uticaj na moderni feminizam“, prema: *Rod, identitet, kultura*, ur. Svetlana Zečević, Nataša Krivokapić, Filozofski fakultet, Nikšić, 2010, str. 28-40, citat na str. 36

157 *Ibid.*

dijalošku igru u kojoj je sam uspostavljao nova stilska pravila, zbunjujući i iznenađujući poznate mehanizme svijesti koja nastoji da ga objektivizira i potvrđujući time svoj autorski subjektivitet i autoritet. Autorstvo se, naravno, ogleda i u svjesnoj, uspješnoj dekonstrukciji očekivanja *drugog*, kao i u destabilizaciji granica kojima težimo definisati i omeđiti proizvod autorstva.

Uvriježeno i prilično popularno shvatanje pisanja kao traganja za identitetom ima i svoje dublje psihološke i filozofske implikacije koje ga izjednačavaju sa nagonom smrti, nasuprot, takođe čvrsto ukorijenjenom, shvatanju pripovijedanja kao nagona za životom, za opstankom, tj. kao načina da se umakne pred smrću.¹⁵⁸ Naime, pošto je sam autor agens tekstualnosti i intertekstualnosti koja je u stalnom kretanju, njegov identitet (ili identiteti) stalno se modifikuje tokom pisanja i, kako Vladimir Tasić kaže, uvijek „proklizava”, nikada nije stabilan, siguran i nužan, već je uvek hipotetičan i kontingentan, uvek u nastajanju.”¹⁵⁹ Ako bi ga nekim slučajem mogao uhvatiti i fiksirati, pisanje bi prestalo, jer pisanje kreira taj identitet i taj identitet kreira njega; a ako bi pisanje prestalo, pisac ne bi više bio to što jeste, te kao *autor* ne bi postojao, bio bi mrtav (fiksiran, definisan, objektiviziran). Međutim, iako je ovo nemoguć cilj, jer da bi se ostvario „onda bi pisac, kao Talični Tom, morao da bude brži od sopstvene senke,”¹⁶⁰ ipak on konstituiše piščevu *želju* za pisanjem kao za dovršavanjem, za kompletiranjem nakon kojeg, po logici stvari, može uslijediti samo rastapanje, razgradnja, koja opet donosi oslobođenje. Koristeći se Lakanovim analizama, Tasić ovu težnju pisca vidi kao „ono o čemu potajno mašta: svoju ‘smrt’, kolaps ega, neposredan susret sa svojim id-entitetom.” Autorski „nagon za smrću” paradoksalno se nadovezuje na autorsku želju za pisanjem, ali se, bar kod autora kakav je Džojns, takođe i nastavlja tom željom, to jest libidom pisanja koji stalno pomjera (i sopstvene) granice.

Libido pisanja kod Džojnsa najčešće je proučavan i komentaran u očiglednom kontekstu njegovih kontroverznih pisama *Nori*, koja su, iz poznatih razloga svoje erotske eksplicitnosti, objavljena dosta kasnije od njegove ostale prepiske.¹⁶¹ Uočava se da su za njega ova pisma predstavljala više od intimne komunikacije sa svojom životnom saputnicom u jednom periodu njihove veze, zbog čega i značaj njihovog publikovanja možda prevazilazi uske biografske okvire i zadovoljenje plitke i neumjesne ljudske radoznalosti koja zadire u najdublju privatnost pisaca. Naime, ova prepiska svjedoči o Džojsovom potpunom otvaranju ka tekstu kao nekoj vrsti moćnog produžetka čula, tekstu kao pred-realnom ali i opipljivom iskustvu koje zadovoljava i fizičke, biološke, a ne samo duhovne potrebe čovjeka i njegovog autorskog bića. Radi se o specifičnom erosu pisanja koji ima snagu da obnovi značenje i dejstvo istrošenih i odumrlih riječi puneći ih iskrenošću ličnih nagona i doživljaja koji uvijek, bez obzira na ponovljenosti, ostavljaju utisak autentičnosti. Kao takvi, oni i u pisanju, kao i u životu, sadrže

158 Najočigledniji primjer u istoriji književnosti jesu svakako *Priče iz hiljadu i jedne noći*, dok je u našoj književnosti vjerovatno najupečatljiviji primjer ostvaren u Andrićevoj alegoriji „Aska i vuk“.

159 Vladimir Tasić, “Terminator 2: Pisac u potrazi za identitetom”, *Toronto Slavic Quarterly*, University of Toronto, Academic Electronic Journal in Slavic Studies, www.utoronto.ca, accessed at: July 2011.

160 *Ibid.*

161 Cf. Džejs Džojns, *Pisma Nori*, preveo Novica Petrović, Gradina, Niš, 1988.

potencijal da „iznova stvaraju život iz života“¹⁶², što je privilegija koju dijele umjetnici i ljubavnici; privilegija koja na čudesan način povezuje krajeve sa počecima i koncept smrti sa prokreacijom.

Analogija između prirodne i umjetničke prokreacije često se pominje kao jedna od osnovnih koncepcija Džojsovog shvatanja vlastitog stvaralaštva. Kako Robert Skouls ističe, u ovom shvatanju nema ironisanja, jer Džojsov odnos prema kreativnim procesima pun je poštovanja: „Fizička kopulacija ljudske životinje i duhovna kopulacija umjetnika u kojoj riječ postaje tijelo su validne i komplementarne manifestacije jednog istog ljudskog impulsa ka kreaciji.“¹⁶³ U eseju „Drama i život“, koji sadrži neke od trajnih stavova koji su se vrlo malo mijenjali tokom cijelog njegovog razvojnog puta, Džojso piše da je drama „animalni instinkt primijenjen na misao.“¹⁶⁴ Veza između seksualnosti i tekstualnosti, između fiziološkog i spisateljskog nagona i aktivnosti koje ga realizuju, te, najzad, između ishoda prirodne i književne reprodukcije može se uočiti na nekoliko nivoa. Poznata erotska simbolika koju sačinjava trougao nalivpero-mastilo-papir, napominje Said, samo je dio priče u koju se uključuju i kompleks tekst-kao-dijete, kao i vizija pisanja kao svete tajne braka, koja zahtijeva odanost i postojanost.¹⁶⁵ Sličnosti su višestruke: u osnovi svakog *intendiranja*, svakog *početka* pisanja koje inicira razliku nalazi se želja kao pokretač – ili, u slučaju Džojso i ostalih velikih modernista, pomiješanost želje i sjećanja; zatim, stvaralački tok i proces praćeni su raznim odricanjima, zahtijevaju žrtve i posvećenost, što je u slučaju Džojsove poznate (i opet: vrlo često modernističke) literarne askeze i izolacije još uočljivije; i najzad, da pomenemo najočigledniju analogiju sa biološkom prokreacijom, na kraju pisanja stoji njegov proizvod, tekst kao potomstvo koje ostaje za autorom, kao njegova zaostavština u vremenu i prostoru. Put do te zaostavštine je, u oba slučaja, ujedno i mukotrpan i ispunjen radostima, i takođe se, u oba slučaja, završava libidinalnim zadovoljem, ili simboličkom smrću, što je samo još jedan naziv za prelazak granica. Međutim, sve ove spoljašnje sličnosti između književne i seksualne 'proizvodnje' imaju i dublje ontološke implikacije koje se odnose na sam status teksta, na njegovu misterioznu unutrašnjost. Edvard Said primjećuje specifičnu biološku komponentu koja čini „tekstualnost teksta“, a koja je uslovljena činjenicom da pisci ne primjenjuju samo tehničku brigu koja je neophodna za stvaranje bilo kojeg književnog djela, već da oni prilikom pisanja na verbalni materijal primjenjuju čak i „seksualnu brigu“ koja je inače rezervisana za ljudska bića.¹⁶⁶ Tako se odnos između autora i teksta reguliše i onom vrstom libidinalne energije koja oblikuje, osmišljava i usmjerava interpersonalne odnose. Tekst je pokrenut i ispunjen dinamikom koja je i spiritualna i biološka, jer

162 “to recreate life out of life” Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 196.

163 “The physical copulation of the human animal and the spiritual copulation of the artist in which the word is made flesh are valid and complementary manifestations of the same human impulse toward creation.” Robert Scholes, “Stephen Dedalus, Poet or Esthete?“, *PMLA*, Vol. LXXIX, No. 4, September, 1994, pp. 485 – 487, 485.

164 “[It is mere] animal instinct applied to the mind.“ James Joyce, “Drama and Life”, *Occasional, Critical, and Political Writing*, edited with an Introduction and Notes by Kevin Barry; translations from Italian by Conor Deane, Oxford University Press, 2000, 26.

165 Cf. Said, *op.cit.*, 265.

166 Cf. *Ibid.*, 263-4.

sadrži želje i žrtve koje su priložene zarad njegovog nastajanja, i jer nosi u sebi sve ono što je uloženo u njega tokom kreativnog procesa koji se, kao uostalom i čitanje, često koncipira kao vođenje ljubavi između onoga koji piše (čita) i onoga što je napisano. Said je ove odnose formulisao na sljedeći način:

Tijelo teksta, njegova supstancijalna tekstualnost, sakuplja ne samo pisanje pisca, već i sve one energije koje su pozajmljene od njegovog seksualnog života, ili prokreativnih ciljeva. Zato, kao rezultat toga, osim što eksplicitno akumulira riječi, tekst takođe eksplicitno privlači posebnu seksualnu pažnju. I riječi i seksualna energija su znaci piščeve aktivnosti: oni su njegov proizvod, njegov tekst i dijete.¹⁶⁷

Ova formulacija bi se mogla dopuniti još i idejom *razmjene* koja se ostvaruje u ovakvoj vrsti interakcije, budući da nije jedino autor onaj koji daje, ili investira u tekst, već takođe i prima od teksta životnu energiju koja utiče na njegovu empirijsku egzistenciju, produžavajući trajanje njegove autorske funkcije. Ekonomija pisanja podrazumijeva i dobit nakon ili istovremeno sa ulaganjem; ili, da se poslužimo jezikom ljubavi umjesto jezikom ekonomskih transakcija, otvaranje ka tekstu uvijek podrazumijeva zavodljivu uzajamnost darivanja i primanja u kojem aktivno i strastveno učestvuju najmanje dva entiteta.

Pisac i djelo su tokom nastajanja u odnosu ljubavnika, dok finalni produkt realizuje onu roditeljsku vezu koju su mnogi autori, uključujući i Džojisa, poimali kroz odnos sa svojim tekstovima. On je pisao Nori povodom problema oko objavljivanja *Dablinaca* o toj knjizi kao o djetetu koje je nerođeno toliko dugo nosio u utrobi svoje mašte, isto kao što je ona nosila svoju djecu i priznao „kako sam ga dan za danom hranio svojim mislima i uspomenama.“¹⁶⁸ Metafora oplodnje, začeca i rađanja umjetničkog djela javlja se u *Portretu umjetnika u mladosti* gotovo u istom obliku – „u djevičanskoj utrobi mašte riječ postade tijelo“¹⁶⁹ – dok se u *Uliksu* ona donekle ponavlja uz jednu vrlo značajnu modifikaciju i dopunu: „U utrobi žene riječ postaje tijelo, ali u duhu tvorca svako tijelo koje prolazi postaje riječ koja proći neće. Ovo je postkreacija.“¹⁷⁰ Iako se ovaj dio u romanu javlja u okviru Stivenovih književno-kritičkih i retoričkih akrobacija, ipak se, na osnovu sličnosti sa mnogim ranijim Džojsovim izjavama i estetičkim promišljanjima iz već pomenutih pulskih i pariških svesaka, on može uzeti i kao potvrda autorovih koncepcija o umjetničkom stvaranju kao privile-

167 “The text’s volume, its substantial textuality, collects not just the writer’s writing, but also those energies, diverted from from his sexual life, or procreative engenderment. As a result, then, the text, besides explicately accumulation words, just as explicately attracts special sexual attention. Both the words and the sexual energy are signs of the writer’s activity: they are his product, his text and child.” *Ibid.*, 264.

168 Džojis, *Pisma Nori*, 65.

169 “in the virgin womb of the imagination the word was made flesh“ Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 247.

170 “In woman’s womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation.” James Joyce, *Ulysses*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2010, 354.

govanoj prokreaciji. Naime, u *Uliksu* se promišlja i figura umjetnika kao androgino bića koje u sebi objedinjuje muški i ženski princip (nalivpero i papir, ako se vratimo na freudističku simboliku), kao i duhovno i fizičko, sveto i profano, artificijelno i prirodno, kontrolisano i stihijsko, riječ i tijelo. Kao takav, on je sposoban za kreaciju koja je za jedan stepen uzvišenija od biološke reprodukcije, upravo jer je i sadrži i prevazilazi. Polazeći od ove pretpostavke, možemo zaključiti da je *postkreacija* onda privilegija isključivo najvećih umjetnika, kakav je Šekspir, kojeg Džojls kroz Stivena uzima za svoju filozofsko-retoričku igru, i kakav je sâm Džejms Džojls, koji post-kreira od već stvorenih riječi, ranije otjelovljenih, a sada opet pretvorenih i one što „proći neće“. Postkreacija, stoga, funkcionira kao dvostruko efektivnija dekonstrukcija smrti autora: jednom ostvarena kroz prelazak granice između biologije i ontologije stvaranja, kroz produžetak želje nakon „svršetka“ pisanja i kroz prisvajanje teksta kao djeteta, ona se dodatno potvrđuje uzdizanjem materijalnosti i tjelesnosti teksta na nivo duhovne realnosti koja nema ograničen vijek trajanja. U takvoj realnosti jedino, u riječi koja je postala tijelo pa opet riječ, umjetnik se možda može konačno sresti sa onom „bestjelesnom slikom koju je njegova duša tako istrajno posmatrala“, te tako iznova nakon smrti rađati u tekstu.

II. 3. Autor kao povlašteni čitalac: jezik stvarnosti i stvarnost jezika¹⁷¹

„[Želio je] da prigrli ljepotu koja još nije došla u svijet“¹⁷²

Džejms Džojls pripada onom redu rijetkih autora koji su imali jasno izgrađene stavove o prirodi i funkciji umjetnosti, kao i o osobinama i ulozi umjetnika prije nego što su se počeli baviti pisanjem proze. On je te stavove često eksplicitno izražavao u pismima, razgovorima, uzgrednim opaskama i bilješkama o estetici, ali oni su nepogriješivo prisutni i u njegovim književnim ostvarenjima koja, svako na svoj način, otjelovljuju namjere svog tvorca i misiju koju je sebi kao samosvjesni umjetnik zadao. Njegove ideje o autoru kao tihom posmatraču, autoru kao autsajderu, autoru kao buntovniku, žrtvi i heroju koji služi isključivo oltaru svoje umjetnosti, autoru kao vještom medijatoru između realnosti i privida kako mita tako i istorije, autoru kao vizionaru i “klovnu koji se ruga univerzumu”¹⁷³ od *Dablinaca* do *Fineganovog bdjenja* nalaze sve raskošnija narativna uobličjenja. Uklapajući se u tekovine različitih stilsko-istorijskih formacija poput realizma i larpurlatizma s kraja devetnaestog, naturalizma, simbolizma i impresionizma s početka dvadesetog vijeka, kao i kasnijih visoko-modernističkih tendencija, Džojls je uprkos variranjima autorske funkcije zadržao uvjerenje da je pisac prije i nakon svega čitalac: čitalac kodova iz tradicije, iz književnosti, iz sebe i – najviše i najučestalije – čitalac svekolike svakodnevne stvarnosti koja ga okružuje. Jedino kao tihi, lukavi čitalac u izgnanstvu, Džojls je mogao stvarati „život iz života“ i autorizovati svoje neponovljive reprodukcije pročitanoj dajući im kroz novi jezik novu realnost.

II. 3. 1. Principi ćutanja, izgnanstva i lukavstva

Kada Stiven Dedalus pri kraju *Portreta* prizna da će mu jedino oružje u traganju za slobodnim izrazom u životu i umjetnosti biti ćutanje, izgnanstvo i lukavstvo¹⁷⁴, njegov tvorac je, pripisavši mu ovaj izbor, već dostigao i elaborirao sva tri principa u osvajanju vlastite stvaralačke slobode. Džojsov put od prvih proznih zapisa do njegovog posljednjeg monumentalnog romana, koji je svakako i prevazišao granice tog žanra, bilježi različite i međusobno povezane faze: duge dionice tišine, odbijanja naslijeđenog jezika i ne uvijek lakog traženja svog, povučenost u geografski, kulturni i unutrašnji egzil kao jedini, nužni izlaz i prostor za umjetnika, zatim lukave stilske elaboracije i okretanje uma ka „nepoznatim vještinama“ i lavirintima ideja, riječi i referenci u kojima se gube ili nalaze svi koji kreću njegovim tragom. Njegovo autorsko biće igralo je nekoliko uloga koje su, ipak, uvijek bile podređene traganju za istinom,

171 Potpoglavlje koje slijedi je objavljeno na hrvatskom jeziku u renomiranom međunarodnom časopisu *Književna smotra*. Vidjeti: V. Vukićević Garić (2016). “Autorstvo kao umijeće čitanja: jezik stvarnosti i stvarnost jezika u Joyceovom djelu”. *Književna smotra*. XLVIII/2016, 182 (4). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Str. 45-53. [ISSN 0455-0463]

172 “I desire to press in my arms the loveliness which has not yet come into the world“ Joyce, *Portrait*, 286.

173 Cf. “‘I am nothing but an Irish clown,’ he said, ‘a great joker at the universe.’“ in Jacques Mercanton, *op.cit.*, 728.

174 Cf. Džojls, *Portret*, 314.

čiji se sjaj obznanjuje u svijetu kao ljepota, ishodeći, najzad, kao „sveti duh radosti“¹⁷⁵ koji je Džojns (prepoznajući ga i u svom imenu) smatrao krajnjim ciljem umjetničkog stvaranja. Iako savršeno jednostavan, ovaj cilj je nalagao korištenje izvanredno suptilnih poteza, zbog kojih se Džojsovo autorsko djelovanje danas opisuje kao paradigma složenog modernističkog duha i epistemološke determinante koja ga prožima.

Džojsovo „oslušivanje“ stvarnosti da bi se ona što potpunije doznala i što vjernije reprodukovala može se najočiglednije dokazati na primjeru *Dablinaca*. Naturalizam gradskih priča svjedoči o pažljivom odabiru detalja koje je pisac „vidio i čuo“, registrujući poput neumornog hroničara ono što bi bilo na neki način revelatorno i značajno da uđe u djelo. Definišući u *Junaku Stivenu* epifaniju kao „iznenadnu duhovnu manifestaciju, bilo u vulgarnosti govora ili gesta, ili u nekoj nezaboravnoj fazi same svijesti“,¹⁷⁶ on određuje umjetnika kao nekog čiji je zadatak, između ostalog, da *bilježi* epifanije, izoštravajući percepciju za te „delikatne i prolazne trenutke“ i ne dajući nikakav komentar na njih. Pripovijetke u *Dablincima* izgrađene su na osnovu pažljivog čitanja „vulgarnosti govora ili gesta“ svojih sugrađana, dok je *Portret umjetnika u mladosti* strukturisan na osnovu introspektivnih i retrospektivnih interpretacija „nezaboravnih faza same svijesti“. Posvećeni i strpljivi hermeneutički odnos prema različitim aspektima stvarnosti, kako spoljašnje tako i unutrašnje, nastavlja se u *Ulisku* još intenzivnije i obuhvatnije, toliko da se Stivenovo razmišljanje o dužnosti čitanja potpisa svih stvari¹⁷⁷ može primijeniti na Džojsov cjelokupni postupak. Polifonija ovog djela biće dovedena do krajnosti u narednom, gdje mnoštvo saslušanih glasova i „pročitanih potpisa“ ulaze toliko duboko u tkivo teksta da se govori ili gestovi više i ne mogu razlučiti od faze svijesti. Pričajući o *Fineganovom bdjenju* Džojns je rekao: „Zaista, nisam ja taj koji piše ovu ludu knjigu.... To ste vi, i vi, kao i vi, i onaj čovjek tamo, i ona djevojka za stolom pored nas.“¹⁷⁸ Svojevrsno brisanje razlike između slušanja i pisanja na koje upućuje ovakav pristup često se tumači kao dokaz prevlasti auditivne imaginacije nad vizuelnom, što kod Džojnsa ima i poznato medicinsko opravdanje. Međutim, oštrina i osjetljivost njegove percepcije pružaju se dalje od auditivnih utisaka, što se može vidjeti na vizuelnoj upečatljivosti „sličica“ iz *Dablinaca*, zatim na sintetičkom uključenju svih čula već na prvim stranicama *Portreta* (i dodira, i mirisa, i ukusa), na značaju odnosa svjetla i tame i simbolike boja kako u zbirci priča, tako i u romanima

175 Cf. “[Beauty, the splendour of truth, is a gracious presence when the imagination contemplates intensely the truth of its own being or the visible world, and the spirit which proceeds out of truth and beauty is] the holy spirit of joy.” James Joyce, “James Clarence Mangan”, *Ocasional, Critical and Political Writing*, edited with an Introduction and Notes by Kevin Barry; translations from Italian by Conor Deane, Oxford University Press, 2000, 60.

176 “By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, , whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.” Joyce, *Stephen Hero*, *op.cit.*, 188.

177 Cf. „Potpisi svih stvari koje ja ovde treba da pročitam“ Džojns, *Ulisk*, *op.cit.*, 47.

178 “Really, it is not I who am writing this crazy book... it si you, and you, and that man over there, and that girl at the next table.” Eugene Jolas quoting James Joyce, “My Friend James Joyce”, *The Partisan Reader* (1946), p. 464, in Rudd Fleming, “*Quidditas* in the Tragi-Comedy of Joyce”, in *Portraits of an Artist: A Casebook on James Joyce's A Portrait of an Artist as a Young Man*, eds. William E. Morris and Clifford A. Nault, Jr. p. 174.

koji slijede. Izjava da on nije taj (jedini) koji piše svoju „ludu knjigu“ govori, zapravo, više o Džojsovoj doživotnoj fascinaciji zvukovnim, muzičkim i pomalo misterioznim kvalitetima jezika, kao i o njegovom dramskom, posmatračkom principu koji podrazumijeva ćutanje i nemiješanje posmatrača sve dok se posmatrana slika ne iskristališe u percepciji. Autorska tišina, veoma značajan postupak i retoričko sredstvo u njegovim narativnim formama, govori i o njegovoj dubokoj ideološkoj nesvrstanosti, o njegovom nepripadanju i nezavisnosti, koje je smatrao preduslovom ljudskog integriteta i umjetničkog autoriteta. Džojso je čitavog života izbjegavao diskurse koji bi ga odredili u nacionalnom, političkom, kulturološkom i poetičkom smislu, odbijajući da govori gotovim jezikom i nastojeći da „iskuže u kovačnici svoje duše“¹⁷⁹ svoj osobeni izraz. Nakon ćutanja, nenametljivog posmatranja i pažljivog osluškivanja, jedino sredstvo za umjetnika koji je težio da umakne mrežama porodice, društva, nacije i crkve bio je egzil – samoizabrano izgnanstvo iz lavirinata koji su konstruisali drugi.

Jedna od specifičnosti gotovo svih velikih modernističkih autora jeste da su živjeli i stvarali uglavnom izvan granica svoje zemlje, bilo iz razloga političke opresije koja je činila umjetnikovu egzistenciju nemogućom (Tomas Man, Vladimir Nabokov, i drugi) ili, pak, iz razloga one suptilnije, kulturne i duhovne opresije koja je pisce tjerala da posežu za drugačijim tradicijama, mitovima i ritualima u kojima su vidjeli mogućnost za nove forme, smisao i vitalnost koja je nedostajala društvu iz kojeg su potekli (T. S. Eliot, Hemingvej, D. H. Lorens, itd.). Dok je kod većine njih stvaranje izvan granica svoje kulture značilo i destabilizaciju mnogih drugih granica, epistemoloških i egzistencijalnih, te „put bez povratka“ u sfere gdje je samoća i spoznaja umjetničkog poraza često bila neizbježna posljedica osjećanja da postoji stvarnost izvan iskustva koju ljudski jezik ne može izraziti, za Džojso je, pored ovoga, samoizgnanstvo značilo i stalni povratak: dupliranje autorskog statusa kroz neprestano, opsesivno vraćanje predmetu svog pisanja i razlogu svog bjekstva koji je, upravo u jeziku, dobijao stalno novu tekstualnu stvarnost.

Elitistička koncepcija autora koji mora biti u egzilu da bi njegovo stvaranje ostvarilo punu autonomiju podrazumijeva herojsku samoću, usamljениčko žrtvovanje društvenog bića onom umjetničkom ‘ja’ koje sve podvrgava traganju za istinom i ljepotom. Ponekad to žrtvovanje uključuje i desakralizaciju najintimnije i najbolnije sfere ličnosti, kao što je bio slučaj u Džojsovom preturanju po majčiniim pismima odmah nakon njene smrti.¹⁸⁰ Takođe, ovaj koncept podrazumijeva i odbojnost prema opštim trendovima u kulturi i umjetnosti, kao i prema popularnim, nekritičkim idejama koje prave kompromise sa spolja nametnutim autoritetima. Džojso u kritičkom članku naslovljenom “Dan rulje” (“The Day of the Rabblement”, 1901) piše da nijedan čovjek, a posebno nijedan umjetnik „ne može voljeti istinu ili dobrotu a da se istovremeno ne gnuša mnoštva“¹⁸¹, i da svako flertovanje sa književnim pokretima znači samoombanjanje i ropstvo za autorsko biće. Teza izražena u *Junaku Stivenu* da je „izolacija

179 Cf. Džojso, *Portret*, 322.

180 Cf. Stanislaus Joyce, *op.cit.*, 239.

181 “No man, said the Nolan, can be a lover of the true or the good unless he abhors the multitude [...]” Joyce, “The Day of the Rabblement”, in *Ocasional, Critical and Political Writing, op.cit.*, 50.

prvi princip umjetničke ekonomičnosti¹⁸² provlači se kroz mnoge njegove eseje, kroz prepisku i diskurzivne zapise. U pismu Ibzenu on izražava poštovanje i razumijevanje za bitke koje je norveški pisac vodio u svojoj glavi dok se suprotstavljao neprijateljima i prijateljima, hvaleći njegovu „potpunu ravnodušnost prema javnim kanonima umjetnosti”¹⁸³. U pjesmi-manifestu nazvanoj „Sveta služba” (“The Holy Office”, 1904) on sa herojskom srditošću proklamuje svoju spremnost da se suprotstavi svakoj hipokriziji u društvu i književnosti, makar to značilo biti „sam, sasvim sam [...] biti odvojen od svih [...] nemati čak ni jednog jedinog prijatelja [...] nikoga ko bi bio više nego prijatelj”¹⁸⁴: *Ja stojim, samo-osuđen, bez straha...*¹⁸⁵.

Dok je, sa jedne strane, Džojsov *non serviam* dosljedan koliko i Stivenov, njegovo negatorstvo, pobuna i revolucionarstvo su, sa druge strane, ipak povezani sa predmetom kritike i otvoreni za interakciju sa afirmativim aspektima izgnanstva. Upoređujući kulturni egzil T.S. Eliota sa Džojsovim, i pored mnogobrojnih sličnosti u logici stvaranja koja postoji između ove dvojice ključnih “katalizatora” modernog senzibiliteta, Džon Kavelti je opazio da, za razliku od Eliota koji se tek kao izgnanik suočio sa besmislom istorije, Džojso su putovanje i udaljenost omogućili uranjanje u prostor ljudskih potencijala bez kojeg možda i ne bi mogao razviti svoju punu kreativnost.¹⁸⁶ Džojsov specifičan optimizam i moralna hrabrost tjerali su ga da se stalno vraća onome od čega je pobjegao, ali da se vraća sa misijom: da omogući Dablincima da se dobro ogledaju u njegovom „fino uglačanom ogledalu”¹⁸⁷, da „iskuže nestvorenu svijest svog naroda”, da vrši „svetu službu” reformatora, „katarzičara-purgativa”.¹⁸⁸ Bez obzira na povremenu autoironiju, on je ovu misiju shvatao ozbiljno, o čemu svjedoči njegov brat u svojim memoarima, ali i sam predmet njegovog cjelokupnog opusa. Kako je to Majkl Sajdel podvukao, moto „ćutanja, izgnanstva i lukavstva” (u originalu *silence, cunning, exile*) u *Bdjenju* ‘mutira’ u “Hush, Caution, Echo-land”, pri čemu ovo posljednje najbolje sumira Džojsovu funkciju autora-izgnanika.¹⁸⁹ Naime, egzil postaje „odjek zemlje”, eho koji prati pisca gdje god bio, tako da Irska i Dublin vaskrsavaju sa svakim novim tekstom, jer se iznova čitaju – od strane Džojsovih čitalaca i od strane samog Džojso. Izbjegavajući mreže koje teže da uhvate njegove misli, jezik i dušu, Stiven Dedalus, moderni Ikar, leti stalno noseći i te mreže sa sobom i u sebi;

182 “[Isolation is] the first principle of artistic economy.” Joyce, *Stephen Hero*, p. 34.

183 “absolute indifference to public canons of art” in John Blades, *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1991, 109.

184 Džojso, *Portret*, 314.

185 “*I stand, the self-doomed, unafraid [...]*” James Joyce, “The Holy Office”, in: *The Portable James Joyce*, edited by Harry Levin, with an introduction and notes by Harry Levin, The Viking Press, New York, 1966, 659.

186 Cf. John G. Cawelti, “Eliot, Joyce, and Exile”, ANQ. 14.4 (Fall 2001): p. 38. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsu.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua

187 “nicely polished looking-glass” James Joyce, *Letters*, in: Robert Scholes and A. Walton Litz (eds.), *Dubliners: Text and Criticism*, Penguin Books, New York, 1996, 276.

188 “*My self unto myself will give/this name, Katharsis-Purgative.*” Joyce, “The Holy Office”, *op.cit.* 657.

189 Cf. Michael Seidel, *James Joyce: A Short Introduction*, Blackwell Publishers, Massachusetts and Oxford, 2002, pp. 20-21.

napuštajući svoju zemlju, njegov tvorac je stalno oživljava u samom činu napuštanja, jer mit o bjekstvu onemogućio je apsolutno bjekstvo upravo onda kada je i smišljen. Prožetost Džojsovih misli izgnanstvom dovodi samo izgnanstvo u pitanje, ali dajući mu, u njegovom slučaju, jednu afirmativnu notu preobražaja koja omogućava uspostavljanje konstruktivnijih odnosa sa *drugim* od kojeg se elitističko umjetnikovo 'ja' ogradilo. Koncept umjetnika kao usamljenika, buntovnika, žrtve i junaka, izgnanika i reformatora, dopunjava se konceptom umjetnika kao svjetovnog sveštenika, koji svojom tajnom vještinom, lukavstvom i znanjem preobražava svakodnevicu.

Džojsovo priznanje da su drugi ti koji pišu njegovu „ludu knjigu” upućuje, na prvi utisak, na poništavanje intencionalnosti i svojevrsni naturalističko-formalistički manifest: autor, distancirani posmatrač, pustio je glasove i oblike raznovrsne stvarnosti da umjesto njega oblikuju djelo, povukavši se u egzil iz kojega će omogućiti tekstu da sâm o sebi govori. Međutim, intencija je vješto i nepovratno „prokrijumčarena” u djelo samim izborom percipiranih detalja, selekcijom glasova i oblika koje tekst reprodukuje, a o kojoj uvijek odlučuje autor. Nakon autorske selekcije iz obilja onoga „što je vidio i čuo”, pročitao i protumačio, slijedi jezička, stilaska i narativna transformacija primljenog materijala, njegova organizacija i kombinacija u strukturne cjeline koje ga pretvaraju u umjetnički artefakt. Poznato je da je Džojsov naturalizam uvijek obogaćen višestrukim simboličkim potencijalima i mitskim implikacijama. Književno transponovanje života u tekst za njega je od samih početaka bila svojevrsna medijacija između različitih sfera: duhovne i materijalne stvarnosti, svetog i profanog, uzvišenog i banalnog, mitskog i historijskog. Kao takav, ovaj proces je od strane umjetnika zahtijevao udruženo djelovanje njegovih intelektualnih i intuitivnih moći, te prodornu percepciju i erudiciju sa jedne i izvanredan osjećaj za jezik i njegovu mističnu moć sa druge strane. Posredovanje između različitih nivoa stvarnosti, znanja i iskustva, sposobnost da vidi i saopšti ono što je drugima nedostupno, da otkrije u fizičkim predmetima i pojavama simbolička isijanja i da ih komunicira drugima, kao i moralna snaga i posvećenost kojima se sve ove vještine osvajaju i podvrgavaju svetoj službi estetskog oplemenjivanja, približavaju Džojsovo autorsko biće onoj funkciji koju sam koncipira kao elementarnu funkciju umjetnika: kao sveštenika umjetnosti.

U svjetlosti Džojsove biografije, poigravanje sa riječju „alter-ego” koja u *Bdjenju* postaje „oltar-ego”¹⁹⁰ ima sasvim jasne implikacije. Njegov mogući ali svjesno odbačeni biografski put ipak je ostvario jak uticaj na njegovu poetiku, na njegove ideje o umjetniku, a naročito na njegovo široko obrazovanje, sistematičnost, red i čuveno jezuitsko lukavstvo. Džojso nije negirao ovaj uticaj; naprotiv, kao i iz svakog drugog uticaja, nastojao je da izvuče maksimum, da inkorporira što više aspekata koji bi poslužili njegovoj svrsi i, najzad, da ga tako prevlada. U razgovoru sa Stanislosom je samosvjesno i samouvjereno upitao:

Zar ne misliš da postoji određena sličnost između misterioznosti mise i onoga što ja pokušavam da napravim? Mislim, u svojim pjesmama ja nastojim da podarim ljudima jednu vrstu intelektualnog zadovoljstva ili duhovnog užitka tako što

190 Cf. *Ibid.*, pp.14-19, 16.

ću preobraziti hljeb običnog života u nešto što ima sopstveni i trajni umjetnički život... zarad njihovog mentalnog, moralnog i duhovnog uzdizanja.¹⁹¹

Takođe, u *Portretu umjetnika u mladosti* Stiven Dedalus se bolno pita zašto se njegova draga ispovijeda pretvornom indoktriniranom redovniku koji je ne može razumjeti, umjesto njemu, pjesniku, „njemu, svešteniku vječite imaginacije, koji preobražava nasušni hljeb iskustva u sjajno tijelo vječnog života.“¹⁹² Konceptija umjetničkog stvaranja kao procesa bliskog transupstancijaciji – religijskom ritualu u kojem se Sveti Duh priziva da bi se hljeb i vino simbolički preobratali u tijelo i krv Hristovu – prožima čitavu Džojsovu umjetnost. U kasnijim proznim ostvarenjima, on dopušta da sve širi spektar „najobičnijeg života“ postane predmet tekstualne obrade i da se tako „preobrazu“ u nešto uzvišenije i trajnije. Najbanalnija iskustva Leopolda Bluma u *Uliksu*, uključujući sasvim usputne i trivijalne misli i gotovo sve fiziološke radnje, pod mikroskopskim okom njegovog tvorca i u sadejstvu sa homerovskom paraleloma, izrastaju do simboličkih sublimacija koje čine da se svakodnevni moderni život opaža kao nešto veće, bolje, ljepše i smislenije. Zadatak umjetnika je da otkrije ljepotu u običnostima, da pročita značenja raznolikog svijeta koji nas okružuje i ispunjava i da, pišući o njemu, unese svjetlo razumijevanja. Po tome, on je kao sveštenik, ili kao blejkovski mistik-pjesnik, obitavajući u dvijema sferama istovremeno – u svijetu muza, duhovne istine i njenog sjaja i u svijetu raznovrsne materijalne stvarnosti, opipljivih predmeta, uobičajenih radnji, privida. Sa jedne strane, njemu su dostupna znanja koja drugim bićima nijesu; sa druge, on ima moć i dužnost da ta znanja komunicira, da ih *prevodi* tako da budu razumljiva i drugima kroz estetizaciju iskustva. On, poput sveštenika u činu bogoslužjenja, ovu estetizaciju i sublimaciju svakodnevnog ostvaruje kroz određene rituale, karakteristične za njegov zanat, kroz vještine i umijeće koje razvija čitanjem, ali i *upisivanjem* „potpisa svih stvari“. Kako se sugerije raspravom o Hamletu u biblioteci, u konstataciji od koje polazi *Uliks*, a možda i cjelokupno Džojsovo stvaranje: naše zemaljsko vrijeme, i sva naša (prolazna, promjenljiva) vremena predstavljaju sjenku vječitog vremena, i zato stvari nose u sebi i na sebi pečat stalnosti, pečat koji umjetnik treba da pročita i da uvijek ponovo ispiše. Upravo zato se umjetničko stvaranje, kako Žan Pari ističe, zasniva kod Džojisa na jedinstvu duha, na „*jednom mističnom stanju, na apostolskoj transmisiji onog koji rađa i onog koji je rođen.*“¹⁹³ I upravo otuda, usljed shvatanja autorske misije kao svojevrsnog sveštenečkog poziva, Džojis, možda paradoksalno, i podriva autoritete, jer ističući vrijednost duhovne, umjetničke veze, on negira zakone biološkog, nacionalnog i kulturnog srodstva. Dok se paternitet prikazuje kao fikcija, fikcija se, sa druge strane, koncipira kao porijeklo i kao prokreacija: djela, kako smo već rekli, potomstvo su autora kojim on uspostavlja mitsku i mističku, literarnu i neuništivu vezu sa objema sferama u kojima obitava.

191 “Don’t you think [...] there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? I mean that I am trying in my poems to give people some kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has a permanent artistic life of its own... for their mental, moral, and spiritual uplift [...]” Stanislaus Joyce, *op.cit.*, pp. 103-104.

192 “to him, a priest of the eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life” Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 252.

193 Pari, *op.cit.*, 182.

Reprodukcija raznovrsnih iskustava prosječnog života u, kako Stiven kaže, „sjajno tijelo“ vječitog tekstualnog života privilegovan je proces, ne samo zato što se njime ostvaruje trajanje koje je uskraćeno prirodnoj reprodukciji, već i zato što se njime pomjeraju granice prirodnog i postojećeg ustrojstva i otkrivaju nešto drugačije forme datosti. Dedalus, prvi graditelj, zanatlija i pregalac, napravio je lavirint – oblik koji prethodno nije postojao u fizičkom svijetu. Napravio ga je, međutim, kao i krila – od poznatih materijala. Namijenjena za let nebom, krila su sačinjena od prirodnih supstanci voska i perja, od starih proizvoda zemlje. Džojsovski umjetnik-sveštenik priziva svojim ritualima i znanjima duh umjetnosti da oplemeni hljeb i vino svakodnevice, zadržavajući pritom fizičke attribute hljeba i vina. Imaginacija je ovdje svedena na prepoznavanje svetosti u svjetovnom, a kreacija na otkrivanje i ukazivanje na ontološku tajnu i ljepotu običnih stvari i svega stvorenog. Proglašavajući svoje autorstvo *copy-paste* vještinom,¹⁹⁴ Džojso je bio svjestan etimologije glagola „izumiti“ (lat. *invenire* = *in-venire*), koji znači „naiti na“ nešto, pronaći, otkriti ono što već postoji. Za njega je „izum“ – izlaženje (ideja, tekstova, fikcije) iz uma – značio zapravo susret sa stvarnošću, jer, kako je sam rekao Žaku Merkantonu, „Ja sam kao čovjek koji se spotakne dok ide; udarim nogom u nešto, sagnem se, i to bude tačno ono što sam tražio.“¹⁹⁵ Privilegovani trenuci nalaženja i povlaštenih susreta se potom čuvaju i pothranjuju u memoriji, čitaju i tumače u tišini i distanci egzila, da bi se najzad provrzli kroz tanane niti i zamke lavirintske proze koja će ih re-kreirati jedino u umu čitaoca naučenog da nazre jednostavnost iza Džojsovog lukavstva.

Ipak, rekonstrukcija ovih trenutaka, kao i nada za rekonstrukcijom prvobitnih autorovih čitanja, omogućena je jedino onome koji vjeruje u moć jezika da povremeno prekorači svijest o „izgubljenim rajevima“.

II. 3. 2. Džojsove „zelene ruže“: igra sa (ne)iskazivim

Analizirajući mjeru Džojsovog pristajanja uz tradiciju realizma i stepen odstupanja od nje, Sidni Bolt je napravio zanimljivo poređenje između umjetnosti-kaogledala-prirode i umjetnosti-kaomagičnog-ogledala-prirode, koje reflektuje, pored uočljivih i razumljivih činjenica, i one aspekte stvarnosti koje većina posmatrača ne primjećuje.¹⁹⁶ Kao sveštenik umjetnosti koji čita i prevodi jezik stvarnosti koji drugi ne mogu ili ne žele da čuju i razumiju, Džojso je morao svoje „ogledalo prirode“ koncipirati kao magično da bi ostvario refleksiju i reprodukciju i onih sakrivenih strana života koje su najčešće zamagljene ograničenošću ljudskih perceptivnih i izražajnih navika. Oneobičavajući percepciju i, što je neraskidivo povezano sa tim, oneobičavajući jezičke mehanizme, on je tragao za tajnom iza privida upravo kroz same privide. Kako je Bolt to s pravom podvukao: „On je apsolutno slijedio realiste u njihovom odbijanju da promijene činjenice onakve kakve su ih našli, ali nije u njihovom insistiranju da činje-

194 Cf. Joyce, “a scissor and paste man”, in Jeremy Lane, “His master’s voice? The questioning of authority in literature”, in Gabriel Josipovici (ed.), *The Modern English Novel: the reader, the writer and the work*, Open Books, London, 1976, 113-129, 119.

195 “I am like a man who stumbles along; my foot strikes something, I bend over, and it is exactly what I want.” Joyce, in Jacque Mercanton, *op.cit.*, 709.

196 Cf. Sidney Bolt, *A Preface to James Joyce*, Longman, London and New York, 1992, pp. 34-6.

nice mogu pričati same za sebe.¹⁹⁷ Džojsovo umijeće sa riječima i njegova izvanredna posvećenost proučavanju, osluškivanju i ispitivanju ogromnog repertoara jezičkih navika učinili su da njegovo djelo postane tako specifična kombinacija naturalizma i simbolizma; da „hljeb i vino“ svakodnevnog ostanu u njegovoj prozi to što jesu, sa svim fizičkim kvalitetima, i da istovremenu budu transformisani u nešto više, nešto što prekoračuje poznato, iskazano i iskazivo iskustvo. Džojsov autorski princip se, zapravo, stalno ostvarivao kroz igru poznatog sa nepoznatim, iskazanog sa zamišljenim, prirodnog sa nestvorenim, pri čemu je jezik stvarnosti, jezik činjenica povremeno bivao zamijenjen i zasijenjen stvarnošću jezika, stvarnošću riječi i njihovih kombinacija kroz koje se nazirao neki drugačiji poredak.

Za Džejmisa Džojisa, kao i za njegovog junaka Stivena Dedalusa, jezik je od najranijih dana bio put da se dopre do „tajnog života uma i tajnog života tijela“¹⁹⁸, a interakcija sa tekstom, bilo kroz čitanje ili pisanje, kao i interakcija sa svijetom, uvijek je imala suštinski epistemološki predznak traganja za znanjem. U djetinjstvu i u mladosti, Dedalus je izgovarao i stalno iznova ponavljao riječi koje nije razumio „sve dok ih ne bi naučio napamet: i kroz njih je nazrio stvarni svijet oko njih.“¹⁹⁹ Džojsovi prijatelji i poznanici sjećaju se iste opčinjenosti jezikom kao bitne odlike Stivenovog tvorca:

Stalno se zaustavljao na frazama i na djelićima slenga [...] i jedne noći, kada je bio malo pripit, plakao je pomalo objašnjavajući svoju ljubav ili zaljubljenost u riječi, same riječi. I mnogo prije ovog objašnjenja ja sam prepoznao tu boljku kod njega, bolest od koje je vjerovatno svaki pisac nekad patio, obično u mlađim godinama. Džojis se nikada od nje nije izliječio.²⁰⁰

Naravno, moderni autor, koji je bolno svjestan nužnosti ironijskog, ali i autoironijskog, otklona od drevnih autoriteta i tradicije, ne mora biti upoznat sa Deridinom filozofijom da bi znao da su jezički znakovi udaljeni od stvarnosti, da je označeno uvijek za nekoliko stepena već otklonjeno od označitelja, nepovratno zamagljeno istorijom, kulturom i nepreglednim slojevima usvojenih interpretativnih mehanizama. I Platon i Aristotel su promišljali daljinu koja postoji između ideja (kao prvih uzroka) i govora, kao i između govora i pisanja. Zapisano je udaljeno i od govora te, stoga, dvostruko udaljeno od stvarnosti, čija je suština u prapočetku bila misteriozno povezana sa imenima i samom moći imenovanja. Ovakvo učenje starih majstora obilježava i hrišćanski

197 “He followed Realists absolutely in their refusal to alter the facts as they found them, but not in their insistence that facts could speak for themselves.” *Ibid.*, 36.

198 “the secret life of the mind, and the secret life of the body.” Ellmann, *op.cit.*, 5.

199 “[Words which he did not understand he said over and over to himself] till he had learnt them by heart: and through them he had glimpses of the real world about them.” Joyce, *Portrait*, 70.

200 “He was constantly leaping upon phrases and bits of slang [...], and one night, when he was slightly spiffed, he wept a bit while explaining his love or infatuation for words, mere words. Long before that explanation I had recognized that malady in him, as probably every writer has had that disease at some time or other, generally in his younger years. Joyce never recovered.” Robert Macalmon, *James Joyce: Interviews and Recollections*, 104, in: Seidel, *op.cit.*, 3. Elman, takođe, pominje mnoge anegdote i događaje u kojima se otkriva Džojsovo trajno zanimanje za verbalne igre: Cf. Ellmann, *James Joyce*, 52.

koncept postanja – naime, po biblijskom predanju, Bog je na Adama prenio dar imenovanja stvari, jer Adam je, prije progonstva iz raja, lako ostvarivao metafizičke uvide i čitao veliku knjigu prirode, prevodeći je u jezik koji je od tada postajao pravo ime za stvari.²⁰¹ Adam se, zato, može nazvati i prvim ljudskim autorom, nakon kojeg svi ostali autori kreiraju na osnovama već kreiranog jezika, autorizirajući svoje pismo po diktatu ranijeg pisma i ostvarujući, u najboljem slučaju, tek sekundarnu reprodukciju onoga što je prevedeno iz knjige svijeta. Međutim, kako je pad lišio prvog čovjeka – prvog čitaoca i autora – mogućnosti svetog povezivanja pojava u prirodi sa riječima, izgubila se i čista spona znakova sa tajnom suštinom, sa idejama, sa znanjem i uzrocima. Od tada, kako Hju Kener konstatuje, pisci širom svijeta mukotrpnom egzegezom i hvatajući neuhvatljive epifanije nastoje povezati dvije knjige: Knjigu Prirode i Knjigu Riječi.²⁰² Opet, u tim naporima ih ometaju same riječi kroz koje, kao kroz „trojanskog konja“²⁰³, ulazi stalno promjenjiva stvarnost, impregnirajući moderni um koji pokušava da ih dekonstruiše.

Džojsovu ovu situaciju rješava tako što pušta jezik da se toliko saživi sa stvarnošću, kao i njegova umjetnost sa njegovim životom, da prestane da bude samo njena dopuna i sredstvo za njeno otkrivanje, nego da postane njen integralni dio, sastojak bez kojeg bi sama stvarnost i sam život bili nedovoljni, nepotpuni, okrnjeni poput gnomoničkih geometrijskih figura koje evocira u *Dablincima*. On stalno ispituje riječi, njihove fonetske i ortografske kvalitete, njihovu teksturu i ritam, auditivne i vizuelne mogućnosti kombinovanja sa drugim riječima ili djelovima riječi. Uvijek svjestan i etimoloških potencijala, on izvrće aktuelne asocijacije poznatih riječi dovodeći ih u vezu sa nekim ranijim, skoro zaboravljenim, ili pak sa nekim budućim, koje tek mogu zaživjeti u svakodnevnoj upotrebi budući da se uklapaju u savremeni duh. Džojsova lingvistička svjesnost diktira metode njegovog osluškivanja govora drugih i selekcije kojom ti govori ulaze u književni tekst; njegovi likovi u cjelosti su konstituisani svojim jezikom i načinom izražavanja i/ili mišljenja (opisi fizičkog izgleda su veoma rijetki u Džojsovoj prozi). Verbalizacija psihološkog iskustva, bilo od strane naratora ili samih likova, toliko je sveobuhvatna i detaljna u njegovim djelima da u potpunosti dominira narativnim svijetom, zbog čega se često kaže da je jezik, zapravo, glavni junak Džojsovih romana i, na nešto drugačiji način, kroz specifičnu retoriku ćutanja, takođe i njegovih pripovjedaka.

Džojso je bio dosljedan u sprovođenju Gadamerove teze da sve što je ljudsko treba i može da bude izrečeno. „Jezik nije zatvorena oblast iskazivog pored koje bi stajale druge oblasti neiskazivog, nego je on sveobuhvatan. Ne postoji ništa što bi bilo principijelno isključeno iz mogućnosti kazivanja, samo ukoliko mišljenje nešto misli.“²⁰⁴ Gadamerov stav, kao i osnovne odlike Džojsove umjetnosti, izgrađen je na pretpostavci o suštinskoj ljudskosti jezika i jezičkoj ljudskosti čovjeka. Jezik je stvaran koliko i čovjek i sve što ga okružuje i što traži rađanje i postojanje u tom jeziku; jezik ima

201 Cf. Hugh Kenner, *op.cit.*, 325.

202 Cf. *ibid.*, 325-6.

203 *Ibid.* 117.

204 Hans Georg Gadamer, *Pohvala teoriji*, preveo Saša Radojčić, Podgorica: Oktoih 1996. 90.

svoje biće „u kojem postoji ono njime rečeno, koje obavlja čitav svet u kome živimo i kome pripada i čitav veliki lanac predanja iz književnosti stranih jezika, mrtvih kao i živih.“²⁰⁵ Kada se kroz čitanje i pisanje otvaramo jeziku, otvaramo se, kako ponavlja Gadamer, upravo tom njegovom iskonskom biću koje, uprkos tome što je nataloženom istorijom kazivanja i diskurzivnih sistema udaljeno od znakova kroz koje ga primamo, ipak djeluje svojom drevnom snagom i životom koji je u sebe apsorbovalo. Taj život, neumitni iako uslovljeni život jezika, čini da se pomjera sama oblast iskazanog svijeta, da se širi u težnji obuhvatanja teritorije neiskazanog. Tako je i Džojsovo otvaranje ka „lancu predanja iz književnosti stranih jezika, mrtvih kao i živih“, kao i otvaranje ka izrečenom i izrecivom u vlastitom biću, vlastitoj biografiji i svijetu drugih – otvaranje koje je preduslov za reprodukciju i metamorfozu tih predanja, tog bića i tog svijeta – povlačilo za sobom i otvaranje ka mogućem, ka predstojećem, ka još neizrečenom. Jer biće jezika, shvaćeno i egzistencijalno doživljeno onako kako ga je Džejms Džojš shvatao i doživljavao, sadrži pored „zaboravljene ljepote“ i „ljepotu koja još nije rođena“, ali može biti, jer *može ući* u ljudski svijet iskazivanjem.

Zamišljajući zelene ruže i pitajući se da li one postoje negdje u stvarnosti,²⁰⁶ Stiven Dedalus će se pripremati da čitav život posveti traganju za tim djelićem realnosti gdje bi one *mogle* postojati. Naravno, za čitaoca one već postoje u realnosti stranice na kojoj su ispisane. Stivenov dječji jezik ih kreira od „divljih ruža“ i „zelenog mjesta“ kao što će i Džojš od riječi i njihovih tragova u svijesti i podsvijesti kreirati, uvijek od onoga što mu je na raspolaganju, artefakte koji sublimiraju svoja mnogobrojna polazišta. Ponavljajući i podražavajući Adamovo autorstvo, on će težiti da imenuje i tek opažene, tek zamišljene stvari i pojave, „gurajući“ oblast neiskazanog ka iskazivom, što je i najviši izazov za potvrdu autorskog principa. Međutim, neiskazano nije uvijek prepoznatljivo – naprotiv, ono se odupire jezičkog aproprijaciji upravo jer izlazi iz okvira reprezentativnih sistema. Neiskazano, čije obrise donose kratkotrajni trenuci epifanije, suspenduje uobičajene perceptivne i interpretativne mehanizme i često odbija da bude sintetizovano mišlju i izrazom. Kao što je teško uklapati „Knjigu Prirode“ u „Knjigu Riječi“, tako je i neizvjestan pokušaj primjene ove druge knjige na potencijalno beskrajno pismo stvarnosti koja se zamišlja, pojavljuje i opet nestaje u umu. Jer, u trenutku kreativnog nadahnuća, u onom tajanstvenom trenutku „kad se estetska predstava prvi put začne“²⁰⁷ u umjetniku, pojavljuje se, kako Đuzepe Martela podsjeća, jedan sasvim novi poredak, novi *logos*, koji je stranost.²⁰⁸ Kao što se u savremenoj fizici koncept strukture i konfiguracije čestice promijenio, mijenjajući i pojmove o interakciji između struktura, te stoga i destabilizujući uobičajeno shvatanje fenomenološkog svijeta koje podrazumijeva zapadna binarna logika, tako Martela smatra da i umjetnost epifanija donosi jednu suštinsku promjenu biću, primoravajući ga da uspostavi dijaloški odnos sa jednim stranim poretkom. Džojsove i Stivenove „zelene ruže“ mogu se

205 *Ibid.*, 89.

206 Cf. Džojš, *Portret*, 7, 14.

207 Džojš, *Portret umjetnika u mladosti*, str. 269.

208 Cf. Giuseppe Martella, “Joyce’s Epiphany and Contemporary Physics”, *Il Confronto Letterario – Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell’Università di Pavia*, Anno III, n.6, Novembre 1986, pp. 377 – 384; pp. 382-4.

shvatiti kao manifestacija te dijaloške veze u istorijskom i metafizičkom smislu: one sadrže eho viđenog i doživljenog, iskazanog i izrecivog i, ujedno, najavu (ono)stranog, neviđenog i neiskazanog, ali postojećeg – negdje i nekada, čije *ovdje* i *sada* zauzimaju te dvije riječi. *Zelene ruže* pripadaju novoj Knjizi Riječi uz pomoć koje se, nekom novom hermeneutikom, može i mora opisivati Knjiga Prirode, čak i kad se njene stranice tome odupiru. Kao posljedica tog procesa, pismo prirode će biti nešto izmijenjeno, dopunjeno novim verbalnim konstruktima, obogaćeno, drugačije. Nova realnost, novi jezik, ljepotom prodire u pismo prirode uspostavljajući vezu između njenih fizičkih i metafizičkih aspekata.

Proces umjetničkog stvaranja uvijek kod Džojisa podrazumijeva kretanje po rubnim područjima koje razdvajaju i spajaju novo i staro, životno i tekstualno, lirsko i dramsko, banalno i uzvišeno, poznato i nepoznato. On, svojim treperavim svjetlom, kako Martela kaže, „označava kraj jednog ustrojstva odnosa među fenomenima i početak nekog novog, i zato suspenziju (*epoché*), koja je početak novog svijeta.“²⁰⁹ Taj novi svijet se, međutim, nakon objelodanjivanja kroz riječi i predaje mislima ubrzo opet povlači i izmiče, ostavljajući sjećanje na svjetlo u proširenoj percepciji, i ostavljajući znanje da se igra nastavlja. Autorove „zelene ruže“, na rubu različitih svjetova, različitih poredaka i *logos*-a, ostaju kao svjedočanstvo o privilegovanoj igri čitanja, (de)kodiranja, pisanja i reprodukcije kako jezika, tako i stvarnosti.

209 “it marks the end of an order of relationships among phenomena and the beginning of a new one, and therefore a suspension (*epoché*), which is the beginning of a new world.” *Ibid.*, 384.

III *Dablinci*: autor kao nevidljivi hroničar²¹⁰

Autorska intencija vjerovatno ni u jednom Džojsovom tekstu ne nalazi toliko jasne i nedvosmislene, te stoga i neoborive potvrde, kao u njegovom prvom proznom remek djelu, u zbirci priča naslovljenoj isto tako metonimijski jednostavno i nedvosmisleno: *Dablinci*. I pored svih kasnijih osporavanja koncepta intencionalnosti od strane dovitljivih teoretičara, jednostavne riječi praktičara – autora ovih priča – i danas su osnovno polazište za njihova mnogobrojna kritička iščitavanja: „Moja namjera je bila da napišem poglavlje u moralnoj istoriji svoje zemlje i izabrao sam Dablin jer mi se taj grad čini centrom paralize.”²¹¹

Napisane u stilu floberovskog ‘hladnog’ realizma i „obazrive škrтости”, šturim stilom koji prikazuje više nego što kazuje, uglavnom bez deskripcija i sasvim bez komentara, ove pripovjetke koncipirane su kao oštra i sveobuhvatna kritika dablinskog društva, njegovih psiholoških, političkih, kulturnih i istorijskih realnosti. Tragovi autorovog prisustva brižljivo su izbrisani; on je instanca koja je odsutna ili svjesno ravnodušna prema svojoj kreaciji. Međutim, privid ravnodušnosti ovdje je svojevrsno estetsko i etičko opredjeljenje, jer autorska tišina izrasta u moćno retoričko sredstvo koje, ukazujući na fragmentarnost, nepotpunost i paralisnost jezika, ostvaruje zapravo revelaciju: epifaniju o propuštenim mogućnostima i sakrivenim vrijednostima.

Upečatljiva odsustva u *Dablincima*, sa druge strane, otvaraju i jedan stimulatívni, produktívni prostor za višestuku interakciju: interakciju čitalaca, koji popunjavaju praznine, sa sugestivnim tekstom; interakciju čitalaca sa samim autorom, sa kojim dijele uvid u značenja koja su nedostupna likovima; i, najzad, na jednom dubljem nivou, interakciju autora sa svojim tekstom kroz svjesne strategije da ostane nevidljiv ali i da poveže djelove zbirke u čvrstu cjelinu. Takođe, predstavljajući razne Dablinke i Dablince u njihovoj zarobljenosti, Džojse se susretao sa svojom drugošću i, uvijek iznova, sa svojim ambivalentnim statusom slobodnog izgnanika.

Najupečatljiviji vid interakcije sa vlastitom drugošću i tekstualnim sopstvom, ipak, nalazimo u završnoj priči ove zbirke, koja ujedno funkcioniše i kao najsnažnija potvrda dejstva teksta na svog autora i na njegove buduće, još nestvorene prozne tekstove.

210 Pojedini zaključci iz ovog poglavlja objavljeni su u članku “Intentions and Interactions: Involved Indifference of Joyce’s *Dubliners*”. Vidjeti: **Vukićević Garić, V.** (2016), “Intentions and Interactions: Involved Indifference of Joyce’s *Dubliners*”. *Interactions*, 25.1-2. Bornova-Izmir: Ege University Press. Spring/Fall, 2016. pp. 93-104. [ISSN 1300-574-X].

211 “My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because the city seemed to me the centre of paralysis.” A letter to Grant Richards, May 5, 1906, in: Scholes and Litz (eds.), *op.cit.*, 262.

III. 1. Intencionalna indiferentnost kao estetsko-etički izbor

Džojs je namjere i ciljeve u vezi sa zbirkom pripovjedaka *Dablinci* izrazio u pismima, kako prijateljima, tako i izdavaču Grantu Ričardsu, sa kojim je imao obimnu i dugotrajnu prepisku. Tek nakon što je završio jednu od priča, on saopštava svoj motiv i osjećaj gorčine koji stoji iza njega:

Pišem niz epikleto – deset – za jedan časopis. Napisao sam već jednu. Nazvaću ovaj niz *Dablinci* da bih prikazao suštinu one hemiflegije ili paralize za koju mnogi smatraju da predstavlja grad.²¹²

Ovaj stav pripada prvim godinama njegovog egzila, kada je glavni pokretački princip pisanja bio bunt i nezadovoljstvo sredinom u kojoj je odrastao i koju je vidio kao duhovno, emocionalno i kulturno paralisanu, korumpiranu, izobličenu licemjerjem, kukavičlukom i raznim tabuima. Ipak, ogorčenost je trebalo tekstualno depersonalizovati, tako da proza nastala iz revolta funkcioniše kao objektivna i nepristrasna hronika jednog grada i njegovih stanovnika. Želio je da pričama iz *Dablinaca* svojim sugrađanima pruži mogućnost „da jednom dobro pogledaju sebe u [njegovom] fino uglačanom ogledalu“.²¹³ Taj pogled, rezultat *njegovog* istrajnog pogleda, trebalo je da pruži spoznaju besmislenog života i sumorne egzistencije, koja se sama od sebe otkriva pred očima posmatrača. Ono što je autor kao posmatrač spoznao o svom gradu i njegovim društvenim i psihološkim realnostima, potrebno je bilo zabilježiti, kreativno preraditi – selekcijom, adekvatnom organizacijom i „uglačanom“ reprodukcijom viđenog – da bi spoznaja postala dostupna i posmatraču sa druge strane fikcije: čitaocu. Upravo zato Džojs ne koristi slučajno grčku riječ „epikleti“. Ovaj termin, koji se veže za starogrčku imenicu *epiclesis* ili *epiklesis*, odnosi se na glavni dio hrišćanskog rituala transupstancijacije u kojem se „od Boga Oca traži da posredstvom Svetog Duha preobrazi hljeb i vino u tijelo i krv Hristovu.“²¹⁴ Pored ovog osnovnog značenja riječi, „epikleti“ se povezuje i sa imenicama koje znače „ukor“, ili „kaznu“, a oblik *epikletos* se prevodi i kao „pozvan pred sud“ ili „optužen“.²¹⁵ Na osnovu pretpostavke da su sva ova značenja bila poznata Džojsu, čije je klasično i jezuitsko obrazovanje pothranjivalo njegova interesovanja za etimologiju, lako se dolazi do zaključka koliko je osvijestjen i intencionalno utemeljen bio proces pisanja *Dablinaca* za autora koji je svoje djelovanje vidio kao misiju svetog, umjetničkog preobražavanja svakodnevnog života u trajnu riječ, a sebe kao nemilosrdnog hroničara koji sve bilježi i ništa ne komentariše, i upravo odsustvom komentara osuđuje.

212 “I am writing a series of epicleti – ten – for a paper. I have written one. I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemoplegia or paralysis which many consider a city.” Džejs Džojs, in: Ellmann, *James Joyce*, 163.

213 “having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass” James Joyce, *Letters*, in: Scholes and Litz (eds.), *op.cit.*, 277.

214 “[The epiclesis is an invocation of the ancient Mass liturgies] which besought God the Father through the Holy Spirit to transform the bread and wine into the body and bloody of Jesus.” Florence Walzl, “The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce”, *PMLA – Publications of Modern Language Association of America*, (ed.) John Kurt Fisher, Vol. LXXX, No. 4, Part 1, September 1965, 437.

215 Cf. Scholes and Litz, *op.cit.*, 250.

Koncept pisca kao čitaoca i hermeneutičara koji stoji pred knjigom svijeta kao pred velikom Bibliotekom bića, pojava i odnosa prisutan je, kako smo vidjeli, u cjelokupnoj Džojsovoj umjetnosti i njegovom shvatanju vlastitog autorskog bića. U *Dabincima*, međutim, realizacija ovog koncepta još je očiglednija zbog distance koja postoji između posmatrača, tj. autorske instance koja čita i tumači ono što vidi, i onoga što je predmet posmatranja. Superiornost posmatrača sastoji se u tome što on opaža ono što ostalim Dabincima, usljed percepcijske i kritičke otupjelosti i zarobljenosti u navike, izmiče. Kako je Homer Obed Braun to opisao, razlika između autora-hroničara i svijeta koji on „bilježi“ i svojom prozom skalperski „secira“ zasnovana je na pretpostavci objektivne i sviješću saznatljive realnosti, ali i na prastaraj dihotomiji duh-materija, ili, da se poslužimo riječima Mirčea Eijade²¹⁶, na hijerarhijskoj razlici između kategorija svetog i profanog. Braun ovaj odnos formuliše na sljedeći način:

Na jednoj strani je svijet činjenica, stvari i značenja; na drugoj nepristrasni um posmatrača, koji je pasivan i pažljiv. Istina postoji izvan, nezavisno od mene i mog znanja o njoj. Moja udaljenost, moja izdvojenost iz svijeta mjera je validnosti moje opservacije. Objektivnost proizlazi iz drugosti tog svijeta. Sa jedne strane, nezavisne, autonomne stvari i drugi ljudi kao stvari; a na suprotnoj, čista svijest, duh, sopstvo koje sve to pasivno reflektuje. Među njima, daljina.²¹⁷

Udaljenost i indiferentnost posmatrača uslov je za vjerodostojnost i validnost njegove vizije, tj. interpretacije – što je više povučen i nepomiješan sa slikom koju posmatra i čita, to je više u stanju da je valjano protumači i da je učini razumljivom za druge, sekundarne posmatrače, čitaoce dablinskih priča.

Ovaj uslov je u Džojsovim pripovjetcima realizovan narativnim postupcima koji brišu ili zamagljuju tragove autora, a u kojima preovladava ono što je Hju Kener davno nazvao „princip ujka Čarlsa“, ukazujući na danas prepoznatljivu narativnu situaciju u kojoj „pripovjedački idiom ne mora biti i pripovjedačev.“²¹⁸ Princip ujka Čarlsa je, zapravo, tehnika poznata kao proživljeni, ili doživljeni govor (engl. *free indirect speech*), koja je Džojosu u ovoj zbirci poslužila kao veoma efektno pripovjedačko i stilsko sredstvo, jer se njom postiže savršena ravnoteža između trećeg i prvog lica, između realističke nepristrasnosti i dubine psihološkog poniranja. U prvim trima pri-

216 Eijade kategorije „svetog“ i „profanog“ posmatra kao dva oblika postojanja u svijetu – u vremenu i prostoru – pri čemu prvi podrazumijeva svjesnost i povezanost sa transcendentnim, izvornim, božanskim principom, a drugi nesvjesnost bića uronjenog u materijalnu stvarnost, ograničenost i začaurenost u prolaznom. Cf. Mirče Eijade, *Sveto i profano*, preveo s francuskog Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2003.

217 “On the one hand is the world of facts, things and meanings; on the other is the impersonal mind of the observer, passive and watchful. Truth exists out there, independent of me and my knowledge of it. My distance, my separation from the world, is a measure of the validity of my observation. Objectivity consists in the world’s otherness. On one side, independent, autonomous things, and other people as things; on the opposite side, pure consciousness, spirit, the passively mirroring self. Between them, distance.” Homer Obed Brown, *James Joyce’s Early Fiction: A Biography of a Form*, Archon Books, Cleveland, 1975, pp. 13–14.

218 “the narrative idiom need not be the narrator’s.” Hugh Kenner, *Joyce’s Voices*, Faber & Faber, London, 1978, 18.

čama, tradicionalno pripovjedačko sveznanje zamjenjeno je vizurom naratorâ-dječakâ koji zbunjeno artikulišu enigmatičnu skučenost situacija u kojima se nalaze. Pričama kao što su, na primjer, „Ivlin” (“Eveline”) i „Glina” (“Clay”, ili „Prah”, kako se prevodi u pojedinim izdanjima) ubjedljivo dominira ograničeni idiom frustriranih i donekle tragičnih junakinja koje nijesu u stanju da sagledaju svoje pozicije i konstruktivno izađu iz njih. Pripovjedanje o beščasnim poduhvatima dva ’kavaljera’ u istoimenoj priči (“Two Gallants”) obiluje ponavljanjima u vokabularu koji upućuje na njihovu zarobljenost u krug moralne paralize, dok je navika gospodina Dafija u „Bolnom slučaju” (“A Painful Case”) „da povremeno sastavlja autobiografske zabeleške u kojima je subjekt bio u trećem licu a predikat u prošlom vremenu”²¹⁹ osnovni prozni modus cijelog teksta o njegovoj narcističkoj izolaciji – toliko da bi se moglo reći da je on sam autor ove priče. Ukratko, pripovjedačkim tkivom zbirke preovladava leksika i sintaksa njenih likova, bilo kroz dijaloge, pripovijedane monologe, ili izvještavanja u gramatičkom trećem licu koja simuliraju samu svijest koja je predmet priče, jer se upotrebom deiktičkih riječi, pokaznih zamjenica i vremenskih odrednica, koje odgovaraju citiranju, a ne izvještavanju, ostvaruje utisak naracije u prvom licu. Čini se da je u *Dablincima* sasvim ostvaren onaj cilj Stivenove estetike iz *Portreta*, jer tvorac je zaista ostao izvan svog djela, „nevidljiv, pročišćen je do nepostojanja, ravnodušan, obrezujući nokte.”

Džojsova intencionalna indiferentost u ovoj zbirci, dakle, u funkciji je što potpunijeg i mjerodavnijeg hermeneutičkog procesa uređivanja knjige o *Dablincima* tako da je mogu čitati i shvatiti ostali posmatrači njegovog „uglačanog ogledala”. Njegov klasični duh odbija da mijenja „ono što je vidio i čuo”, već bira da „savija, obrađuje i modifikuje ono što je prisutno, tako da brza inteligencija može doprijeti iznad toga, ka njegovom značenju koje je još uvijek neizgovoreno.”²²⁰ Zapravo, ova definicija klasične i realističke poetike iz *Junaka Stivena* mogla bi se uzeti kao paradigma Džojsove modernističke aluzivnosti. Povezana sa estetikom impersonalnosti, aluzija je nezaobilazna izražajna forma u moderni, jer se povlačenje „stvarnog”, tj. nekada izvjesnog autorovog prisustva obezbijedenog sigurnim, tradicionalnim narativnim sveznanjem, zamjenjuje nestabilnim i sugestivnim naznakama – aluzijama koje uspostavljaju „uzvišenu vezu između onoga se može predstaviti i onoga što se može zamisliti.”²²¹ Odsustvo eksplicitnog autorovog stava i naratorska bezličnost, koja sugerije ravnodušnost, ovdje pripadaju redu estetskih izbora da se bez *kazivanja* ukaže na „neizgovorena” značenja koja će „brza inteligencija” dotaći kroz veo naturalističkih detalja. Kako Liotar primjećuje, Džojsovo djelo, kao i Prustovo, „aludira na nešto što ne dozvoljava da bude prikazano”²²², što *Dablince* i čini modernističkom zbirkom.

219 Džejms Džojls, „Bolna slučaj”, *Dablinci*, preveli sa engleskog Flavio Rigonat... et al.), L.O.M., Beograd, 2005, priču prevela Snežana Bukal, 91.

220 [The classical temper, on the other hand, ever mindful of limitations,] chooses rather to bend upon these present things and so to work upon them and fashion them that the quick intelligence may go beyond them to their meaning which is still unuttered.” Joyce, *Stephen Hero*, 74.

221 Cf. “the sublime relation between the presentable and the conceivable.” Jean-Francois Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism”, in: Peter Brooker (ed.), *Modernism/Postmodernism*, Longman, London, 1992, 148.

222 „[The work of Proust and that of Joyce] both allude to something which does not allow itself to be

Pored toga, fotografska preciznost realističkih 'sličica' je, kao i sama umjetnost fotografije, samo prividno transparentna. Na prvi pogled, sve se čini objektivno i kristalno jasno, međutim, pažljivije čitanje koje pokušava dosegnuti sakrivena značenja stalno preispituje svoju interpretaciju ovih priča koje su često bez zapleta, bez dešavanja, i čije tematsko srce – odgovor na pitanje o čemu tačno one govore – stalno izmiče. Nazivajući fotografiju, koja je naizgled realistički medijum *par excellence*, najsubverzivnijim sredstvom kojim modernizam zadaje konačan udarac realističkoj estetici stabilnosti, Eloiz Nolton ukazuje na bitne karakteristike koje proznu tehniku *Dablinaca* povezuju sa umjetnošću fotografije: varljivost naizgled sirovog naturalizma, fleksibilnost i savitljivost pod raznim interpretacijama, fragmentarnost, otpornost na sigurna tumačenja.²²³ Kao što mladi junak prve priče pokušava da izvuče neki smisao iz utisaka koje prima – iz osvijetljenog prozora sveštenikove sobe, iz isprekidanih rečenica starog Kotera²²⁴ – utisaka koji su uvijek nedorečni, iako vizuelno i auditivno precizni, te prolazni i kratkotrajni, iako izvanredno upečatljivi, tako i posmatrač fotografskog realizma ove dablinske hronike pokušava odgonetnuti neki podtekst ili nadtekst koji bi bio uporište autorske pozicije i čvrstog značenja koje se za nju vezuje. Međutim, kao i fotografije, priče iz *Dablinaca* onemogućavaju sklapanje stabilne i sveobuhvatne naracije, djelujući uvijek u fragmentima, u prodornim i neuhvatljivim aluzijama, upućujući uvijek na nešto što se može zamisliti ali ne i diskurzivno opisati, nešto što je fenomenološki, ali ne i (još uvijek) značenjski događaj. 'Hladnoća' ovakvog prikaza i 'ravnodušnost' ovakvog stila imaju, prema tome, svoje duboko utemeljenje u modernističkoj estetici koja realizam obznanjuje kao privid upravo kroz njegove najreprezentativnije metode (naturalizam, fotografija, „uglačana ogledala“), koje se ispostavljaju kao varljive, eluzivne, epistemološki neizvjesne i intrigantno dvosmislene. Kako Eloiz Nolton primjećuje, sve ono što se u *Dablincima* jasno „vidi“ zapravo daje snažan otpor riječima²²⁵, iz čega možemo izvesti zaključak da je Džojsovo namjerno kristalizovanje slike, njegovo „savijanje, obrađivanje i modifikovanje“ percipiranog, direktno proporcionalno isto tako namjernoj diskurzivnoj neutralnosti i neobojenosti one instance koja percipira, a koju je Braun nazvao „čista svijest.“ Ova „svijest“ svoje stavove ne saopštava nikad direktno i eksplicitno, već ih samo aluzivno i asocijativno nagovještava kroz poetiku upečatljivih fragmenata koji izmiču, ne dajući nikad „cijelu priču“ i „definitivno saznanje“, već jedino sliku koja figurira kao čežnja za pričom i saznanjem, i za onim prisustvom koje je samo zamislivo, daleko, u sferi vječito mogućeg.

Postupci „pročišćavanja“ autorske pozicije „do nepostojanja“, pored svog estetskog djelovanja imaju i važnu etičku dimenziju u djelu kao što je zbirka priča o neostvarenim ljudima, propuštenim mogućnostima i promašenim životima. Sa jedne strane, brojni su kritičari, naročito oni marksistički orijentisani²²⁶, koji kritikuju

made present“, *ibid.* 148.

223 Cf. Eloise Knowlton, “Showings forth: Dubliners, photography, and the rejection of realism.” *Mosaic* (Winnipeg). 38.1 (Mar. 2005): p133. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsu.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua

224 Cf. Džojso, „Sestre“, *Dablinci*, 7-9.

225 Knowlton, *op.cit.*

226 Cf. Denis Donoghue, “Joyce and the Finite Order”, *The Sewanee Review*, edited by Monroe K. Spears, Vol. LXVIII, No. 2, April-June, 1960, pp. 256 – 273; Raman Selden, Peter Widdowson, *A*

Džojša zbog moralne neutralnosti i superiornog, prezrivog odnosa prema svijetu koji u svojoj prozi prikazuje, smatrajući da su indiferentnost prema likovima, apolitičnost i neispoljavanje stava neoprostivi kod velikih pisaca. Sa druge strane, ipak, Džojsov izbor diskurzivne neutralnosti može se posmatrati i kao ovaploćenje one „andeoske nepristrasnosti”²²⁷ koju je toliko hvalio kod Ibzena, te kao možda i jedina odgovorna, savjesna i samosvjesna pozicija u vremenu promjenjivih diskursa i mnogostrukih, uvijek djelimičnih istina. U promišljanju ozloglašene Džojsove “amoralnosti” i odbijanja da nedvosmisleno afirmiše jedan sistem vrijednosti, neizbježno se nameće pitanje nije li ta “hladna” objektivnost koju je postigao upravo svojevrsna angažovanost, jer predstavlja ujedno i negaciju dogmatičnosti i priznanje relativnosti u pokušaju da se što cjelovitije i što slobodnije sagleda stvarnost? Upravo se opredijeljenost za tišinu, za *pokazivanje* radije nego *kazivanje*, može tumačiti kao dokaz autorove (samo)svjesnosti, njegovog uvida u onu vrstu istine koja jedino ako se prećuti, ili tek nagovijesti nekom simboličkom sugestijom koja zrači iz naturalističkog detalja, može imati efekta. Najzad, kako smo već pomenuli, svoje motive, namjere i ciljeve u vezi sa pisanjem *Dablinaca* Džojš je isticao dovoljno često da bismo sumnjali u njih: „Ozbiljno vjerujem da ćete usporiti razvoj civilizacije u Irskoj ako spriječite Irce da se se jednom dobro pogledaju u mom fino uglačanom ogledalu.”²²⁸ Čutanje i nemiješanje su, dakle, u tekstu ovih priča koncipirani kao poetsko, filozofsko i etičko sredstvo za djelovanje na nestvorenu svijest (i savjest) autorovog naroda²²⁹.

Pišući o granicama jezika kao o granicama svijeta, Vitgenštajnova misao se, kao i Džojsova, uvijek na kraju okretala onom području koje stoji izvan tih granica, neizrecivo i neporecivo. Filozofija Ludvika Vitgenštajna je u tom smislu relevantna za cjelokupnu Džojsovu poetiku (*Uliks* se, i pored bujice raznovrsnih diskursa, često naziva knjigom ćutanja), a posebno u kontekstu “prećutanih” sadržaja i autorske diskurzivne indiferentnosti u *Dablincima*. Naime, kako kaže veliki austrijski filozof, „postoje stvari koje se ne mogu prebaciti u riječi. One se *same manifestuju*. One su ono mistično“.²³⁰ Oblast religijskog, etičkog i estetskog iskustva poklapa se sa ovom kategorijom „mističnog“ koje se ne može izraziti gramatički ispravnim jezikom ili, uopšte, jezikom koji bi se prepoznao kao „značenjski“. Najvažnije spoznaje i moralni uvidi ostaju izvan poznatog jezika, sa one strane njegovih granica, i moguće ih je izra-

Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1993, pp. 73-75; David Daches, *The Novel and the Modern World*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1964, pp. 81-82; 113-128.

227 Cf. “He sees it steadily and whole, as from a great height, with perfect vision and an angelic dispassionateness, with the sight of one who may look on the sun with open eyes.” James Joyce, “Ibsen’s New Drama”, *Occasional, Critical, and Political Writing*, p. 46

228 “I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass.” a letter to Grant Richards, June 23, 1906, in: Scholes and Litz, *op.cit.*, 277.

229 Cf. Džojš, *Portreta umjetnika u mladosti*, 322.

230 “There are, indeed, things that cannot be put into words. They *make themselves manifest*. They are what is mystical.” Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, in: Thomas C. Singer, “Riddles, Silence and Wonder: Joyce and Wittgenstein – Encountering the Limits of Language” in: Philip Brady; James F. Carens, (eds.), *Critical Essays on James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 243 – 264; p. 250.

ziti, *manifestovati*, jedino ćutanjem ili brižljivo odnjegovanim *nonsense*-om, smatra Vitgenštajn. Izbor da se ćuti ili, pak, priča/piše svjesni *nonsense*, znak je moralne odgovornosti prema onom velikom i značajnom polju iskustva koje se ne može valjano prenijeti u logocentrični, deskriptivni i nedvosmisleni jezik.

Dok će ga kasnije, ka *Fineganovom bdjenju*, razvojni put voditi promišljenom i sređenom nonsensu, Džojse se u *Dablincima* zadržava na ćutanju, na intencionalnoj retorici odsustva koju prekriva „obazriva škrtost“ sa riječima, strukturama i njihovim implikacijama. Pomenuli smo oskudnu leksiku pojedinih priča, kao i ponavljanja i ciklična vraćanja na iste jezičke navike koja upućuju na psiholingvističku paralisanost likova. Ovome možemo dodati i brojne razlomljene i nepotpune dijaloge, iskidane rečenične strukture, eliptične ekspozicije koje uvijek zatamnjuju ili izostavljaju ključnu informaciju. Autor se služi ovim strategijama upravo da bi ukazao da ono što je najvažnije u životima njegovih likova ostaje izvan jezika, da su njihove spoznaje negdje izvan granica njihovih perceptivnih i izražajnih sposobnosti, te da je pozitivan i značajan sadržaj u *Dablincima*, kao i u *Dablincima*, moguće pokazati isključivo odsustvom, ćutanjem i prividom indiferentnosti koja je, zapravo, ovdje samo drugo ime za obazrivost i poštovanje prema onom velikom neizrečenom stavu koji prožima cijelu bezličnu naraciju ove zbirke.

Najzad, podsjetićemo da su u rituelu koji se označava riječju *epikleti*, a koji u hrišćanstvu podrazumijeva *prizivanje* Svetog Duha da simbolički transformiše hljeb i vino u nešto veće i trajnije, veoma važne riječi: ograničeni broj riječi koje se, naizgled mehanički, ponavljaju pri svakoj molitvi. Može se reći da i Džojsove *epiklete*, pored osude, pored prijekora, pored kritike, ovdje funkcionišu i kao molitva – opora i štura molitva za njegove napuštene sugrađane, molitva sakrivena iza ravnodušnosti koja je za njega u ovoj fazi bila jedini adekvatni estetski i etički izbor odnošenja prema vlastitoj tekstualnoj tvorevini.

III. 2. Iluzija nevidljivosti kao prostor za višestruku interakciju

Osim retoričkog vela naratorske ravnodušnosti koju obezbjeđuje upotreba proživljenog govora, pripovjedačka svijest u ovoj zbirci ostaje upečatljivo nevidljiva i uz pomoć raznovrsnih tehnika odsustva, kao što su eliptični prikazi, razna ‘zatamnjenja’ slike, fragmentarni iskazi na mjestima gdje bismo očekivali potpuniju informaciju ili pojašnjenje, zatim isprekidani dijalozi, kao i semantički vrlo sugestivni interpunkcijski znakovi poput, na primjer, tri tačke ili crte, nakon kojih često izostaje onaj drugi dio misaono-jezičke cjeline. Proza *Dablinaca* obiluje razlomljenim strukturama, nedovršenim opsimi i sintaksički krajnje svedenim oblicima, ćutanjem i tišinom. Od četiri prozna modusa koje Bonhajn navodi kao osnovu svakog proznog tkanja,²³¹ najzastupljeniji su upravo direktan govor i neutralno izvještavanje u trećem licu (koje, kao što smo pomenuli, kroz tehniku doživljenog govora ostavlja utisak prvog lica, tj. direktnog transkripta unutrašnjeg govora likova), dok je deskriptivnost svedena na minimum (sa izuzetkom „Mrtvih“), a komentari sasvim isključeni. Već od prve priče,

231 Cf. Helmut Bonheim, *The Narrative Modes*, D.S. Brewer, New Hampshire, 1982.

„Sestre” (“The Sisters”), ova retorika odsustva postaje i vizuelno očita – praznine, uskraćene informacije i ‘maglovita’ mjesta javljaju se u ključnim trenucima naracije, onda kada se čini da će govor likova razotkriti enigmatična značenja teksta. Isprekidane riječi starog Kotera započinju trend kojim će se priča i ‘zaključiti’:

„Ne, ne bih rekao da je baš bio ... ali bilo je nečeg naopakog ... bilo je nečeg mračnog u njemu. Reći ću vam svoje mišljenje ...”
[...] „Imam ja svoju teoriju o tome,” rekao je. „Mislim da je to bio jedan od onih ... čudnih slučajeva ... Ali teško je objasniti ...”²³²,

Nakon ovoga, u tekstualnoj igri nevidljivog autora sa naratorom koji pokušava „da odgonetne[m] značenje njegovih nedovršenih rečenica”²³³ (primijetimo da se „njegovih” može odnositi na Džojasa, koliko i na Kotera), priča se i završava ne-dovršavanjem u izjavi sestre, koja nam, opet, ne otkriva šta se, zapravo, desilo sa sveštenikom: „Potpuno budan i kao da se sâm za sebe smije... A onda, naravno, kada su to vidjeli, pomislili su da nešto nije u redu sa njim...”²³⁴

Kao što ćemo ubrzo vidjeti i na primjerima drugih priča, sam oblik ove rečenice upućuje da se odgovor krije negdje iza teksta, u nesigurnom gestu čitaoca ka onoj nedodirljivoj poziciji autora koja se samo sluti iza svih elaboriranih strategija i mjestimično ironičnog podteksta ovih skica dablinskog života.

Džojsov tekst se sasvim uočljivo uklapa u onu kategoriju koju je Maršal Me-kluan (Marshall McLuhan) nazvao „hladni medij”, kontrastirajući ga sa “vrućim medijima”²³⁵ kakvi su, na primjer, televizija i radio, koji ne traže intelektualni angažman od gledalaca i slušalaca, već serviraju detaljne informacije na način koji ne podstiče maštu, sumnju ili dopunska istraživanja. Čitalac *Dablinaca* suočen je sa hladnom prozom koja ne nudi gotove odgovore i u kojoj se ne vidi pouzdana ruka autora-instruktura koja bi vodila do jasnih rješenja i nedvosmislenih sudova. Zbirka je puna praznih mjesta koja traže popunjavanje od strane čitalaca, dopisivanje, traganje za naznakama odgovora u vantekstualnom prostoru ili u što kreativnijem čitanju samog teksta koji poziva na angažman i saradnju. Teoretičari priklonjeni esteticima recepcije, naravno, smatraju da svaki ozbiljniji književni tekst sadrži izvjesne praznine koje se smjenjuju sa ‘punim’ mjestima, praznine koje dopisuje čitalac oslanjajući se na ta puna mjesta, vjerujući da je to dopisivanje često glavni smisao i samog čitanja i stvaranja književnosti, kao i destinacija ostvarenja književnih značenja.

Ipak, čini se da su Džojsove priče upravo više konstruisane na poetici praznina i hladnih, neprobojnih detalja nego li na pruženim, ‘čitljivim’ informacijama koje bi

232 Džojso, “Sestre”, *Dablinci*, *op.cit.*, str. 7.

233 *Ibid.*, 9.

234 ”Wide awake and laughing-like to himself... So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him...””, James Joyce, “The Sisters”, *Dubliners*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1993, 7.

235 Cf. Bonheim, *op.cit.*, 47.

omogućile stabilan čitateljski oslonac. One ne samo da obiluju „duhovima”, kako to kaže Rajs,²³⁶ već ti duhovi – upečatljiva odsustva koja uznemiruju, intrigiraju, podstiču i destabilizuju čitanje – često čine samu okosnicu priče, njenu osnovnu temu, polazište i/ili ishodište, pitanje koje se ponekad od naslova do kraja provlači kroz sve prisutne elemente. Kao što ne saznajemo šta se tačno desilo sa sveštenikom u priči „Sestre” i koja je uloga samih sestara po kojima je naslovljena, tako ostaje neotkriveno i šta je, zapravo, radio stari perverzljak u priči „Susret” (“An Encounter”) a što je izazvalo takvo zaprepašćenje kod dječaka. Postavlja se i pitanje ko se sa kim (ili čim) ovdje susreće? Takođe, ni susret između Korlija i mlade služavke, koji je povod za iscertavanje čitavog spektra nekavaljerskih osobina likova u „Dva kavaljera”, nije prikazan u naraciji koja se završava samo insinuacijom na njegove posljedice. Riječ iz naslova priče „Glina” uopšte se ne pojavljuje u tekstu, i jedino se čitanjem fusnota može dovesti u vezu sa „mekom vlažnom supstancom”²³⁷ koju je Marija dodirnula u igri proricanja sudbine nakon koje su svi značajno začutili. Najdosljednije i najočiglednije sprovedeno odsustvo je ono koje pokreće i uslovljava dijaloge od kojih se sastoji „Bršljanov dan u prostorijama Odbora” (“Ivy Day in the Committee Room”) – duh Parnela je nevidljivo prisustvo koje se nadvija nad svim likovima i njihovim aktivnostima, kao što, na jedan još kompleksniji način, duh Majkla Fjurija predstavlja početni motiv, kulminaciju i težište brojnih simboličkih isijanja posljednje priče *Dablinaca*.

Čitalac je, stoga, stalno podstaknut ili prinuđen da traga za vidljivim materijalizacijama ‘duhova’ ili, da iskoristimo Džojsovu figuru, da kompletira gnomoničke oblike dablinskih priča.²³⁸ *Gnomon* je, naime, u geometriji paralelogram iz čijeg je ugla odstranjen manji paralelogram.²³⁹ Dakle, to je forma koja je nepotpuna, okrnjena, cjelina kojoj nedostaje jedan značajan dio da bi se percipirala kao skladna, jasna i pravilna. Međutim, iako je oblik gnomona, tj. preostali paralelogram, ono što se prvo uočava, ipak svu pažnju odvlači onaj odstranjeni dio: on uslovljava percepciju cijele figure, on je odsustvo koje definiše sve što je prisutno. Analogno, i pažnja čitalaca priča iz *Dablinaca* uvijek je obuzeta onom nevidljivom, komplementarnom naracijom, za koju se čini da teče paralelno sa onom vidljivom, popunjenom tekstualnim znakovima. Suočeni sa praznim mjestima, sa tišinom, elipsama i fragmentarnim prikazima, čitaoci tragaju za pojašnjenjem, ulaze u interakciju sa tekstom, bilo kroz vlastitu maštu, bilo kroz istraživačko upoznavanje sa biografskim podacima autora ili tekstualnom istorijom priča. Prvi način naročito pogoduje ovom žanru jer, kako objašnjava Kler

236 Cf. Thomas Jackson Rice, “Consuming High Culture: Allusion and Structure in ‘The Dead.’” *Cannibal Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 2008. 61-72. Rpt. in *Short Story Criticism*. Ed. Jelena O. Krstovic. Vol. 118. Detroit: Gale, 61-72. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua

237 “a soft wet substance”, James Joyce, “Clay”, *Dubliners*, *op.cit.*, 75.

238 Cf. Na prvoj stranici zbirke pominju se tri riječi za koje je većina kritičara saglasna da predstavljaju ključne pojmove za shvatanje Džojsove koncepcije ovog „poglavlja u moralnoj istoriji” grada. To su: paraliza, gnomon i simonija.

239 Cf. Don Gifford, *Notes for Joyce: ‘Dubliners’ and ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’*, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1967, 30.

Hanson,²⁴⁰ kratke prozne forme imaju veliku sugestivnu moć koja pokreće mnoge, često uspavane, mehanizme ljudske imaginacije. Hanson, kao i brojni teoretičari kratke priče, smatra da i zato što su zbog svoje nedorečenosti slične snu i procesu snivanja, pripovjetke drugačije nego romani djeluju na podsvijest i produktivnost mašte. Što se drugog načina tiče, moramo imati u vidu da, za razliku od kasnijih Džojsovih djela, u kojima su dodavanje, akumulacija materijala, riječi i diskursa bili glavni princip građenja monumentalnih romana, genezu ove zbirke karakteriše oduzimanje, skraćivanje, princip minimalizacije. Zato prve verzije pojedinih priča, danas svakako dostupne, otkrivaju i mnoge namjere autora i mnoga enigmatična mjesta koja su kasnije namjerno zatamnjena odstranjivanjem nekih elemenata u konačnim verzijama. Ukoliko se prvobitna verzija prve priče uporedi sa konačnom, uočava se da je mnogo više prostora posvećeno upravo karakterizaciji sestara po kojima je naslovljena.²⁴¹ Takođe, dileme o tome kako treba čitati pojedine likove za čiji je tretman teško odlučiti da li je ironičan ili ne, kao na primjer za gospođu Kerni iz priče „Majka” (“A Mother”), kao i pitanja o prećutanom i neiskazanom autorom stavu prema određenim fenomenima prikazanim u zbirci, mogu se riješiti ako se zađe u istoriju nastanka teksta ili u one podake iz piščevog života koje je transponovao u datu priču.²⁴²

Iz svega ovoga nesumnjivo se može zaključiti da prazna mjesta u *Dablincima* pozivaju čitaoca na interakciju sa proznim ostvarenjem, interakciju nakon koje su i čitalac i tekst umnogome izmijenjeni. Čitalac je izmijenjen otkrićima, djelovanjem gnomoničkih oblika na maštu koja ih dopisuje, izmijenjen je zamišljenim ili pronađenim odgovorima koji ponekad vode izvan teksta. Sa druge strane, jasno je da se tekst koji podstiče na svojevrsno istraživanje nikada kasnije, nakon tog istraživanja, ne može čitati na isti način; ove priče će pri svakom novom čitanju biti donekle drugačije, u njima će se ‘vidjeti’ oblici i nijanse koje su pri prvom čitanju djelovali kao praznine, kao neosvijetljene hladne tačke nekog nepoznatog prostora o kome možda samo njegov tvorac zna nešto više.

Udubljujući se sve više u priču i tragajući za informacijama koje bi osvijetlile odsutna i presudna mjesta koja je autor prekrrio retoričkim velom narativne ravnodušnosti, pokušavajući da prodru „u tekst“ i „iza teksta“ i krećući se često ka rekonstrukciji autorove intencije, čitaoci neizbježno ulaze u još jedan vid interakcije: sa samim autorom. U skladu sa Džojsovim namjerama da prikaže psihičku paralizu stanovnika Dablina, većina likova u ovoj zbirci iscrtani su kao djelimično ili sasvim nesvjesni situacije u kojoj se nalaze. Završeci priča, koji često donose semantičku inverziju epifanije, ostavljaju protagoniste zamrznute u neznanju, fiksirane u svojoj obamrlosti, razočaranju ili strahu i utonule u inhibirajuće navike, bez naznake promjena. Zato se revelacije uglavnom prenose izvan granica teksta, u ontološko polje koje dijele autor i čitaoci. Kada Ivlin na kraju istomene priče okrene svoje blijedo lice ka Frenku,

240 Cf. Clare Hanson, “‘Things out of Words’: Towards a Poetic of Short Fiction”, in: *Re-reading the Short Story*, Clare Hanson (ed.), St. Martin’s Press, New York, 1989, pp. 22–32.

241 Cf. Hollis, *op.cit.*

242 Cf. Jane E. Miller, “‘O, she’s a nice lady!’: A Rereading of ‘A Mother’”, in *James Joyce/Dubliners: Text and Criticism*, ed. Robert Scholes and Walton A. Litz, *op.cit.*, pp. 348–372.

„pasivna, kao bespomoćna životinja“²⁴³, implikacije njene nemoći, kao i porodične, društvene, rodne i kulturne okolnosti koje su do nje dovele, čitaocu su jasnije u mjeri u kojoj njoj samoj izmiču. Zauzimajući gledište samog autora, koji je postavio putokaze kroz tekst koji vode ovakvom završetku, čitalac se vraća ne neke od naturalističkih detalja naknadno otkrivajući njihov simbolički značaj. Tako, na primjer, sam enterijer kuće porodice Hil (reprodukcija zavjeta datih svetici koja je sebe paralisala; požutjela fotografija sveštenika, prijatelja njenog oca, čije ime Ivlin nikad nije saznala; zavjese od prašnjavog kretona, itd.) figurira kao niz znakova koje je pisac poređao duž vidljive naracije na putu koji bi trebalo da vodi do one komplementarne, nevidljive priče – u kognitivni prostor u koji autor poziva čitaoca spremnog na saradnju. Ni Džimi iz „Poslije trke“ („After the Race“) nije svjestan svoje otužne nepromišljenosti, kao što ni Bob Doran iz „Pansiona“ („The Boarding House“) ne zna tačno kako je i kada uhvaćen u zamku perfidne majke i lakomislene kćerke. U oba slučaja pozicije autora i čitalaca se poklapaju u pogledu ‘odozgo’ na dešavanja u pričama, u nečem što bi se moglo nazvati ptičjom perspektivom iz koje se sveobuhvatno vide okolnosti i ponašanja likova. Dijeleći uvide u ono što promiče protagonistima dablinskih priča, autor i čitaoci ulaze u jedan vid superiornog savezništva, koje ih ujedno čini i privilegovanim autsajderima i, paradoksalno, učesnicima u tekstualnom životu Dablinaca i Dablinski.

Više puta je primijećeno da mnoge priče u ovoj zbirci stvaraju, prilikom čitanja, iluziju prisluškivanja – kao da se sa druge strane teksta krišom prisustvuje samootkrivanju likova unutar teksta, kao da se osluškuje iz neke nevidljive pozicije ono što oni kažu i ne kažu, vide i ne vide, saznavaju ili ne saznavaju unutar fiktivnog svijeta u kojem obitavaju. U tom smislu zanimljiv je model koji predlaže Erin Mišel Holis za tumačenje Džojsovih proznih strategija kao vrste konstruisanja „glasina“, ili „tračeva“, kojima se uspostavlja posebna veza na relaciji autor-tekst-čitalac.²⁴⁴ Naime, Holis smatra da je u *Dablincima* na djelu trougaoni model „tračarenja“, ili šaputanja, u kojem su likovi, kao tekstualne tvorevine, predmet razmjene „tračeva“ ili „glasina“ između autora sa jedne i čitaoca sa druge strane. Autor svojim postupcima ohrabruje čitaoca da saznaje o likovima ono čega oni sâmi nijesu svjesni, da istražuje i, što je ovdje najvažnije, da donosi sudove o njima dijeleći moralnu poziciju njihovog tvorca i njegove stavove o dablinskoj paralisiranosti. Kako Holis kaže, „Pretvarajući čitaoca u saučesnika u traču, Džojss uspostavlja osjećaj zajedništva između sebe i čitaoca. Čini se da time kreira jaku vezu sa svojim čitaocima jer i oni, kao i Džojss, kritikuju, osuđuju i isključuju likove iz priča.“²⁴⁵ Formirajući svojevršno savezništvo sa čitaocima, autor oblikuje jedan „unutrašnji krug“ interakcije, koja se sastoji od povjerljive razmjene između dvije strane ili tačke trougla (sa iste ontološke ravni teksta), a koje se bave trećom stranom ili tačkom (koja je u drugoj, dijegetičkoj ravni priče).

Ipak, ovom trougaonom, ili trostranom, modelu koji predlaže Holis možemo dodati još jednu karakteristiku koja često nedostaje konceptu fikcije kao tračarenja.

243 “She sat her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition.” Joyce, “Eveline“, *Dubliners*, 26.

244 Cf. Hollis, *op.cit.*

245 “By making the reader a gossip, Joyce establishes a sense of community between himself and his reader. It is almost as if he is forming a bond with his readers as both they and Joyce criticize, judge, and exclude the characters in the stories.” *Ibid.* 40.

To je: odnos empatije i kreiranje saosjećanja i sažaljenja, a ne samo osude, za likove u priči. Suptilna razmjena između autora i čitaoca uključuje i uvide o nepravdama i razumijevanje za slabosti likova, te je tako interakcija ove dvije strane na uštrb treće obojačena još jednim vidom saodnošenja koji proširuje granice poimanja samog teksta. Malo je čitalaca koji neće saosjećati sa Malim Čendlerom iz priče „Oblačak“ (“A Little Cloud”) ili sa Bobom Doranom iz „Pansiona“, a da ne pominjemo prepoznatljivost tinejdžerske patnje zbog ljubavi koja dječaka iz „Arabije“ (“Araby”) obavija bolnim iluzijama, ili razumijevanje za slojevitije likove poput gospodina Dafija iz „Bolnog slučaja“ i Gabrijela iz „Mrtvih“. Zapravo, u većini slučajeva, pored pružanja uvida u njihovu krivicu, nedostatke i pogrešne postupke, autor je čitaocu pružio mogućnost da sagleda i „tragične greške“ protagonista, ono što njihove pojedinačne promašaje čini opšteljudskim, poznatim posljedicama jedne šire situacije i većeg društveno-istorijskog konteksta. Kako Robert Skoulz smatra, čak se i ekstremni negativac poput Faringtona iz „Prepisa“ (“Counterparts”), koji uglavnom nailazi na najveći prezir kod čitalaca, može sagledati i sa sažaljenjem²⁴⁶ – autor je čitaocu i u njegovom slučaju dao povjerljive „ključeve“ koji bi mogli voditi širem razumijevanju. Zato možemo reći da hladna proza *Dablinaca* i „obazriva škrtoš“ autorovog stila sadrži potencijale za višestranu interakciju koja se ostvaruje u dodiru sličnosti i razlika između epistemoloških i etičkih pozicija autora, čitalaca i likova, bilo da se nalaze na suprotstavljenim ili istim stranama ličnih i društvenih problema obrađenih u *epikletima* ovih priča.

Jedan od velikih paradoksa modernizma i njegove postavke o iščezavanju tvorca iz djela i depersonalizaciji teksta sastoji se u sljedećem: što su suptilnije i složenije strategije depersonalizacije (aluzije, fotografska neutralnost, retorika odsustva, kolažne tehnike, doživljeni govor likova i unutrašnji monolog, dijalozi i dramske strukture iz kojih se gubi trag pripovjedača, itd.), to smo svjesniji vještine autora koji stoji iza tih strategija, i iza kompleksne ekonomije modernističkih tekstova. Upravo kroz pojačavanje svjesnosti o neizrečenom sloju priče, kroz sugestivne naznake neke paralelne naracije koja je komplementarna manifestnoj prozi koju čitamo, slutimo latentno prisustvo tvorca koji vodi i kontroliše, organizuje, kombinuje i pravi selekciju onoga što će reći i onoga što će prećutati. U tom smislu, kad je o *Dablincima* riječ, možemo govoriti o interakciji autora i teksta koja se odvija *iza* paravana autorske nevidljivosti i upravo *kroz* taj paravan – retorička indiferentnost ovdje je dokaz stalnog piščevog angažmana da ostvari iluziju svog odsustva; ona svjedoči o njegovoj dubokoj, postojanoj i kontrolisanoj uronjenosti u vlastite tekstualne postupke.

Česta poređenja između Floberovog hladnog realizma u romanima i Džojsovog stila „obazrive škrtoš“ u *Dablincima* koncentrišu se oko čuvene teze o potrazi za *le mot juste*, koja bi se u slučaju irskog velikana mogla nazvati potragom i za *pravim prazninama* između riječi, kao i traganjem za nevidljivim korespondencama u strukturama kako pojedinih priča, tako i cijele zbirke. Smatrajući da je još od Flobera pitanje stila prestalo da bude pitanje povezanosti između autora i čitalaca i postalo stvar autorskog odnošenja prema vlastitom tekstu, Frenk O’Konor podvlači da je kod

246 Cf. Robert Scholes, “‘Counterparts’ and the Method of *Dubliners*”, in *James Joyce/Dubliners: Text and Criticism*, ed. Robert Scholes and Walton A. Litz, *op.cit.*, pp. 339-347.

Džojsova magična veza koja se kroz *le mot juste* uspostavlja između autora i djela dio nastojanja da se proza izjednači sa iskustvom, da postane, kroz adekvatan stil, sâmi ekvivalent iskustva.²⁴⁷ Ova pretpostavka se lako može potvrditi sagledavanjem tematsko-formalnog jedinstva koje postoji u pričama iz *Dablinaca*: ideja da se duhovna paraliza stanovnika irske prijestonice izrazi šturim, razlomljenim ili klišeiziranim jezikom upućuje na realizaciju organske forme i intencionalnu modernost autora upoznatog sa književnom tradicijom. Pored ovoga, autorske intencije, kao i njegovi postupci razvijanja i strukturisanja tematskih linija, te napori da različite djelove nevidljivim „šavovima“ poveže u čvrstu cjelinu, očitavaju se u brojnim lajtmotivima koji se, uvijek sa znakovitim varijacijama, ponavljaju iz priče u priču. Tako se, na primjer, mnogi elementi posljednje priče mogu čitati kao komentar na prvu. Dvije sestre iz naslova neobično korespondiraju sa Gabrijelovim tetkama koje iz godine u godinu okupljaju iste goste na slavlju Bogojavljanjske noći, dok smrt sveštenika, njihovog brata, kao da odzvanja u pomenu na monahe koji spavaju u kovčezima kako bi uvijek imali na umu „svoj kraj“.²⁴⁸ Takođe, lik Gabrijela Konroja bi se mogao smatrati odraslom verzijom dječaka koji ujedno posmatra i učestvuje u priči o svešteniku i sestrama, kao i zrelijom verzijom dječaka iz „Arabije“, koji shvata da je plijen vlastite taštine i romantizovane požude. I sami naslovi prve i posljednje i priče, kako je više puta primijećeno, mogli bi zamijeniti mjesta, a slično se može konstatovati i za naslov druge priče u zbirci – „Susret“ bi mogao biti naziv i mnogih drugih priča u *Dablincima* u kojima se likovi susrijeću sa drugima, sa sobom, sa svojim porazima ili poraznim aspektima realnosti od koje bježe. Kao ilustraciju Džojsovog pažljivog ugrađivanja unutrašnjih paralela kroz razne djelove teksta, možemo pomenuti i ostale sličnosti između likova, motiva i slika. Iste frustracije koje parališu Ivlin iz istoimene priče nagoviještene su i u prikazu Marijinog života u „Glini“; karakterizacija i tematske preokupacije u „Oblačku“ korespondiraju sa „Prepisima“, pri čemu Farington funkcioniše kao mračno naličje Malog Čendlera, što je evidentno i u njihovim reakcijama na dječji plač na kraju obje priče; zatim, dvije strane majčinske ambicije i „borbe“ za interese kćerki efektno su dočarane u „Pansionu“ i izvedene na drugačiju površinu u priči „Majka“, koja stimulise veoma raznovrsna rodna, psihološka i politička čitanja glavnog lika, njene motivacije i ambicije. Ponavljanje slika i lajtmotiva može se uočiti i na drugim, naizgled manje upadljivim mjestima koja izrastaju u jake simboličke tačke u naraciji. Tako, na primjer, u prizoru zamišljene Grete Konroj na stepeništu, koja sluša neku „udaljenu muziku“²⁴⁹ i djeluje tako sugestivno na Gabrijela i cijeli dalji tok priče, odjekuje ona polustvarna slika Manganove sestre u „Arabiji“ koja generiše bujicu psiholoških procesa kod dječaka (koji je i lik i narator), odražavajući se neizbježno i na sâm pripovjedni diskurs uslovljen njegovom vizijom i požudom koja estetizuje svoj predmet. Takođe bismo, pored ostalih ponavljanja, tematskih i vizuelnih variranja koja funkcionišu kao eho prenoseći se iz jedne priče u drugu, mogli pomenuti i muziku kao jedan od lajtmotiva koje je (muzički talentovan) Džojso namjerno utkao u svoje epiklete o *Dablincima*, bilo

247 Cf. Frank O'Connor, "Joyce and Dissociated Metaphor", in: Morris Beja (ed.), *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Macmillan, London and Basingstoke, 1973, pp. 117-123, p.120.

248 Džojso, "Mrtvi", *Dablinci*, 176.

249 "distant music", Joyce, "The Dead", *Dubliners*, 151.

kroz pjevanje i neposredan prikaz muzičkih događaja („Majka“, „Mrtvi), ili, pak, citiranje i recitovanje stihova („Oblačak“, „Bršljanov dan u prostoriji Odbora“), ili, šire, kroz višeznačne reference na melodiju, poeziju ili muzički evokativnu prozu („Arabi-ja“, „Ivlin“, „Dva kavaljera“, „Bolan slučaj“).

Napori komponovanja i sistematskog raspoređivanja signifikantnih, povezanih detalja kroz cijelu zbirku rezultiraju čvrstom mrežom unutrašnjih koordinata na kojima počiva obuhvatna hronika jednog grada. Iluzija nevidljivosti, zato, zapravo svjedoči o visokom stepenu autorove svjesnosti i brižljivosti u organizaciji ogromnog materijala koji mu je bio na raspolaganju. Nalazi prvih džojsologa koji su imali uvid u piščeve rukopise upućuju na vrlo male revizije i rijetke kasnije intervencije: većina priča bile su gotovo potpuno konstruisane i komponovane u glavi prije nego što su zapisane na papiru. Dakle, značajan dio interakcije autora sa vlastitim tekstom odigrao se prije početka materijalizacije samog teksta, što potvrđuje pretpostavku intencionalnosti koju je i Džojs, kako smo vidjeli, eksplicitno izražavao u svojoj korespondenciji. Minorne prepravke odnose se na već pomenuto „oduzimanje“ od zapisanog, na princip sažimanja i odstranjivanja isuviše jasnih „uputstava“ za čitanje, na kreiranje gnomoničkih figura koje ostavljaju prazan prostor za naknadne interakcije.

Međutim, ono što je važno istaći o samom obliku gnomona tiče se upravo onog njegovog otkinutog, odsutnog (ili samo nevidljivog) dijela. Naime, iz preostale figure – iz paralelograma od kojeg je odvojen manji paralelogram, iz teksta iz kojeg je odstranjen jedan paralelni, komplementarni tekst – može se izvesti prilično jasan zaključak o onom dijelu koji nedostaje: njegova forma i položaj se sami isrctavaju na osnovu prisutnog dijela. Prazan prostor, čije se konture paradoksalno mogu odrediti iako ne i „vidjeti“, onda zapravo i nije prazan. „Prazan“ prostor bi se u slučaju *Dablinaca* mogao odrediti kao prostor koji zauzima sam autor u svojim potezima odstranjivanja; to je prostor prećutanog ali prisutnog, zamišljenog iako nezapisanog, prostor koji je dio većeg paralelograma isto kao što je neispričana priča dio ispričane, isto kao što je autor dio figure koja čini njegov tekst. Taj prostor je i najsnažnije vantekstualno i tekstualno svjedočanstvo u autorskoj djelatnosti selekcije, kompozicije, povezivanja, organizovanja i poniranja u svoje pisanje.

Teza da je onaj koji priča, čak i u prozi kojom dominira retorika odsustva, uvijek dio same priče, ima svoju potvrdu i u jednom drugom vidu djelovanja: u promjeni koju sama priča unosi u naraciju i stilske izbore autora. Zanimljiva je komparativna analiza početaka i krajeva u *Dablincima* koju nudi Majkl Ferti, a koja vodi do nesumnjivog zaključka da su završeci napisani u sasvim drugačijem – bujnijem, poetičnijem, diskurzivno bogatijem – stilu nego uvodni djelovi priča.²⁵⁰ Upoređujući „glavu“ i „pismo“ jednog istog dukata koji uzimamo kao metaforu pojedinačnih priča, nameće se utisak da je tokom pisanja došlo do transformacije autorske instance, da se onaj obazrivi, hladni, šturi i strogi stil sa početka preobratio u kompleksnu liričnost koja otkriva drugačija lica pripovjedača, kao da je nešto u samoj priči promijenilo onoga koji je priča.

250 Cf. Michael Faherty, “Heads and Tails: Rhetoric and Realism in *Dubliners*”, *James Joyce Quarterly*, Winter 1991, Volume 28, Number 2, (ed.) Robert Spoo, University of Tulsa, pp. 377–385.

Ova transformacija najočitija je u posljednoj priči, sa kojom je, kao što ćemo uskoro vidjeti, Džojns ostvario jednu posebnu vrstu interakcije, ali ona se može primijetiti i u ostalim pripovjetcima, u razlikama između njihovih početaka i završetaka.

Stilski preokret, preokret u samoj poziciji tvorca u odnosu na svoje djelo, može se objasniti i često zapostavljenim autobiografskim osnovama mnogih elemenata u ovoj zbirci. Iako ga je koncipirao kao distancirani, opori i nemilosrdni komentar na život svojih sugrađana, Džojns je u ovo djelo uveo i svoje „dvojnike“, smještajući ih među one Dablince i Dablinke čiji je lik najoštrije reflektovalo njegovo „dobro uglučano ogledalo“. Potpoglavlje koje slijedi fokusiraće se upravo na njegov susret sa tim tekstualnim dvojnica, budući da oni dodatno obogaćuju interakciju koju je omogućila njegova pozicija nevidljivog hroničara samo prividno odsutnog iz svoje hronike i svog „prljavog“, a ipak „dragog“ Dablina.²⁵¹

251 Cf. Ellmann, *James Joyce*, 6.

III. 3. Susret sa drugima, susret sa „Mrtvima“ i revidirana intencija

Najčešće iz razloga Džojsovog stila obazrive škrtosti, šturog realizma i naratorske hladnoće, ali i zbog izbora da prikazuje neostvarene i frustrirane likove zarobljene u inhibirajućoj sredini, *Dablinci* su gotovo uvijek posmatrani kao djelo o drugima, o svijetu izvan i daleko od autora, kao tekst koji ilustruje onu dramsku distancu koja je bila cilj Stivenove, a i Džojsove, estetike u mladosti. Hronika koja bilježi širok spektar ljudskih situacija sugerše, bar u podtekstu, i bogat spektar osjećanja koja prate te situacije. Međutim, na pitanje ko doživljava sva ta osjećanja, brojni čitaoci bi dali odgovor sličan onome koji je dao Žan Pari: „Same ličnosti, nikad i pisac. Sva umetnost Džojsova je upravo u tome da u svemu otkrije relativnost, beznačajnost. A ako budemo u iskušenju da učestvujemo u tim bolovima, ironija će nas sprečiti.“²⁵² Po Pariju, kao i mnogim drugim kritičarima koji svjesno razrađenu i eksplicitno iskazanu autorsku intenciju sasvim poistovjećuju sa krajnim djelovanjem i „ispravnom“ recepcijom teksta, Džojsovo tretiranje ljudskih emocija nije afektivno, već isključivo intelektualno. Zbog opsega različitih psiholoških i društvenih situacija i uglova iz kojih su osvijetljene, možemo se složiti da autorska funkcija u *Dablincima*, kao i, na jedan drugačiji način, u *Uliksu*, teži relativizaciji realnosti, jer je obuhvata i 'registruje' iz superiorne pozicije iz koje se istovremeno mogu sagledati najraznovrsnija, često oprečna stanja. Ipak, ne možemo se složiti s tim da je autorov cilj da ukaže na beznačajnost realnosti. Kako kaže i Elman, Džojsova umjetnost upravo *slavi* realnost, čak i onu koju nazivamo 'beznačajnom'²⁵³ - *naročito* onu koju nazivamo beznačajnom – što je i u skladu sa njegovim, ranije obrazloženim, tomističkim poštovanjem prema datostima. Uz to, uglavnom se u ovoj zbirci, uprkos hladnom realizmu i nepristrasnoj objektivnosti, gotovo bezličnosti, sumornih dablinskih priča, sluti jedno sveprožimajuće prisustvo, jedan objedinjujući princip koji neupadljivo povezuje ove fragmente u vezu čvršću od tematske ili strukturne. To je prisustvo samog pisca, onog upadljivo odsutnog dijela gnomoničkih oblika, koji se tek u magnovenju, isprekidano i maskirano, reflektuje kroz neke od likova, ili preciznije, kroz neke osobine nekih od likova. Džojso se, zapravo, kroz mnoge dablinske profile suočavao sa različitim vidovima svoje drugosti, sa sakrivenim, altrenativnim ili mogućim vidovima svog privatnog i autorskog bića, te se zato hronika o Dublinu može posmatrati i kao hronika o njegovom posmatraču. Sa druge strane, kako svako posmatranje mijenja i onoga koji posmatra, krajnji dometi ovog teksta revidiraju početne intencije jer umjetnički ciljevi prevazilaze autorove ciljeve, čak i u slučaju ovako svjesno programske zbirke kao što su *Dablinci*.

Većina priča u zbirci mogle bi se čitati kao revelacija dubokih psiholoških ponora i imaginativnih prostora u kojima se likovi susreću sa svojim egzistencijalnim dvojnicima, sa svojim poželjnim ili nepoželjnim, i uvijek potencijalno bliskim drugostima. Tako bi se mogao posmatrati odnos dječaka i sveštenika u prvoj priči, kao i uznemirujući susret naratora i starog perverznojaka u drugoj. Mali Čendler iz „Oblačka“ u Galaheru vidi ono što je on mogao postati a nije, dok su dva „kavaljera“ – Korli i Lenehan – takođe pandan jedan drugom: polazište i ciljevi su im isti, samo im se pu-

252 Pari, *op.cit.*, 29.

253 Cf. Ellmann, *James Joyce*, 5-6.

tanje razdvajaju i udaljavaju prije nego što će se opet sudariti. I dječak iz „Arabije“ se sudara sa svojom iluzijom i zamišljenom romantičnom budućnošću, isto kao što će se gospodin Dafi u „Bolnom slučaju“ bolno suočiti sa svojom prošlošću, sa svojom drugošću koja je mogla život ispuniti smislom i strašću umjesto intelektualnom samoćom i krivicom. Najzad, susret mogućeg i realnog, ostvarenog i zamišljenog nadramatičnije je oslikan u posljednjoj priči. Gabrijel Konroj i sâm, a čitalac svakako, u Majklu Fjuriju vidi svog dvojnika koji, miješajući sjećanje i želju, evocira drugost unutar sopstva koje se tom evokacijom samotranscendira i potvrđuje. *Dablinci* tako izrastaju u knjigu koja govori o suočavanju sa Drugim, kojeg likovi prepoznaju ili ne kao dio sebe; ali, na jednom drugom nivou, *Dablinci* su i knjiga o susretu autora sa svojom drugošću, o susretu koji se odvija uglavnom na marginama teksta odražavajući onaj uvijek dvojni status izgnanika koji se nalazi sa obje strane granica koje je prešao.

Iako ju je zamislio kao tekst o objektivnom svijetu „činjenica, stvari i značenja“, da ponovimo Braunove riječi, o svijetu drugih ljudi i *njihove* materijalne stvarnosti, Džojso je i u ovu zbirku utkao obilje autobiografskog materijala i ideja iz vlastitog života.²⁵⁴ Kako saznajemo, izlet prikazan u priči „Susret“ ima uporište u jednom događaju iz piščevog djetinjstva, a koncert opisan u priči „Majka“ gotovo u potpunosti odgovara okolnostima jednog Džojsovog muzičkog nastupa za vrijeme studentskih dana. Za detalje u vezi sa kancelarijskim poslovima koji su u fokusu priče „Prepisi“ autor se oslanjao na izvještaje svog brata koji je uvijek strpljivo odgovarao na njegova mnogobrojna pitanja, dok je Stanislosov dnevnik poslužio kao okosnica priče „Bolan slučaj“. Sličnih primjera kombinovanja inspiracije i eksploatacije izvora kod Džojsoja ima mnogo, ali, ipak, čak i u skrupuloznoj škrtosti ove „knjige o drugima“ povremeno se mogu identifikovati stavovi samog pisca. Tako se možemo upitati: ne prepoznajemo li Džojsoja u mladosti u buntovnom Doranovom odbacivanju nekih opštih mjesta i religije u „Pansionu“, kao i u Dafijevoj „neumitnoj usamljenosti duše“²⁵⁵ u „Bolnom slučaju“? I najzad, ono što je ključna tačka u autorovoj intimnoj i tekstualnoj interakciji sa ovom distanciranom hronikom grada iz kojeg je otišao, upadljiva sličnost sa Gabrielom Konrojem, kroz njegovo pisanje za *Daily Express*, kroz njegove političke stavove (jer i nedostatak političkog stava je stav) i literarne ambicije, sa Gabrielom koji čak i fizičkim opisom snažno podsjeća na Džojsoja, upućuje na njegov ulazak u sopstveno djelo, prisniji ali i narativno složeniji ulazak u posmatrani svijet drugosti, što u posljednjoj priči *Dablinaca* nagovještava i njegove buduće postupke i viši stepen samosvjesnosti od one koju obično posjeduje distancirani hroničar.

Poznato je da je priča „Mrtvi“ napisana nešto kasnije od ostalih u zbirci i naknadno dodata, kao svojevrsan zaključni komentar na prethodne tematske linije, ali i kao svijetla i poetična protivteža sumornoj proizačnosti onih aspekata dablinske realnosti koji su prikazani u ostalim pripovjetkama. Dok su sve druge priče dobile svoju konačnu formu od 1904. do 1906. godine, neposredno prije i za vrijeme prvog perioda Džojsovog života u Trstu, ona je koncipirana tokom njegovog boravka u Rimu krajem

254 Za biografsku pozadinu *Dablinaca*, kao i za sve primjere koji slijede na ovoj i narednoj stranici, vidjeti, pored Elmanove biografije, Stanisalus Joyce, *My Brother's Keeper*, *op.cit.*

255 Džojso, „Bolan slučaj“, 94.

1906. i napisana u proljeće 1907. godine, nakon povratka u Trst. Budući da je ovaj hronološki okvir važan za, takođe veoma značajne, biografske pristupe u čitanjima priče koja zaokružuje *Dablince*, osvrnućemo se na nekoliko glavnih činjenica koje ilustruju poseban vid interakcije autora i teksta ostvaren pisanjem „Mrtvih“, a čije je djelovanje dalekosežno za Džojsovo stvaralaštvo.

Prvo, boravak u Rimu je za irskog pisca-izgnanika bio jedna vrsta dvostrukog, pojačanog egzila: dok je u Trstu, multi-etničkoj, multi-kulturnoj i višejezičnoj sredini, u kojoj je osnovao porodicu i stekao kolege, prijatelje, mogao utvrditi kakvu-takvu, nestabilnu i često tešku, ali i slobodnu i kreativnu atmosferu doma, u italijanskoj prijestonici je osjećao tjeskobnu slabost otuđenika, spisateljsku malaksalost i deprimirajuću usamljenost stranca u „vječnom gradu“, koji je na njega djelovao kao grad duhova i spomenika, grad mrtvih. Tek u Rimu se, kako svjedoči njegova prepiska, javlja puna nostalgija za Irskom i Dublinom, za njihovom toplinom i ljubaznošću, muzičkom kulturom i zabavama, za duhom koji slavi život. U pismu Stanislosu on ističe nepriko-snovene irske kvalitete, priznajući sumnje da je bio nepravedan prema predmetu svog pisanja, te da nije pružio potpunu sliku:

Ponekad, dok razmišljam o Irskoj, čini mi se da sam bio nepotrebno grub. Nijesam reprodukovao (bar ne u *Dablincima*) nijednu od onih draži grada u kojem sam se osjećao opuštenije nego u ijednom drugom gradu u kojem sam bio otkad sam ga napustio, osim možda u Parizu. Nijesam reprodukovao onu autentičnu ostrvsku posebnost i gostoprinstvo. Ova druga „vrlina“, koliko sam mogao vidjeti, ne postoji nigdje drugo Evropi. Nijesam bio pravedan ni prema njenoj ljepoti: po mom mišljenju, Irska ima prirodu ljepšu od bilo čega što sam vidio u Engleskoj, Švajcarskoj, Francuskoj, Austriji ili Italiji.²⁵⁶

Stoga, u posljednjoj priči, uz novu svjesnost, Džojso ispravlja nepravdu dvostruko uokvirujući priču o dablinskim lijepim navikama, gostoprinstvu i posebnoj tradiciji toplih odnosa: u dijegetičkog ravni teksta detaljno dočarana uspjele godišnja zabava kod Gabrijelovih tetaka obuhvata sve navedene afirmativne aspekte (među)ljudskih rituala i zajedništva, dok u jednoj vrsti unutrašnje metalepse, dakle, na drugom narativnom nivou, Gabrijel u svom govoru za večerom upravo veliča te iste aspekte koje potvrđuje sama priča u koju su smješteni i on i njegov diskurs. Takođe, kao posljedicu ove nove intencije da se slika o *Dablincima* i *Dablinkama* upotpuni osvjetljavanjem drugačijih dimenzija života od onih na koje upućuju ranije priče, „Mrtvi“ obiluju i drugačijim stilskim kvalitetima. Za razliku od „obazrive škrtosti“, ovdje nalazimo obilje lirike u prozi, bujnih poetskih elemenata, simboličkih i deskriptivnih pasaža, ritmova i melodija koji sugestivno objedinjuju vizuelne, zvučne i semantičke potencijale teksta. Priča je i znatno duža od ostalih u zbirci, sadrži dinamiku osnovnih tematskih preo-

256 Cf. “Sometimes thinking of Ireland it seems to me that I have been unnecessarily harsh. I have reproduced (in *Dubliners* at least) none of the attraction of the city for I have never felt at my ease in any city since I left it, except in Paris. I have not reproduced its ingenious insularity and its hospitality. The latter “virtue“ so far as I can see does not exist elsewhere in Europe. I have not been just to its beauty: for it is more beautiful naturally in my opinion than what I have seen of England, Switzerland, France, Austria or Italy.“ Joyce, September 25, 1906, in Brown, *op.cit.* p. 87.

kupacija, razvoj i transformaciju likova, što je i žanrovski smješta negdje na margine kratke forme, približavajući je noveli, ili mini-romanu. Zato se s pravom možemo zapitati nije li Džojns tek u Rimu, osjetivši sve teže implikacije izgnanstva, shvatio da se istinita priča o Dublinu ne može ispričati samo kratko i fragmentarno, gorko i oporo, već da se mora izbalansirati i dopuniti još jednom vizurom izgnanika, onom koja obuhvata i njegovu nostalgiju, bol i ponos, a ne samo njegovu ironiju, u prepoznavanju da je i sam dio grada iz kojega je otišao. Posljednja priča *Dablinaca* je, kako Elman kaže, „njegova prva pjesma o egzilu“²⁵⁷, a „Mrtvi“ su njegov najveći doprinos priči o živima.

Drugo, pored toga što je u značajnoj mjeri nastala kao rezultat autorovog izmijenjenog stava prema Irskoj i Dublinu, ova pripovjetka donosi i promjene u stavu prema vlastitoj poetici i autorskim orijentacijama. Opet u pismu svom bratu, Džojns izražava spremnost da se okrene „subjektivnijem“ načinu pisanja, koji bi bio i neka vrsta nastavka izraza koji je započeo *Kamernom muzikom* (*Chamber Music*, 1907), te da podari oblik „idejama ili instinktima ili intuicijama ili impulsima koji su možda sasvim lični.“²⁵⁸ A lična, autobiografska pozadina je u „Mrtvima“ mnogo prisutnija nego u ostalim pričama.²⁵⁹ Čak su i najintimnija iskustva – Norina tužna tinejdžerska ljubav sa Majklom Bodkinom (Majklom Fjurijem u priči) povjerena Džojnsu – prenesena u samu srž pripovjetke o supružnicima, poznavanju, strasti i smrtnosti. Da sve može postati predmetom književne obrade, da se i duboko privatne opsesije, strepnje i nade mogu transformirati u tekstualnu tvorevinu dovoljno 'bezličnu', ili nad-ličnu, da komunicira sa mnogima svjedoče Džojsova kasnija, izrazito autobiografska djela. Međutim, ova tendencija provijava i na kraju *Dablinaca* koji su zamišljeni kao nepristrasna, hladna hronika i kritika svijeta drugih, svijeta koji je dramskom distancom „otkinut“ od svog posmatrača i tvorca. Pisanjem „Mrtvih“ autor je počeo nazirati svoje učešće u tom svijetu „drugih“.

Gabrijel Konroj funkcioniše kao autorova sasvim zamisliva drugost – sa svojom kombinacijom intelektualne arogancije i nesigurnosti, elitizma i osjetljivosti, izoštreanom percepcijom i sklonošću ka introspekciji, on je jedna vrsta tekstualnog otjelovljenja onoga što je Džejms Džojns mogao postati da je ostao u Dublinu. Ono što u tekstualnoj stvarnosti figurira kao realnost, u vantekstualnoj je mogućnost – i obrnuto. Mogućnost Gabrijelove unutrašnje transformacije je realnost njegovog autora: njen uzrok i rezultat. Egzilom izmijenjeni Džojns omogućio je i postojanje Gabrijela Konroja, jednog od njegovih fikcionalnih dvojnika koji u svom liku obuhvata i prevazilazi sve ostale potencijalne dvojnike u *Dablincima*, kao i postojanje same priče „Mrtvi“, koja tematski, simbolički i narativno obuhvata i prevazilazi probleme ostalih priča. Poniranjem u duboka identitetska i filozofska pitanja lika i situacije u koju je uronjen, kombinovanjem unutrašnjeg i spoljašnjeg pristupa u naraciji, u slikanju atmosfere i prikazu toka misli, Džojns ovom pričom najavljuje svoje kasnije romaneskne forme u

257 “‘The Dead’ is his first song of exile.” Richard Ellmann, *James Joyce*, 253.

258 “[Yet I have certain ideas I would like to give form to: not as a doctrine but as a continuation of the expression of myself which I now see I began in *Chamber Music*.] These ideas or instincts or intuitions or impulses may be purely personal“ James Joyce, *Letters*, in: Brown, *op.cit.*, p. 88.

259 Za detaljne biografske informacije u vezi sa „Mrtvima“ vidjeti Elmanovu studiju: Ellmann, *James Joyce*, pp. 243-253.

kojima će, kroz osobenu mješavinu ironije i saosjećanja, njegovi vlastiti stavovi uvijek biti meastralno izmiješani sa stavovima drugih – onih koje, kao i sebe, netremice posmatra.

Modifikacija prvobitne intencije da se „poglavlje u moralnoj istoriji“ grada napiše sa sveprožimajućim stavom narativne indiferentnosti samog „istoričara“ ogleda se u organskoj formi „Mrtvih“, to jest u pripovjednom toku koji svojom strukturom postepeno umanjuje, a zatim i poništava distancu između priče i pripovijedanja, likova i naratora, objekta i subjekta, drugosti i sopstva. Nekoliko ključnih naratoloških ogleda koji su se fokusirali na ovu priču ističu upravo fuziju pripovjednog i pripovjedačevog idioma, stapanje različitih vizura i glasova i njihovo miješanje u nerazlučivom jedinstvu koje nije karakteristika ostalih priča u *Dablincima*. Žan Pol Rikelm, poslije iscrpne i prodorne analize narativnih tehnika koje je Džojks koristio u „Mrtvima“, konstatuje da je na pojedinim mjestima teško, ako ne i nemoguće, odrediti ko govori (ili ko percipira svijet unutar ove proze).²⁶⁰ Na drugom mjestu, u okviru kapitalne studije o višestrukostima priče i pričaoca u Džojsovoj prozi, on zaključuje da su Gabriel i pripovjedač, tj. diskurs lika i diskurs ranije superiorne narativne svijesti, zapravo transparentni medij jedan za drugog.²⁶¹ Ovdje moramo primijetiti da Rikelm često i sâm u svojim interpretacijama termin „pričalac“, ili „kazivač“ (engl. *teller*) koristi naizmjenično u značenjima „pripovjedač“ i „autor“. Ovo potvrđuje ranije iznesene pretpostavke da su, na način koji jedinstveno miješa tradiciju i postmodernizam, Džojsovi tekstovi, zapravo, transparentni medij za onoga koji ih piše – pripovjedači su ona, nekad manje-nekad više bliska drugost autora koju ni najsavremeniji teorijski pristupi sa svojim „progonima“ autorske instance ne mogu prenebregnuti.

„Mrtvi“ počinje rečenicom koju je i sam Hju Kener, tvorac sintagme „princip ujka Čarlsa“, uzeo kao najočigledniji primjer doživljenog govora, ili pripovijedanog monologa, kako ga mnogi kritičari nazivaju: „Lili, nastojnikova kći, bukvalno je padala s nogu.“²⁶² Ovdje je jasno da drugi dio rečenice, naročito prilog „bukvalno“, idiomatski u potpunosti pripada liku, tako da rečenica funkcioniše kao transkript Lilinih misli a ne kao dio jezika udaljenog naratora koji zasigurno ne bi pomiješao bukvalna i prenesena značenja fraze „padati s nogu“. Pored Lili, narativni jezik gravitira i ka drugim likovima, pa se pasusi koji slijede mogu pripisati unutrašnjim glasovima Gabrielovih tetaka, koje su ponosne na svoj godišnji ples koji „nikad nije omanuo“, koje uprkos skromnim mogućnostima drže do „dobre hrane“, koje brinu što Gabriel i njegova žena kasne i strahuju hoće li se Fred Malins opet pojaviti „pod gasom“.²⁶³ Kao što su i Braun i Rikelm primijetili, od početka se u ovoj priči narativno podražava duh skupa, atmosfera grupe, slavlja, zajedništva,²⁶⁴ zbog čega pripovjedni idiom klizi od jedne do

260 Cf. Jean Paul Riquelme, “For Whom the Snow Taps: Style and Repetition in ‘The Dead’”, in: Daniel R. Schwarz, ed., *James Joyce, “The Dead”*, Case Studies in Contemporary Criticism, (Series Editor: Ross C. Murfin), Bedford - St. Martin’s Press, Boston, 1994, pp. 219-233.

261 Cf. Jean Paul Riquelme, *Teller and Tale in Joyce’s Fiction: Oscillating Perspectives*, 127.

262 Džojks, “Mrtvi“, 153.

263 *Ibid.*, 153, 154.

264 Cf. Homer Obed Brown, *op.cit.*, pp.70-88; Riquelme, *Teller and Tale in Joyce’s Fiction: Oscillating Perspectives*, pp. 120-129.

druge do treće svijesti, povremeno uključujući i ironijske ritmove one prepoznatljive, distancirane svijesti posmatrača-hroničara. Vizura je naizmjenično unutrašnja i spoljašnja; često se u jednoj istoj rečenici mogu prepoznati obje. Ni Gabrijelov mentalni glas, koji svakako dominira naracijom u mnoštvu „doživljenih govora“, nije pošteđen fine ironije sugerisane povremenim učešćem onog „pogleda izvana“ – pogleda koji pripisujemo instanci čiji se autoritet oslanja upravo na odsustvo iz svijeta Dablinaca i *Dablinaca*.

Gotovo cijelu teksturu „Mrtvih“ karakteriše „dvoglasni diskurs“,²⁶⁵ kako je to formulisao Brus Averi slijedeći Bahtinov dijalogizam, to jest prisustvo dva različita glasa: psiho-naracije lika i hladnog, realističkog izvještavanja u trećem licu. Zapravo, dvoglasni diskurs je odlika stila i ostalih priča u zbirci, sa izuzetkom onih koje su u cjelosti napisane u impersonalnom, dramskom modusu floberovskog realizma (na primjer „Bršljanov dan u prostorijama Odbora“), budući da su pripovijedani monolozi stalno izloženi kao ograničeni i inferiorni u odnosu na onaj spoljašnji narativni glas i vizuru koja ih obuhvata iz superiorne pripovjedačke pozicije. Iako je ironijska distanca između dva glasa u posljednjoj priči znatno blaža nego u ostalima i iako je Gabrijelov unutrašnji diskurs, zbog njegovog obrazovanja, literarnih sklonosti i očiglednih sličnosti sa njegovim tvorcom, najbliskiji pripovjedačevom, ipak se može primijetiti razlika. U odnosu na odmijereni i diskretno elegantni ton pripovjedača, Gabrijelov lingvistički registar na momente djeluje isuviše dekorativno, visokoparno, pomalo kitnjasto i neiskreno nadahnuto, kao, na primjer, u slučaju njegovog govora za večerom, ili u obraćanju gospođici Ajvors. Prema tome, i u njegovom slučaju postojanje duplog diskursa podrazumijeva izvjesnu hijerarhiju: pripovjedačev idiom je privilegovan u odnosu na pripovjedački, on pripada „čistom duhu“ koji je i dalje umnogome udaljen od „materije“ drugosti koju predstavlja i opisuje. Sa druge strane, suptilno satirični tretman i Gabrijela Konroja, a ne samo ostalih Dablinaca i Dablinki tako različitih od svog autora, ukazuje na proširene piščeve sposobnosti za autoironiju, što će naročito doći do izražaja u njegovim romanima i poigravanju za Stivenom Dedalusom kao tekstualnim alter-egom.

Međutim, kako tekst odmiče i primiče se finalnoj viziji povezanosti i uzajamnosti u smrti i ljubavi, tako se i glasovi u njemu sve više približavaju, sve do tačke potpunog stapanja unutrašnje i spoljašnje perspektive, lika i naratora, priče i pripovijedanja. Averi smatra da se trenutak spajanja odigrava u tišini koja nastupa nakon Gretine iskrene i jednostavne ispovijesti, kada se više ni Gabrijel ni pripovjedač ne usuđuju koristiti ironičan ton, svjesni da bi to bilo neadekvatno, plitko, pretenciozno i lažno. „Odjednom, Gabrijel prestaje koristiti ironičan ton. Neočekivano, to čini i pripovjedač, čiji glas se spaja sa Gabrijelovim, prije nego što će se oba tiho povući.“²⁶⁶ Ističući da se ovo „povlačenje“ dešava zbog sudara Gabrijelove isforsirane arogancije sa Gretinom snažnom i spontanom emocijom, Averi sugerise da je i sâm Džojls u Gabrijelovoj ne-

265 “double-voiced discourse”, Bruce Avery, “Distant Music: Sound and the Dialogics of Satire in the ‘Dead’”, in: Robert Scholes and A. Walton Litz (eds.), *Dubliners: Text and Criticism*, op.cit., pp. 408-420.

266 “Abruptly, Gabriel drops his ironic tone. Surprisingly, so does the narrator, and his voice merges with Gabriel’s before both quietly subside.” *Ibid.*, 415.

produktivnoj ironiji prepoznao vlastiti elitizam, sa svim njegovom ograničenjima i nedostacima.²⁶⁷ Dalje, on kaže da su se tim povlačenjem uklonili i „svi standardi na osnovu kojih smo prosuđivali sve Dablince“,²⁶⁸ a koji su se u ostalim pričama, kao i u prvim djelovima „Mrtvih“, vezivali za onu nevidljivu i ekstratekstualnu pripovjedačku instancu koja je svoj autoritet crpila upravo iz kritičko-ironijske udaljenosti od dablinskih likova.

Uz puno uvažavanje osnovanosti Averijevih pretpostavki, štaviše, oslanjajući se na njegove nalaze, primijetićemo da se ovi zaključci mogu dopuniti osvrtom na neke od osnovnih implikacija – i narativnih i simboličkih – završnih djelova priče. Naime, umjesto da su standardi „uklonjeni“, radije ćemo reći da su oni prošireni i obogaćeni transformacijom autoriteta koji ih propisuje, a koji je povratnim dejstvom teksta sada i sâm uključen u predmet svog „prosuđivanja“, u svijet onih „drugih“ o kojima govori njegova hronika. Takođe, primijetićemo da i pored detaljne naratološke analize i dekonstrukcije složenih tekstualnih strategija ostaje neodgovoreno pitanje ko govori nakon što će se oba glasa „tiho povući“; dakle, kome pripadaju i otkuda izviru posljednji redovi u „Mrtvima“, koji potiru i poliglosiju i standardni autoritet nevidljivog autora.

Svi, jedno za drugim, postajemo sjenke. Bolje je odvažno preći na onaj svijet, u punom zanosu neke strasti, nego izbljediti i tužno usahnuti s godinama. [...] Njegova duša se približila onom području gdje prebiva ogromna vojska mrtvih. Osjećao je, ali nije mogao sasvim razumjeti, njihovo neuhvatljivo i treperavo postojanje. I njegovo sopstveno biće počeo da iščezava u tom sivom neopipljivom svijetu: postojani svijet koji su ti isti mrtvi nekada gradili i u njemu živjeli, rastakao se i udaljavao.

[...] I njegova duša se rastapala lagano dok je slušao kako kroz vaseljenu polako pada snijeg i pada polako, kao što dolazi njihov posljednji čas, na sve žive i na mrtve.²⁶⁹

Djelujući kao da se same od sebe ispisuju, u nenadmašnoj poetičnosti svog toka, ove rečenice izlaze iz okvira svih ranije uočenih diskursa unutar priče i cijele zbirke, prevazilazeći njenu kontrolisanu strukturu i njenu uspostavljenu intencionalnost po načelu „jednog poglavlja u moralnoj istoriji“ grada i zemlje. Kao što je Gabriel Kon-

267 Cf. “And we are left pondering whether perhaps, in these final pages of “The Dead”, Joyce heard in the echoes of his “moral history” a voice too much like his own sounding too much like the voice of judgment – too much, in fact, like Gabriel.” *ibid.*, 418.

268 “[...] effectively removing all the standards against which we have judged all the Dubliners” *Ibid.*, p. 417.

269 “One by one, they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. [...] His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling. [...] His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.” Joyce, “The Dead”, *Dubliners*, 160.

roj iz neobično spoljašnje vizure vidio sebe za kratko vrijeme dva puta u ogledalu, jednom laskavo a drugi put poražavajuće za ego,²⁷⁰ tako se čini da je i njegov autor u hronici koju piše vidio vlastiti odraz: jednom privilegovan, superioran i elitistički distanciran od ostalih u realističkom „dobro uglačanom ogledalu“, ali kasnije, pred kraj priče i zbirke, bolno izolovan, nostalgican, ponizniji i humaniji, jednak sa ostalima u potrebi da se transcendiraju smrtnost u strasti i saosjećanju. Svaki pokušaj da se precizno lociraju ove misli, da se pripisu bilo doživljenom govoru lika ili impresionalnom naratoru, završava zbunjenošću, neodredivošću. Pred kraj priče kontrolu preuzima sâm tekst, njegova liričnost, fluidne kadence, vizuelni i zvukovni efekti hijazmusa i aliteracije u kojima živi ono posebno biće jezika, kako reče Gadamer, koje obuhvata sve žive i mrtve.

Uz to, oneobičavanje koje donosi kraj „Mrtvih“ može se povezati sa Mekhejlomovom tezom o „posthumnim diskursima“, odnosno o narativnim oblicima koji na neki način polaze od onostranog ili teže ka njemu u pokušaju da predstave ili uobliče „glas sa druge strane groba“²⁷¹, što uvijek nužno donosi pomjeranje tekstualnih i ontoloških granica. Naime, vizija „povlačenja“ i „rastapanja“ Gabrijelovog identiteta, kao i narativno razlaganje i rastapanje pripovjedačevog elitističkog stava, korespondira sa simboličkom smrću ega (i Gabrijela i pripovjedača), što se po definiciji, kao i svaka smrt, ne može izraziti običnim jezikom. Iako se ovi pasusi ne mogu usko svrstati u posthumne diskurse, oni ipak predstavljaju imaginativnu pripremu ili „generalnu probu za smrt“²⁷², te stoga podrazumijevaju prelazak granica – ne samo za lika i pripovjedača koji imaginativno „umiru“, već za autora koji ih piše i, nadajmo se, za čitaoce koji ih čitaju.

Završni redovi priče „Mrtvi“ predstavljaju tekstualno ovaploćenje autorovog susreta sa drugim i drugačijim – sa Majklom Fjurijem koji nije on, sa Gabrijelom Konrojem koji je mogao biti on, sa Gretom i Norom, sa svojim hladnim, nemilosrdnim pripovjedačima, sa svojom ironijom, sa svojim sjećanjem i željom, sa svojim napuštenim i stalno prisutnim Dablinom, sa svojim tekstom, njegovim granicama i mogućnostima. Nadasve, oni su i vrsta generalne probe – tekstualne i imaginarne, jer drugačije ni ne može biti – za autorov susret sa onom krajnjom, nesvodivom drugošću pred kojom je jezik posustaje, transformiše se i ulazi u beskonačnu igru odraza i autorefleksija u pokušaju da predstavi nepredstavljivo. Jer smrt, ili vizija smrti, je kao i sve beskonačno i sve sa one strane granica, „neprisvojiva drugost, apsolutna različitost u odnosu na sve što se pokazuje, naznačuje se, simbolizuje se, navešćuje se i priseća se – u odnosu na sve što se prikazuje i predstavlja se i samim tim se „usavremenjuje“ s konačnim

270 Cf. „Dok je prolazio pored ogledala ugleda samog sebe, u punoj veličini, svoja široka, dobro popunjena prsa, lice koje bi ga uvek zbunjivalo kad god bi ga video u ogledalu, i svetlucave naočari u pozlaćenom okviru.“ Džojls, „Mrtvi“, 192. i „Video je sebe kao smešnu figuru koja izigrava potrčka svojim tetkama, nervoznog dobronamernog sentimentalistu koji drži govorancije vulgarnim skorojevićima i uznosi vlastitu lakrdijašku strast, jasnog blesavka kojeg je video u ogledalu.“ Džojls, „Mrtvi“, 193.

271 “posthumous discourses” [...] “a voice from beyond the grave”, Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, op.cit., 230.

272 “dress-rehearsal for death“, *ibid.* 231-2.

i Istim.²⁷³ Ovaj vid susreta, susreta sa „Mrtvima“ (sa ili bez navodnika), Džojosu je donio upravo novo iskustvo interakcije sa Istim: sa svojom subjektivnošću, sa svojom poetikom, sa svojim tekstovima.

Kao što je već primijećeno, pisanje posljednje priče *Dablinaca* značilo je i prelazak žanrovskih granica. Ono je podstaklo reviziju prvog autobiografskog romana, koja će odvesti autora ka kompleksnom i uravnoteženom iscrtavanju portreta onog ranije odsutnog, ili nevidljivog i samo prividno indiferentnog dijela dablinske gnomoničke hronike.

273 Emanuel Levinas, *Među nama: misliti-na-drugog: ogledi*, prevela s francuskog Ana Moralić, Sremski Karlovski, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998. str. 83.

IV *Portret umjetnika u mladosti:* autorska figura sa obje strane teksta

Najraniji oblik *Portreta umjetnika u mladosti* nastao je 1904. godine, u vrijeme kad su napisane i prve priče iz *Dablinaca*. Ovaj esej-priča naslovljen „Portret umjetnika“ (“A Portrait of the Artist“, 1904)²⁷⁴ kasnije se, nakon odbijanja od izdavača, počeo pretakati u prvu verziju autobiografskog romana pod nazivom *Junak Stiven*, čijih je skoro hiljadu stranica nastajalo u istom periodu kad i većina priča iz *Dablinaca* (uglavnom između 1904. i 1906. godine). Zaključivši zbirku „Mrtvima“ (1907), pripovjetkom čije je pisanje, kao što smo na kraju prethodnog poglavlja vidjeli, bilo i posljedica i uzrok značajnih promjena u Džojsovoj poetici, pisac se posvetio sistematskoj reviziji autobiografskog romana i višegodišnjem stvaranju konačne verzije koju danas čitamo kao *Portret umjetnika u mladosti*. Zbog njihovih geneza koje se prepliću, ova dva prozna djela – zbirka realističkih sličica koje funkcionišu kao hronika jednog mjesta i vremena i impresionističko-psihološki roman o razvoju umjetnika – uglavnom se dovode u dijalektičku vezu po principu tematsko-stilske suprotnosti, kao dvije strane jednog istog dukata čije vezivno tkivo je sâm tvorac koji ga je iskovao. Katkad se kaže da bi se sva Džojsova djela mogla nazvati jednim imenom: *Dablinci*. Međutim, sa podjednakom opravdanošću možemo reći da bi sva mogla nositi i naziv: *Portret(i) umjetnika*. Mnogi junaci Džojsovih priča mogli bi se čitati kao njegova drugost, kao više ili manje latentne varijante umjetnikovog tekstualnog alter-ega, a gnomoničko „odsustvo“ u retorici ćutanja zauzima upravo „nevidljivi“ i „indiferentni“ autor u svojoj poziciji distanciranog, ćutljivog i lukavog posmatrača koji reprodukuje stvarnost drugih. U *Portretu umjetnika u mladosti* pravi se preokret u autorskoj poziciji u odnosu na svijet teksta, te sada svjetlo na dijegetičkoj pozornici pada upravo na tu distanciranu, ćutljivu i lukavu svijest, čije se prisustvo i promjene tematizuju u kontekstu njene interakcije sa svijetom drugih. Moglo bi se reći da narator *Dablinaca* postaje junak *Portreta*.

Kako i jedno i drugo djelo imaju jako biografsko uporište u Džojsovim iskustvima tokom odrastanja, u sjećanju i istraživanju prošlosti, i tuđe i svoje, lako je zaključiti da je dominantni princip opservacije u prvom zamijenjen principom introspekcije u drugom, da je prevođenje „spoljašnje knjige“ ustupilo mjesto prevođenju „unutrašnje knjige“ u jedan novi tekst. Dok se snaga autorskog autoriteta u *Dablincima* crpila, da tako kažemo, iz pozicije dominantnog odsustva, iz superiorne narativne uzdržanosti koja svojom intencionalnošću prethodi tekstu, pitanje autoriteta u *Portretu* je znatno

274 Cf. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Robert Scholes and Richard M. Kain, Northwestern University Press, Evanston, 1965.

složenije, dijelom zbog zamagljivanja distance između autora i autobiografskog junaka, a dijelom zbog simultanosti autorske funkcije sa samim tekstom, čiji nastanak, rast i razvoj sada funkcionišu kao legitimizacija samog autora. Dodaćemo da je ovdje problem prisvajanja, posjedovanja i autorizacije teksta znatno složeniji upravo zato što je njegov predmet sama autorska figura, autorsko sopstvo i promjenjivi identitet, a ne fiksirani spoljni svijet koji se izoštrenom percepcijom i umjetničkom interpretacijom uvodi u književno djelo.

Ako se Džojsove autorske uloge u *Dablincima* i *Portretu* uporede kroz prizmu historijskog razvoja koncepta autorstva, možemo primijetiti da je ta uloga u zbirci priča bliska antičkom i srednjevjekovnom konceptu anonimnosti i nevidljivosti pjesničke instance koja ukazuje na sakrivenu stvarnost poput objektivnog katalizatora više svijesti, dok u romanu ona nalazi svoje utemeljenje u romantičarskoj tradiciji i larpurlarističkoj estetici individualizovanog genija, čija je subjektivnost potvrda autentičnosti njegovog djela. Ipak, tendencija depersonalizacije nužno je prisutna i u djelu o razvoju umjetnika, budući da je ta tendencija ono što u načelu razdvaja autobiografiju od autobiografske fikcije. Pored toga, autorska funkcija u *Portretu umjetnika u mladosti* uklapa se i u modernističku ambivalentnost shvatanja autora kao istovremeno bezličnog i svuda prisutnog u tekstu, jer upravo u modernom *Kunstlerroman*-u se problematizuje i, paradoksalno, potvrđuje autoritet autora koji stvara na temelju ličnog, unutrašnjeg iskustva koje je bolno uslovljeno spoljnim kontekstima, tuđim dikursima, citatima i usvojenim, (ne)stvorenim jezikom.

Kako se unutar samog teksta *Portreta* razvija još jedna autorska figura pored empirijskog autora Džejsma Džojisa, pitanje interakcije autora i teksta dobija dodatnu dimenziju na koju se treba osvrnuti, jer se problem pisanja, čitanja i (re)interpretacije prenosi na više ontoloških nivoa: dok sa jedne strane autor autorizuje svog junaka, sa druge se dešava i obrnut proces u kojem napisani lik, Stiven Dedalus, koji funkcionise i kao čitalac i kao pisac u svijetu romana, autorizuje svog autora. Uz to, iako na drugačiji način nego u *Dablincima*, ovo djelo specifično angažuje i pažnju samih čitalaca i njihovo učešće u kreiranju Džojsovog, Stivenog, ali i vlastitog imaginativnog univerzuma, kroz prepoznavanje njegovih subjektivnih i mitskih struktura. Uzdignut posebnim narativnim prosedeima na nivo univerzalnih remek djela, *Portret umjetnika u mladosti* već decenijama postavlja pitanja i stimuliše različite odgovore o oblicima interakcije između autora, književnog junaka i čitalaca, podvlačeći tananu liniju ne samo između pisanja i čitanja, već i između stvarnosti sa ove i sa one strane teksta.

IV. 1. „Svaki portret naslikan sa osjećajem portret je umjetnika“²⁷⁵: autobiografska fikcija kao autorizacija stvaraoaca

Smjer subjektivizacije i interiorizacije koji odlikuje Džojsovo stvaralačko kretanje od *Dablinaca* i *Junaka Stivena* do *Portreta umjetnika u mladosti* ne zamagljuje samo realističke konture ranije proze impresionističkim obrisima, već donosi jednu specifičnu metamorfozu u samoj autorskoj intervenciji: od hroničara do „romantičarskog pjesnika“ put vodi kroz preradu unutrašnjih utisaka koji čine autorsku funkciju donekle varljivom. Naime, sa jedne strane, opravdano je uvjerenje da je najautentičnija, *najrealističnija*, ona proza koja se temelji na intimnim, proživljenim svjetovima; bez obzira na proizvoljnost i promjenjivost ličnih utisaka, autobiografski tekstovi – naročito oni modernistički, psihološki – paradoksalno, najpotpunije odgovaraju zahtjevu tradicionalnog realizma za „vjernošću“ stvarnosti i iskustvu. Sa druge strane, međutim, instanca koja piše o sebi nužno ulazi u drugo, uvijek polu-nepoznato ontološko polje, ono u kojem njen poznati identitet isklizava, izmiče, transformiše se u samom činu pisanja „jureći za svojom sjenkom“, za svojom memorijom, željama ili aktuelnim impresijama. Taj identitet, kao što se od pojave poststrukturalizma neumorno ponavlja, u stalnom je procesu promjena koje inicira i uslovljava samo pisanje i libidinalne energije koje se njime oslobađaju. Ipak, svako pisanje, a naročito pisanje tekstova sa autobiografskim preznakom, ne prestaje da se smatra vrstom traganja za sopstvom, za pozicioniranjem unutar vremena, prostora i šireg konteksta sa kojim je svaka autorska individua povezana. Ova vrsta tekstualno-egzistencijalnog traganja, iako možda uvijek prisutna u književnosti, dobija naročito značajne razmjere u modernizmu, kada se i kombinuje sa različitim postupcima mitologizacije i mitopoetizacije. U kojoj mjeri ona donosi poklapanje, a u kojoj mjeri mimoilaženje stvarnog autora i njegovog odraza u tekstu, može biti pitanje za književne istoričare, za frejdiste, ili pak za razne vrste samoproklamovanih „medijuma“ koji vjeruju da znaju i intimne istine o mrtvima. Mi ćemo se zadržati na ispitivanju književno-istorijskog značaja i fenomenoloških implikacija Džojsovog autobiografskog romana o umjetniku, u kojem tvorac kao subjekat istovremeno i nestaje u svojoj književnoj metodi i potvrđuje svoj autorski (a time i empirijski) identitet i autoritet, uprkos činjenici da se proces autorizacije odvija na raznim ontološkim nivoima i sa obje strane tekstualnih granica.

IV. 1. 1. *Spacio-temporalno (auto)pozicioniranje*

Kao što je i sâm isticao, malo ko je bio tako nemilosrdno iskren u priči o sebi kao što je to bio slučaj sa Džejsom Džojsom u *Junaku Stivenu* i, kasnije, u *Portretu umjetnika u mladosti*.²⁷⁶ I oskudno poznavanje njegove biografije bilo bi dovoljno da čitaocu otkrije sličnosti između junaka ovih romana i njegovog tvorca: tu su sve važne

275 Cf. “Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter“, Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Grey*, www.gutenberg.org, accessed at: January 2012.

276 Cf. “I haven’t let this young man off very lightly, have I? Many writer have written about themselves. I wonder if any one of them has been as candid as I have?“ Joyce (Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, Indiana, 1960, p.51), in: Robert Scholes, “Stephen Dedalus: Eiron and Alazon“, *Texas Studies in Literature and Language*, (ed.) Philip Graham, Vol. III, No. 1, Spring 1961, pp. 8– 15, p. 8.

životne okolnosti i detalji iz porodičnih i društvenih zbivanja koji su obilježili i pišćev razvojni put, a ne samo sudbinu lika u njegovom djelu, o čemu se najpotpuniji dokazi mogu naći u kapitalnoj Elmanovoj studiji. Zatim, ono što je važno za dublju strukturu konačne verzije romana, ono složeno prelamanje unutrašnjeg iskustva, onaj bunt, smjene patnje i ushićenja, traganja i nalaženja koje čine okosnicu priče, formirali su ne samo Stivena Dedalusa, već su odredili umjetnički razvoj jednog od najvećih imena moderne književnosti, samog Džojlsa. Ipak, kako je njegov brat Stanislos uporno naglašavao: *Portret umjetnika u mladosti* nije autobiografija, već roman, a Džojls u mladosti se u mnogo čemu razlikovao od Stivena u mladosti, posebno u svojim odnosima sa drugim ljudima.²⁷⁷ Pored toga, analize stilske raznovrsnosti u *Portretu* pokazuju da pripovjedački glas i vizura sugerišu naizmjenično poistovjećivanje i distanciranje od glavnog junaka i da je osim identifikacije prisutan i jedan delikatni ironijski otklon, što ukazuje na ovladavanje sposobnostima objektivizacije, a time i fikcionalizacije, subjektivnih doživljaja. Ta sposobnost je, očekivano, manje savladana u prvoj verziji ovog romana, gdje narativnoj homogenosti često nedostaje ova potrebna distanca. U *Junaku Stivenu* iscrpnost u detaljima i deskripcijama, kroz nastojanje da se što više životnog materijala uključi u tekst i što „vjernije“ i podrobnije reprodukuje iskustvo, stvara svojevrsni retorički višak, koji čini ovaj fragment i žanrovski problematičnim. Može se zaključiti da on osclira između realističkog *Bildungsroman*-a, memoarske proze, artistsko-studentskog pamfleta i adolescentske ispovijesti. Jasno je da je i Džojls to uvidio kada je u naletu nezadovoljstva bacio obimni rukopis u vatru.²⁷⁸ Danas je, međutim, on dragocjen, i to ne samo kao dopuna boljem razumijevanju evolucije Džojsovih pripovjednih postupaka, već i kao tekst koji značajno osvjetljava interakciju između njegovog života i njegove fikcije, kao i njegovo duboko shvatanje vlastitog autorstva kroz autorsku figuru umjetničkog alter-ega unutar teksta: Stivena Dedalusa. *Portret*, s druge strane, posjeduje u svim svojim elementima viši stepen uspješne fikcionalizacije i artistske organizacije autentičnog životnog materijala, što ga žanrovski jasno određuje prije svega kao *roman*, a onda i kao *autobiografski roman*.

Filip Ležen u studiji pod naslovom *Autobiografski pakt* definiše autobiografiju kao „retrospektivnu priču u prozi, u kojoj stvarna osoba predstavlja svoj život, naglašavajući svoju pojedinačnu sudbinu, a naročito istoriju svoje ličnosti.“²⁷⁹ (kurziv VVG) Ležen dalje podvlači značaj fiktivnog imena (tj. prezimena, kako kaže Sudnik), smatrajući da ukoliko ime lika nije isto kao ime autora, onda se ne radi o autobiografiji, već o autobiografskom romanu. Vjerujući da u tim slučajevima autor negira, ili barem ne afirmiše, poistovjećivanje pisca i junaka, iako čitaoci mogu pretpostavljati da se njihovi identiteti poklapaju, Ležen objašnjava da se tada radi o „romaneskom pak-

277 Cf. Stanislaus Joyce, *op.cit.*

278 Cf. Theodore Spencer, „Introduction”, Joyce, *Stephen Hero*, *op.cit.*, 11.

279 Philip Lejeun, *Le Pacte autobiographique*, izdat na poljskom jeziku pod naslovom *Pakt autobiograficzny. Pakt autobiograficzny [u:] Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków, 2001. Svi citati ovdje dati su u prevodu Katarzine Sudnik. prema: Katarzyna Sudnik „Autobiografski roman kao medijacija između fikcije i stvarnosti (na osnovu romana *Mimesis* Andreja Nikolaidisa i *Privatna galerija* Balše Brkovića)“, *Folia Linguistica e Litteraria*, Decembar 2010, br. 1 i 2, *op.cit.*, pp. 233-242; vidjeti takođe, Frédéric Regard, „Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question”, <http://reconstruction.eserver.org/023/regard.htm>.

tu“ ili sporazumu, koji je pandan „autobiografskom sporazumu“, i kojeg čini: „javna praksa neidentičnosti (autor i lik nemaju isto prezime), potvrđena fiktivnost (danas ovu funkciju obavlja podnaslov *roman*)“.²⁸⁰ Međutim, iako je neidentičnost potvrđena – a dodaćemo da se ona potvrđuje i ostalim nepoklapanjima između činjenica iz autorovog života i fiktivnih okolnosti kojima on okružuje junaka, a ne samo razlikom u imenu – ne negira se premisa o „istoriji ličnosti“ koju ispisuje „stvarna osoba“ koja je živjela ili živi u jednom prostornom, vremenskom i kulturnom kontekstu.

Vidimo da se i *Junak Stiven* i *Portret umjetnika u mladosti* uklapaju u ovu sažetu Leženovu definiciju autobiografskog romana: u oba slučaja minimalna fiktivnost je zagarantovana razlikom u imenu i prezimenu *Stivena Dedalusa*, čija se se lična istorija ispisuje, i *Džejsa Džojsa*, koji je, kao stvarna osoba, agens tog ispisivanja. Uz napomenu da ćemo posmodernu ontološku dilemu o tome koliko je sâm Stiven Dedalus agens vlastitog ispisivanja ostaviti za treći dio ovog poglavlja, sada možemo postaviti pitanja poput: ko je 'stvarna osoba' koja ispisuje autobiografsku prozu ako je već ta proza potvrdila neidentičnost autora i junaka? Kako i šta možemo saznati o stvarnom autoru oslanjajući se *isljučivo* na njegovu autobiografsku fikciju ako ta fikcija paralelno i otkriva i sakriva njegov identitet? Ili, da se sada poslužimo samo jednim od dva moguća prevoda Jejtsovog dvosmislenog stiha: kako da spoznamo plesača na osnovu plesa?²⁸¹ Budući da ples, tj. roman u ovom slučaju, kreira i fikcionalizuje plesača, tj. romanopisca, razvijajući „stvarno“ polazište u oblike fiktivne, ne-stvarne „lične istorije“, šta taj proces može značiti za samog stvaraoča? Koliko se on gubi i nestaje, a koliko pronalazi i potvrđuje u svojoj fikciji, u svom tekstu koji je uvijek i tekst o nekom drugom?

Da bi se sugerisali mogući odgovori na ova pitanja, treba se prvo osvrnuti na značaj kulturno-istorijske i književne kontekstualizacije Džojsovog djela. Za razliku od *Junaka Stivena*, koji naginje klasičnom, tradicionalnom razvojnom romanu njegujući iluziju mimezisa, transparentnosti i vjernosti proživljenom, *Portret umjetnika u mladosti* registruje svu složenost modernističkog duha, epistemološku neizvjesnost i smjenu nepovjerenja i povjerenja u jezik da izrazi iskustvo. Kako Hari Levin objašnjava²⁸², ovaj roman se uklapa u tokove evropskog *Kunstlerromana*-a, romana koji govori o nastajanju i razvoju umjetnika, i koji je specifična podvrsta obrazovnog ili razvojnog romana (*Bildungsroman*-a) između ostalog i zbog toga što je taj junak-umjetnik u njemu najčešće pisac (ili neko ko nastoji da postane pisac). A kako je moderno doba pred romanopisca postavilo sve veće zahtjeve u smislu autentičnosti predmeta književne obrade, prirodno je da se autori sve više okreću vlastitom iskustvu, sjećanju i introspekciji, tražeći u sebi i svom životu opravdanje i materijal za svoja djela. Zato su junaci *Kunstlerroman*-a ranog dvadesetog vijeka pretežno sami autori; kao što Levin kaže uzimajući s pravom za paradigmu ove književne vrste Prustovu *Potrugu za izgublje-*

280 *Ibid.*

281 “How can we know the dancer from the dance“ William Butler Yeats, “Among School Children“, www.web-books.com/Classics/Poetry/Anthology/Yeats/Among/htm, accessed at: January 2012.

282 Cf. Harry Levin, *op.cit.*, 47-8.

nim vremenom, to su tekstovi koji su napisani da bi objasnili zašto su napisani²⁸³. Džojsov autobiografski razvojni roman o umjetniku se i hronološki uklapa u ove tendencije koje su, nesumnjivo, povezane i sa istorijskom situacijom i opštom duhovnom klimom nepovjerenja u ono što se do tada pouzdano i samouvjereno nazivalo 'stvarnošću'.

Naime, nakon urušavanja poznatih vrijednosti i sve veće političke, ideološke, kulturne i epistemološke fragmentacije i neizvjesnosti, koja se počela osjećati jos krajem devetnaestog vijeka, dolazi do pada povjerenja u institucije, u uvriježene autoritete, pa čak i u jezik kao stabilan komunikacioni sistem koji posreduje između subjektivnog i kolektivnog iskustva. Percepcija narastajućeg haosa je, očekivano, najakutnija kod umjetnika, a svijest o neadekvatnosti jezika da „ispriča san“²⁸⁴ koji sad postaje jedina legitimna stvarnost za pojedinca u relativizovanom svijetu, je, opet očekivano, najizraženija kod pisaca. Pisanje zato postaje jedino ispravno i moguće traganje za formom, za redom i disciplinom u sebi i u životu. Tekst u autobiografskoj fikciji za pisce postaje pokušaj rekonstrukcije sopstva u jednu koherentnu cjelinu, naročito ako je pripovjedanje retrospektivno, kao što je slučaj i sa Džojsovim verzijama *Kunstlerroman*-a. Vremensko i hronološko strukturisanje vlastitog iskustva kroz sjećanje i pisanje pothranjuje osjećaj povezanosti različitih aspekata identiteta (djetinjstva, mladosti, zrelosti, starosti, privatnog, javnog, itd.), te smisaonost i svrsishodnost lične istorije, pružajući psihološko i estetičko zadovoljenje i – što je ovdje veoma važno – opravdanje za vlastitu stvaralačku, spisateljsku aktivnost. Tekstualno traganje za autentičnim autorskim sopstvom i pokušaji samodefinisanja kroz autobiografsku prozu povezani su svakako i sa lociranjem i pozicioniranjem te lične povijesti unutar šire društvene istorije, koja je interaktivno uslovljava i učestvuje u njenom definisanju.

Za razliku od Ležena i brojnih drugih teoretičara koji autobiografsko pisanje posmatraju kao temporalno traganje, Frederik Regar ga sagledava kao vrstu spacijalnog samopozicioniranja, smatrajući da autobiografski čin predstavlja zalaženje u jedan apsolutni prostor koji funkcioniše kao *dom* za autobiografskog subjekta²⁸⁵. Akcentujući specifičnu retoriku sopstva kroz povezivanje autobiografije sa geografijom, Regar kaže da u autobiografskoj prozi pitanje više nije toliko „ko sam ja?“, koliko „gdje sam ja?“, jer spacialna aktivnost pisanja generiše jedan značenjski prostor u kome su moguće revelacije, prije svega revelacije o sopstvu, o samoprisustvu. Ipak, mora se naglasiti da se radi o geografsko-ontološkoj *aktivnosti*, a ne o fiksiranom stanju, jer autobiografija je, kako Regar podsjeća, „'putovanje' na koje autor kreće, drugim riječima: to je iskustvo relativnosti i fluidnosti“²⁸⁶.

Ova komponenta fluidnosti i stalne dinamike formiranja sopstva koje je i subjekat i objekat u procesu pisanja upravo je i okosnica Džojsovog romana o umjetniku.

283 *Ibid.* 47.

284 Cf. “No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream – alone...” Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin Books, London, 1994, 39.

285 Cf. Frédéric Regard, “Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question” <http://reconstruction.eserver.org/023/regard.htm>

286 “a “journey” the author makes, in other words: an experience of relativity and fluidity”, *ibid.*

Umjetnička aktivnost – sâmo pisanje – koncipirana je kao izlazak iz jednog utvrđenog sistema, iz jedne mreže konvencija koja figurira kao neadekvatni i nezadovoljavajući prostor za subjekta, i taj izlazak predstavlja spacijalnu i ontološku promjenu. Ona je kretanje ka jednoj novoj formaciji, koja je objekat pisanja, pri čemu je akcenat na samom „putovanju“ više nego na destinaciji, zbog čega se ova vrsta romana i naziva romanom o *razvoju* umjetnika. Naime, mi ne saznajemo da li Stiven Dedalus ostvaruje svoj cilj da postane umjetnik: mi ga samo vidimo na tom putu, on je umjetnik u nastajanju, u *kretanju* ka nečemu što nije izvjesno i što je opet jedan ontološki promjenjiv i fluidan prostor. Zato samo putovanje, da se opet poslužimo Regarovom metaforom za pisanje, predstavlja „dom“ i adekvatno, 'mobilno', prebivalište za autora; njegove revelacije – monumenti sopstva – stanuju u procesu, više nego u finalnom proizvodu pisanja.

Analogno ovome, i za Džejsma Džojisa je pisanje Stivena Dedalusa kretanje od subjekta ka objektu pisanja, proces u kojem se on i temporalno i spacijalno ostvaruje kao autor. U toj aktivnosti je njegov ontološki dom, u tom procesu se otkriva retorika njegovog sopstva i fluidnost njegovog identiteta. U njegovom slučaju ova situacija je dodatno intenzivirana i fizičkim egzilom: napustivši porodicu, otadžbinu i crkvu²⁸⁷, on je za svoju „kuću“ izabrao utočište „nepoznatih vještina“ umjetnosti riječi. Međutim, kao moderni umjetnik, on zna da je to kuća koja se ne može posjedovati jednom za stalno, jer djelo se više ne smatra svojinom tvorca. Ako je od renesanse nadalje, naročito u periodu romantičarskog insistiranja na originalnosti stvarao, vladalo ubjeđenje da autor kao onaj koji kreira zauvijek i prisvaja svoju kreaciju (ona je njegov proizvod, njegovo duhovno dijete, trag njega samog), u dvadesetom vijeku se ta vrsta aproprijacije svakako dovodi u pitanje stavljanjem autonomije teksta u prvi plan. Kao što se u Prustovom velikom *Kunstlerroman*-u stalno poentira, tekst je rezultat prevođenja jedne unutrašnje knjige u spoljašnju; dakle, djelo već postoji u samom umjetniku ili u stvarnosti koja ga okružuje i probija svoj put ka spolja, ka statusu književnog proizvoda. Prema tome, pitanje je šta predhodi čemu i ko kreira koga, jer se isticanjem autonomije djela, čija klica, tajanstveni supstrat i još neotkriveni oblik uvijek *već postoje* prije artikulacije u tekst, sugeriše da umjetnički proizvod autorizuje umjetnika, a ne obrnuto. Životni materijal koji je sirovi praoblik *Junaka Stivena* i, kasnije još prerađeniji, *Portreta umjetnika u mladosti*, postoji prije Džojsove spisateljske aktivnosti koja ga 'prevodi' u autorski tekst, te stoga djelo bar u tom prvom obliku uzrokuje, uslovljava i autorizuje svog tvorca.

Knjiga se, dakle, traži i probija kroz svog autora, a to njeno putovanje se dešava kroz jezik, jezik koji autor koristi i bira, kojim vlada i upravlja, ali koji je, sa druge strane, i naslijeđen i dat kao autoritativan sistem koji diktira svoja pravila samom autoru. Zato Džeremi Lejn u svom kompleksnom, eklektičnom i za ovu temu nezaobilaznom ogledu postavlja problem autorizacije kao centralan u kontekstu modernih romana²⁸⁸. Naslovljen „Glas njegovog gospodara? Ispitivanje autoriteta u književnosti“, ovaj esej

287 Cf. „Neću služiti onome u šta više ne verujem, zvalo se toj moj dom, moja otadžbina, ili moja crkva...“ Džojis, *Portret*, 313.

288 Cf. Lane, *op.cit.*

promišlja relativnost igre pisanja i čitanja gdje svi postaju donekle autori i čitaoci, pošiljaoci i primaoci značenja i otkrivenja, traganja, nalaženja i opet novih traganja za istinom „čije se posjedovanje negira, ali čija se mogućnost stalno potvrđuje“.²⁸⁹ Uviđajući da definisanje sopstva ne znači stanje već kretanje, i to kretanje koje se ne izražava glagolom „imati“ ili „dobiti“ već stalno i neizvjesno glagolom „postajati“, moderni pisci sumnjaju u jezik i svoju moć nad njim, sumnjaju u svoj autoritet težeći impersonalnosti i anonimnosti koja, opet, nikad sasvim ne potire njihovo prisustvo u tekstu. Jer, koliko oni pišu tekst, toliko tekst piše njih; kako Lejn ističe, Džejms Džojls piše Stivena Dedalusa, ali Stiven Dedalus takođe piše Džejmsa Džojlsa, kao što Marsel piše Prusta i Jozef K. Kafku.²⁹⁰ Da bi se spoznalo i izrazilo, autorskom sopstvu neophodna je drugost fikcije i drugost moći književnog jezika, a naročito drugost autobiografske fiktivne persone, junaka-umjetnika kao najupečatljivije tekstualne tvorevine. Kroz nju se najpotpunije ostvaruje onaj dinamični i promjenjivi dom pisca, u kojem on afirmiše svoj spisateljski identitet.

Osim spacijalno-temporalnog pozicioniranja koje autoru obezbjeđuje autobiografska fikcija, zbog čega i kažemo da jezik i junaci ovakve proze autorizuju svoje autore obezbjeđujući im specifičan ontološki dom, postoji još jedan veoma važan nivo autorizacije o kojem je raspravljao i Džeremi Lejn i mnogi drugi kritičari, a posebno teoretičari modernizma. Radi se o autorizaciji od strane čitalaca, na što se značajno osvrnuti u kontekstu *Portreta umjetnika u mladosti* kao teksta koji obiluje raznim tehnikama „sjenčenja“ i elipsama, iako na drugačiji način nego što je to slučaj u *Dablincima*. Za razliku od šturog stila „obazrive škrtosti“ u zbirci priča, ovaj roman karakteriše impresionistička poetika hvatanja obrisa, utisaka, kompleksnih misli i burnih emocija glavnog lika, te su mnogi pasaži bogato lirski intonirani, a deksripcija i dijalozi često složeni, jezički zahtjevni, puni pažljivo nijansiranih pridjeva i imenica koje registruju i junakovu zaokupljenost verbalnim aspektima stvarnosti.

Angažman čitaoca je dodatno povećan zbog petodjelne kompozicije u kojoj nema jasno predočenih hronoloških prelaza iz jednog perioda Stivenovog života u drugi, niti informacija o preciznom uzrastu kada su neke od ključnih scena u pitanju. Takođe, brojne slike i jezičke sintagme ritmički se ponavljaju uz blage varijacije kroz čitav roman, kao što je, na primjer slučaj sa bojama (zelena i crvena), sa ružom (u djetinjstvu, a kasnije u adolescenciji kroz pisanje vilanele, itd.), zatim sa pticama i njihovim simboličkim značajem (od prijeteće pjesmice za malog dječaka da će mu orlovi iščupati oči ako se ne izvini,²⁹¹ do ikonografije krila i leta u konačnoj spoznaji umjetničke misije i veze sa Dedalom). To su samo su neki od upečatljivih lajtmotiva koji se kao vodeni žig provlače kroz ključne epizode Stivenovog razvoja. Čitalac se zato mora oslanjati na svoje pamćenje, pažnja mu mora biti povećana da bi registrovao prisustvo i značaj određenih mjesta i reorganizovao ih u interpretaciji junakovog odrastanja i psiholoških promjena. Za razliku od realizma *Junaka Stivena*, gdje je i likove i situacije lako vizualizovati, *Portret umjetnika u mladosti* je sav u sjenkama, obrisima,

289 “denying truth’s possessibility, perpetually affirming its possibility”. *Ibid.* 118.

290 *Ibid.* 126.

291 Cf. Džojls, *Portret*, 8.

suptilnim treperenjima i tokovima Dedalusove percepcije i doživljaja; u mnogim impresijama izmiješana su sjećanja na prošlost i želje u vezi sa budućnošću, te uticaji trenutnog okruženja i pročitanih lektira, tako da čitalačka imaginacija mora posredovati između različitih diskursa koji ispunjavaju ovaj tekst. Kako je više puta primijećeno, ni samog Stivena nije lako zamisliti – izostavljene su informacije o njegovom fizičkom izgledu, kao i o izgledu drugih likova, na primjer Eme Kleri i njegovih drugova i kolega sa univerziteta. Zbog svega toga, od čitaoca se zahtijeva ne samo pamćenje i povezivanje, već i *upisivanje* boja, linija, dimenzija i datuma, stvaralačko dopisivanje neizgovorenih riječi u dijalogima i doslikavanje portreta mladog umjetnika, kao i njegove okoline.

Čitaoci su, dakle, drugostepeni stvaraoci ovog djela, oni su re-kreatori i ko-autori koji autorizuju tekst koji je napisao Džejms Džojls, autorizujući Stivena Dedalusa, a kroz njega i njegovog tvorca. Zato je i višestruko dovedena u pitanje linija između pisanja i čitanja, naročito u modernom autobiografskom romanu o umjetniku, gdje sam pisac „čita iz sebe“ projektujući svoje sopstvo u tekst koji se i izjednačava sa njegovim autorstvom. Sa druge strane, i autobiografski junak i čitaoci pišu to sopstvo, afirmišući njegovo postojanje i pozicioniranje u tekstu i u književnoj tradiciji, jer, kako podsjeća Lejn, nepročitan tekst i nema pravu egzistenciju²⁹². Autorsko sopstvo živi i kreće se u reciprocitetu pisanja i čitanja, sa obje strane fikcije, uvijek u nastajanju, uvijek u re-interpretaciji i re-definisanju. Ova relativnost autoriteta, međutim, ne umanjuje duboku i apsolutnu prisutnost autora u svojoj prozi. I Ležen kaže da čitalačko interesovanje za autobiografske tekstove ne jenjava uprkos svijesti o posredovanju „nekakvog pisanja“²⁹³, a mi možemo dodati i „nekakvog čitanja“ koje trenutno mijenja to što je napisano, upravo jer se to interesovanje zasniva na zdravorazumskom uvjerenju da tekst potiče direktno od onoga ko ga je napisao, da ga sadrži jer sadrži njegovu viziju svijeta, njegovu viziju sebe i njegov način izražavanja. Zato ćemo prihvatiti da je autobiografska fikcija uvijek autentična, iako je fikcija, jer „niko ne može imitirati autobiografiju“²⁹⁴, niko drugi ne može napisati autobiografiju ili autobiografsku fikciju Džejmisa Džojlsa.

Zaključićemo da se na pitanje „šta možemo saznati o plesaču na osnovu plesa“ – šta znamo o stvarnom autoru na osnovu njegove (autobiografske) proze – može možda najadekvatnije odgovoriti onom drugom verzijom prevoda Jejtsovog pitanja: *kako razlikovati plesača od plesa?* Možemo reći da je Džojls jedan od autora ranog dvadesetog vijeka koji su sa akutnim modernim senzibilitetom tragali za sopstvom kroz svoje *Kunstlerroman*-e, kao što možemo reći da je on kao „stvarna osoba“ pronašao i ispisao jedan dio svoje „lične istorije“ pripisujući je nekom sa različitim imenom i prezimenom, ali ono što naposljetku ne možemo poreći jeste da je on neodvojiv od svog teksta, budući da je plesač koji obitava u plesu kao jedinom autentičnom vidu svog autoriteta.

292 Lane, *op.cit.*, 126.

293 Lejeun, *op.cit.*

294 “Nobody can imitate autobiography” Sean O’Faolain, “Virginia Woolf and James Joyce, or Narcissa and Lucifer”, *The Vanishing Hero: studies in the novelists of the twenties*, Eyre & Spottiswoode, London, 1956, 220.

IV. 1. 2. Mitopoetizacija ličnog i personalizacija mitskog

Citat iz Vajldove *Slike Dorijana Greja* ne upućuje samo na to da je svaki umjetnički portret, bez obzira na to ko je model, zapravo, autoportret umjetnika, već implicira i da je svaki portret u neku ruku i portret posmatrača. Kao što svako djelo „naslikano sa osjećajem“ otkriva svog tvorca, tako sa druge strane svaki uspješan umjetnički tekst daje odraz čitaoca koji ga čita i interpretira. *Portret umjetnika u mladosti* ovo dejstvo postiže brojnim narativnim postupcima koji su u početku možda sasvim ličnu piščevu katarzu uspjeli dovoljno depersonalizovati i univerzalizovati, tako da priča o Stivenu Dedalusu prestaje biti isključivo priča o njemu kao predmetu priče, ili o Džojsovoj mladosti kao modelu za taj predmet, već izrasta u istiniti mit o odrastanju, o sukobu privatnog i društvenog, o jeziku kao opštoj i centralnoj komponenti bića, mit u kojem brojni, različiti posmatrači mogu vidjeti vlastiti lik. Ovdje je na djelu nešto što bismo mogli nazvati mitopoetizacijom ličnog iskustva i prisvajanjem mitskog, budući da su konture mita dovoljno široke da obuhvate i autorovu priču i pojedinačne priče njegovih čitalaca. Za umjetničku prozu nije dovoljno imati samo, kao gospodin Dafi iz „Bolnog slučaja“, „čudnu autobiografsku naviku“²⁹⁵, već je potrebno prepoznati, osmisliti i strukturirati autobiografski materijal u značenjske modele koji će imati dimenzije veće od pojedinačnih istina autobiografskih subjekata.

Osim naizmjenične prisnosti i ironije, identifikacije i distance u tretmanu glavnog lika, Džojso je upravo mitopoetičkim rješenjima uspio da 'izađe' iz ove priče o intimnom razvoju umjetnika, koja je i njegova priča. Naime, upotrebom mitskog podteksta, univerzalnih i univerzalizujućih simbola, slika i cjelokupne strukture, on je priču o *jednom* umjetniku načinio pričom o svakom umjetniku, štaviše, o svakom mladom čovjeku u traganju za vlastitim glasom. Samo ime Stivena Dedalusa ujedinjuje dvije velike civilizacije – hrišćansku i antičku: Sveti Stiven (Stefan) je prvi velikomučenik koji hrabro strada zbog svoje misije, dok je Dedal prvi vješti pregalac koji pomjera granice poznatih oblika izgrađujući nove. Zatim, motiv leta i pada kroz junakove pobjede i poraze evocira korijene njegove sudbine u mitskom obrascu poistovjećujući ga čas sa mudrim i praktičnim graditeljem lavirinta i krila, a čas sa njegovim neposlušnim i nepromišljenim sinom Ikarom, punim strastvenih aspiracija. Pored grčke, tu su i modeli iz drugih tradicija, prije svega elementi keltske mitologije, koje su također važan podtekst Džojsovog postupka u ovom romanu. Uz to, biblijske aluzije, simboli i metafore uočljivi su ne samo na retoričkom nivou, već i u svim bitnim temama, kao i u kompoziciji djela²⁹⁶. Svim ovim sredstvima autor je uspio da svom junaku podari arhetipsku dimenziju, transformišući i njega, a donekle i sebe, u mitsku figuru, u preteču brojnih stvaralaca, u prototipa umjetnika. Iako neodređeni član na početku naslova upućuje na to da je ovo samo jedan od (brojnih) mogućih portreta, određeni član (...“the Artist“) znači i partikularizaciju i generalizaciju: umjetnik je taj jedan, odre-

295 Cf. Džojso, „Bolno slučaja“, 91.

296 Za detaljne analize mitskog i biblijskog podteksta, upor. Nehama Aschkenasy, “Davin’s ‘Strange Women’ and Her Biblical Prototypes”; F. L. Radford, “Daedalus and the Bird Girl: Classical Text and Celtic Subtext”, Diane Fortuna, “The Art of the Labyrinth”, Philip Brady and James F. Carrens (eds.), *Critical Essays on James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*, G. K. Hall & Co. New York, 1998, pp. 155-67; 168-186; 187-208.

đeni (Stiven Dedalus, Džejms Džojs), ali i umjetnik uopšte, svi umjetnici. Zanimljivo je da individualizacija Stivena Dedalusa oksimoronski teče ka sve upečatljivijem primanju mitskog karaktera – što nezavisniji postaje, to jasnije poima svoju zavisnost od evropske i svjetske kulturne baštine, kao i pripadnost kolektivnom nesvjesnom. Slično se može reći i za njegovog tvorca na jednom višem nivou: razvoj njegovog glasa i elaboracija njegovog teksta ka sve originalnijem, osobenijem i revolucionarnijem izrazu, značila je, istovremeno i paradoksalno, sve veći ulazak u mit, u onaj nikad sasvim vidljivi prostor iza teksta, ali i u samom tekstu, koji ostaje nedodirljiv inspirišući najrazličitija tumačenja.

Stivenova negacija, njegov *non serviam*, može se dovesti u vezu sa brojnim herojima u istoriji, književnosti, mitu. Radi se o višestrukoj identifikaciji i, samim tim, o uopštavanju koje se odvija u različitim smjerovima: od Prometejeve pobune, Dedalovog postupanja suprotno Minosovom naređenju i Ikarovog postupanja suprotno Dedalovom savjetu, preko Luciferovog odbijanja da služi i Adamove neposlušnosti, pa do Odiseja koji prkosi Posejdonovim silama i Telemaha koji se sukobljava sa kneževima, kao i gore pomenutog sveca Stefana koji ostaje pri svojim uvjerenjima odričući se tuđih. U samom tekstu, njegov lik se, kao što sâm kaže za rađanje duše, pojavljuje „mračno i misteriozno“²⁹⁷ izlazeći pod svjetlo koje portret baca i na gledaoce, povezujući ih sve u prepoznavanju naslijeđenih obrazaca. Jedan od ovih opšteprepoznatljivih obrazaca je i lavirint, struktura koja je relevantna i za Stivena Dedalusa i za njegovog tvorca.

Govoreći o strukturi i simboličkom značaju lavirinta, kroz koje se može sagledavati i Džojsova i Stivenova umjetnička i razvojna aktivnost, Žan Pari naglašava dva različita arhitektonska motiva. Jedan je u obliku pletenice: zatvoren, pesimistički, solipsistički, a drugi je spirala: otvoren, optimistički, okrenut ka drugosti. Ipak, svaki na svoji način otjelovljuje kontradikcije autorske funkcije, jer „lavirint je dvostruk: ako vijugavi hodnici evociraju adska mučenja, oni ipak vode nekamo gdje će se izvršiti obasjanje.“²⁹⁸ Slična je putanja autorske aktivnosti – kombinacija „truda i čuda“, inspiracije i perspiracije, poniranja u sebe i otvaranja ka drugom čije smjene donose mukotrpano i radosno rađanje djela – ali, sličan šablon se iscertava kao razvoj svake osjetljive ljudske individue koja traži odgovore suočavajući se sa sobom i svijetom, sa životom i smrću. Pari citira Marsela Briona:

Za putnika koji upada u lavirint, cilj je da dopre do središnje odaje, do kripte misterija. No, kad do nje dopre, on mora iz nje i izići i vratiti se u spoljni svet, u suštini se, dakle, mora ponovo roditi: takva je sadržina svih misterioznih religija, i svih sekta koje posmatraju putovanje kroz lavirint kao nužni proces metamorfoza iz kojih se pomalja novi čovek.²⁹⁹

Ovo je naročito relevantno za Džojsovu, u *Portretu* posebno izraženu, koncepciju umjetnika kao usamljenika, kao heroja i kao svjetovnog sveštenika koji se rađa i

297 Cf. Džojs, *Portret*, 256.

298 Pari, *op.cit.* 120.

299 *Ibid.*

razvija iz otkrivenja, i koji simbolički umire i ponovo se pomalja u epifaniji iskazanoj, sugerisanoj ili prečutanoj u tekstu. Proces metamorfoza kroz koji je, vjerovatno, i sam prošao pripisao je svom junaku čija se priča može čitati u ključu različitih religija i duhovnih disciplina kao prolazak kroz mitsku arhitektoniku lavirinta u koji ulazi slab, nepotpun i u neznanju, a iz kojeg izlazi kao budući autor koji je već prevladao svoje slabosti, nedostatke i neznanje.

Za promišljanje Džojsove tekstualne mitopoetizacije ličnog iskustva posebno je zanimljiv jedan komentar njegovog brata Stanislosa, koji je priznao da je pisac bio krajnje iskren i otvoren u *Portretu umjetnika u mladosti*, ali da je „njegov stil takav da se može reći da je ovu ispovijest izrekao na nekom stranom jeziku.“³⁰⁰ Stranost i oneobičavanje jezika, a naročito jezika kojim govori o onome što je bilo naintimnije i najskrivenije u njegovom odrastanju, mjera je njegove umjetničke veličine i kompleksnosti njegovog autorskog zahvata. Sa jedne strane, on tim jezikom mitologizuje samo svoju, autentičnu, neponovljivu i jedinstvenu priču, dok, sa druge strane, ta priča izgleda kao da je tuđa, kao da je kosmička i univerzalna, kao da govori o brojnim drugim „Dedalima“ u različitim vremenima i prostorima. Ona postaje priča, kao što Roj Paskal kaže, za koju se na kraju čini kao da je samo slučajno i njegova, slična životnom putu Džejmsa Džojisa.³⁰¹ Stoga možemo reći da u veličanstvenom i ironičnom alhemijском obrtu teksta autobiografske fikcije koja pozajmljuje odavno prepoznatljive kolektivne obrasce, autor najzad personalizuje mit, prisvaja ga i nanovo autorizuje u tekstu o sebi. Mit postaje portret na kojem je lik junaka, lik samog umjetnika, i likovi mnogih posmatrača koji se u njemu prepoznaju. Roj Paskal je jedan od prvih koji su ključ za ovakvo dostignuće vidjeli, prije svega, u selektivnosti i intencionalnoj ekonomiji pisanja. On kaže da je Džojis bio usmjeren ka tome

da pruži istorijski, realističan prikaz svog života ali samo u onoj mjeri u kojoj taj prikaz služi kao simbol opšte teme, odnosa između 'realnosti iskustva' i 'nestvorene svijesti svog naroda', kako kaže u posljednjoj rečenici knjige. Želio je da pruži ono što bi se moglo nazvati metapsihološkom situacijom umjetnika – njegov način poimanja stvarnosti, njegovo unutrašnje traganje, njegovu usamljenost i predanost, dvostruku odanost svom snu i stvarnosti; ali on nije želio da iz toga izvlači ono što je slučajno, specifično za Džejmsa Džojisa, osim ako je ta specifičnost simbolična za cijelu situaciju.³⁰²

300 “his style is such that it may be contended that he confesses in a foreign language“ Stanislaus Joyce, *The Complete Dublin Diary*, ed. George H. Healey, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1971. p 103.

301 Cf. Roy Pascal, “The Autobiographical Novel and The Autobiography”, *Essays in Criticism – A Quarterly Journal of Literary Criticism*, edited by F. W. Bateson and W. J. Harvey, Vol. IX, No. 2, April 1959, pp. 135 – 150, 144.

302 “to give a historical, realistic picture of his life, but only in so far as it serves as a symbol of a general theme, the relation between 'the reality of experience' and 'the uncreated conscience of my race', as he puts it in the last sentence of the book. He wanted to give what one might call the metapsychological situation of the artist – his mode of apprehending reality, his inner search, his loneliness and his attentiveness, his double devotion to his dream and to reality; but he did not want to be distracted by what was fortuitous, specific to James Joyce, except in so far as this specificity was symbolic of the general situation.“ *Ibid.* 144-5.

Na kraju ćemo dodati i to da se u osnovi ove svjesne mitopoetizacije autobiografske podloge nalazi onaj, takođe oduvijek prepoznatljiv i neprolazan, autorski san o besmrtnosti. On se, zapravo, nalazi u korijenu svih mitova o umjetniku, od kojih je možda najupečatljiviji onaj koji se odnosi na njegovu dvojnost – na ono što je Moris Bib, takođe slijedeći tradiciju arhetipskih koncepcija, metaforički sumirao kao „Kule od slonovače“ i „Svete izvore“.³⁰³ Kule od slonovače podrazumijevaju elitističku izdvojenost umjetnika u čisti estetički i duhovni prostor stvaranja, koji je vanvremenski i koji znači i apstinenciju od strasti i navika svakodnevnog života. Suprotno tome, sveti izvori su ovaploćenje životnih tokova, preokupacija i raznolikosti izbora, i metafora za istorijsko vrijeme. U vezi sa temom podijeljenog umjetničkog sopstva koje oscilira između ova dva pola života i stvaranja, a koja je gotovo neozabilazna ne samo u *Kunstlerroman*-ima, već i u većini studija o njima, Bib pominje takođe nezaobilnu temu dihotomije vječnosti i prolaznosti. Naime, ideja o prekoračivanju hronološkog vremena i zalasku u mitsko vrijeme, da bi se umaklo smrti i zaboravu kroz stvaranje, nije samo renesansni zanos; ona je, kao što možemo lako uočiti, stalno prisutna u Dedalusovim idejama i u ovom modernom romanu o umjetniku. On sebe vidi kao „sveštenika vječite imaginacije, koji preobražava nasušni hljeb iskustva u sjajno tijelo vječnog života“, kao i onoga koji stvara „živu stvar, novu i uzdignutu i lijepu, neopipljivu, neuništivu.“³⁰⁴ A kad je njegov tvorac u pitanju, kaže se da je on izvrgavao podsmijehu Stivenove (i svoje) mladalačke žudnje o besmrtnosti u *Uliksu* („Sećas se svojih epifanija ispisanih na zelenim ovalnim listovima [...] Trebalo bi da ih neko tamo pročita nakon nekoliko hiljada godina [...]“³⁰⁵) Ipak, kao što podjeća Elman, ako ih je i izvrgavao podsmijehu i parodirao, to je zato što je „*imao* žudnje o besmrtnosti“³⁰⁶ (kurziv V.V.G.) koje će parodirati. Njegovo uranjanje u mit kroz svoje autorske izbore – u „neopipljivo, neuništivo“ – je, takođe, svjedočanstvo stalnog pokušaja da se ostvari medijacija između tekstualne i životne stvarnosti, između kula od slonovače i svetih izvora, te da se zakorači u neko drugo, neomeđeno trajanje.

303 Cf. Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*, *op.cit.*

304 “a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable.” Joyce, *A Portrait*, p. 193.

305 Džojcs, *Uliks*, 51-52.

306 “it was because he had immortal longings to mock”, Ellmann, “James Joyce In and Out of Art“, in Mary Reynolds (ed.), *op.cit.*, 17.

IV. 2. Interakcija autora i junaka: Džojsova i dvije verzije Stivena

Veliki dio obimne postojeće literature o *Portretu umjetnika u mladosti* analizira, bar u nekom svom segmentu, odnos Džojsova prema Stivenu Dedalusu, naročito prema njegovim umjetničkim aspiracijama. Te analize ukazuju na manje-više oštru podijeljenost među kritičarima i po pitanju žanra samog romana. Dva dominantna stava podrazumijevaju shvatanje ovog romana ili kao romantičarskog ili kao ironičnog, ili kao *Bildungsroman*-a ili, pak, kao anti-*Bildungsroman*-a, dok se Stiven Dedalus ili poistovjećuje sa svojim autorom ili sagledava kao njegova suprotnost, koju je on u tekstu podvrgao ironijskom tretmanu. U samom pripovjednom tkivu, njihov odnos se najčešće sagledava kao refleksija odnosa između naratorskog diskursa i diskursa lika.³⁰⁷ I u ovom djelu je prisutna tehnika doživljenog govora, i to intenzivnije i suptilnije nego u *Dablincima*. Čitav svijet romana se prelama kroz koordinate Stivenove svijesti, koja predstavlja onu centralnu inteligenciju u džejmsovskom smislu, ali istovremeno i predmet o kojem pripovjedač nenametljivo otkriva da zna više nego što on sam zna o sebi. U interakciji ova dva glasa, duž rubne linije Stivenove svijesti koja je dramatičnija u djelu, naslućuje se i intrigantna pozicija autora koji čas ulazi a čas izlazi iz te svijesti naizmjenično otkrivajući i sakrivajući vlastiti portret unutar portreta ovog mladog umjetnika.

Ova dijaloška dualnost, međutim, nije izražena u prvoj verziji romana, zbog čega se najčešće i smatra da se autor u njemu nije dovoljno distancirao od svoje autobiografske tekstualne persone, te zbog toga nije uspio izgraditi lik kao nezavisnu književnu tvorevinu koja se dinamički ostvaruje u tekstu. U *Junaku Stivenu* je Džojsov odnos prema Stivenu prisniji,³⁰⁸ transparentniji i iako se mjestimično može detektovati blaga ironija i subverzija njegovih zanosa, ti postupci su zasijenjeni pripovjedačkim idiomom koji u svojoj romantičarskoj retorici u potpunosti odgovara načinu mišljenja i izražavanja samog junaka. U njemu se smjenjuju nesigurnost i nadobudnost obrazovanog ali nezrelog mladića, strastvene estetske aspiracije i preokupacije svakodnevnim međuljudskim odnosima; on je, iako se radi o fragmentu nedovršenog djela, zamisliv kao lik koji je sličan brojnim drugim likovima u književnosti, naročito u tradicionalnom razvojnom romanu; više je tipski karakter nego što je individualizovan, što, između ostalog, vidimo i po činjenici da se ne razvija u romanu. Zanimljivo je, ali i očekivano, da ova prva verzija Stivena više odgovara Džojsovom karakteru i ponašanju u mladosti, što zaključujemo na osnovu više puta pomenutih memoara njegovog brata i Elmanove iscrpne dokumentacije. Oni svjedoče da je Džimi Džojso bio posvećeniji i brižniji sin i druželjubiviji student nego što je to predstavljeno kasnije, u *Portretu umjetnika u mladosti*, kroz sumorni temperament druge verzije Stivena. Takođe, veći broj likova koji su izdiferencirani sami po sebi, a ne samo u funkciji razvoja junakovog individualnog glasa, govori u prilog tome da je prilikom pisanja *Junaka Stivena* autor bio uključeniiji i zainteresovaniji za svijet oko sebe mnogo više nego što to govori sve-

307 Iscrpnu analizu ova dva diskursa, sličnosti i razlika među njima, kao i nijansiranih prelaza od jednog ka drugom, izlaže najpotpunije Džon Pol Rikelm, iako su se mnogi kritičari i naratolozi bavili razvojem ove dualnosti. Cf. Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, op.cit.

308 Za detaljnu analizu narativnih komentara o Stivenu iz *Junaka Stivena* vidjeti: Homer Obed Braun, op.cit.

denost, impersonalnost i minimalistička karakterizacija sporednih likova u *Portretu*.³⁰⁹ Upravo uspješnost zbirke priča o Dabincima – zbirke o drugima – koja je pisana u isto vrijeme kad i prvi oblik romana (od 1904. do 1906. godine) govori u prilog tome da je autorsko posmatranje bilo izoštrije i zastupljenije nego samoposmatranje.

U *Junaku Stivenu* Džojsovo empirijsko biće nije dovoljno odvojeno od spisateljskog bića, zbog čega je Stiven kao objekat isuviše blizu subjektu pisanja, neemancipovan od pripovjedačke instance te zato i ne toliko zanimljiv kao univerzalna tvorevina koja može da komunicira sa generacijama različitih čitalaca. Intencija da se uz blagu ironiju predstavi intimni razvojni put umjetnika, koji je neporecivo baziran na iskustvima samog pisca, prisutna je i ovdje – naslov romana nosilac je te intencije, riječ *junak* je svakako indikator ironije od strane autora. Međutim, ta intencionalnost se rijetko uspijeva probiti do iskaza koji bi je pretvorio u „ekstenciju“ drugih, da se poslužimo kovanicama L. Zhanga. Ironijsku intenciju podriva već pomenuti retorički višak, homogenost narativnog glasa i diskurzivni detalji koji sugerišu nedovoljno razvijenu vještinu pripovijedanja, ali i neki izbori poput prezimena glavnog lika, koji je u ovoj verziji Daedalus, a ne Dedalus. Ortografska stranost imena funkcionise kao dodatni pokušaj pojačavanja razlike između autora i lika, između dablinskog i mitskog identiteta, kao i između autobiografskog junaka i njegove okoline. Međutim, ovaj pokušaj samo još više podvlači činjenicu koliko je prva verzija Stivena direktna projekcija autorove mladalačke svijesti (ili iluzije) o sebi, koju je Džojso kasnije svakako prevladao.

U finalnoj verziji romana, Džojso odbacuje pretenciozno 'a' iz prezimena junaka, održavajući balans između njegove izuzetnosti i običnosti, njegovog individualizma i kontekstualne uslovljenosti. Stiven iz *Portreta* nije više ironizovan ali zapravo divljenja vrijedni 'junak', već je *umjetnik u mladosti*, kako je autor to podvukao žaleći se da se nepravedno zaboravljaju četiri posljednje riječi naslova³¹⁰. Upravo četiri posljednje riječi naslova objašnjavaju i pitanje autorove intencionalnosti i distance, kao i razvijene samosvijesti, neumoljive iskrenosti i, možda paradoksalno, skromnosti. Autobiografski poriv sada već zrelog pisca tematizuje aspiracije iz mladosti, pri čemu iz samog naslova ostaje nejasno da li je ta tematizacija koncipirana kao kritika adolescentskih zabluda i umišljenosti ili, pak, kao psihološka istorija ličnosti nekoga ko zaista postaje umjetnik. Naime, neobična fluidnost ovog naslova kao da odbija da utvrdi i fiksira temu: ne zna se da li je između umjetnika i mladića stavljen znak jednakosti ili ne, to jest, da li je on već umjetnik koji je pritom i mlad, ili je on neko ko će tek možda izrasti u umjetnika a čija je mladost u romanu sada data kao mladost bilo kojeg čovjeka. Da li je težište naslova, i samog romana, na umjetniku ili na mladiću pitanje je koje zauzima centralno mjesto u razmatranju Džojsovog odnosa prema liku.

Dok mnogi smatraju da je Džojso bio blagonaklon prema Stivenu u *Portretu*, podjednak, ako ne i veći broj čitalaca nalazi pregršt tragova autorskog ironičnog ot-

309 U ovom smislu je signifikantno i izostavljanje Stanislausa Džojso iz druge verzije romana, dok je u prvoj verziji (kao Moris Dedalus) on vrlo često prisutan uz svog brata.

310 Džojso je ovo isticao u razgovoru sa Frenkom Badženom, Cf. Scholes, "Stephen Dedalus: *Eiron* and *Alazon*", *op.cit.*

klona od njegovog profila. Ovdje treba napomenuti da su se ironijska čitanja *Portreta* i Stivenovog lika počela javljati tek nakon objavjivanja *Uliksa*, u kojem vidimo da se on iz izgnanstva vratio kao neostvaren, neproduktivan mladić, još uvijek daleko od umjetnika. Sam tekst *Portreta umjetnika u mladosti*, moramo primijetiti, ipak više pothranjuje utisak identifikacije sa Stivenom, jer je suština mita o umjetniku, kako naglašava Patrik Parinder, toliko zavodljiva i opojna da bi pretjerana ironizacija, kao i satirički i parodijski uplivi razbili temelje i Džojsove, a ne samo Stivenove priče.³¹¹ Ovih upliva i svjesnih polarizacija tona ima, međutim, onoliko koliko je neophodno da bi Siven izrastao u figuru koja se može i postovjetiti i diferencirati od svog autora. Diferencijacija je možda najuočljivija ako se sagleda ritmička struktura smjene zanosa i otriježnjenja koja je uočljiva na nivou kompozicije kao cjeline: odavno je primijećeno kako se svaka epizoda završava lirskim kadencama i slikom neke vrste trijumfa, što jasno priziva identifikaciju sa Stivenom samim poetskim stilom, intezitetom i diskurzivnom čistoćom doživljenog govora, dok početak svake naredne epizode donosi prozaične slike domaćeg ili društvenog života, predočene neutralnim izvještavanjem i naturalističkom, hladnom preciznošću koja upućuje na distancirano demaskiranje Stivenovih očekivanja.

Neki od primjera koji obezbjeđuju najveći kontrast između dvije svijesti, ili dva izvora te svijesti, prisutne u ovoj polidiskurzivnoj prozi nalaze se u pretposljednem i posljednjem poglavlju romana, nakon što Stiven spozna svoju pjesničku misiju. U trenu kad iskusi ekstatično otkrivenje simbolike svog prezimena i spozna svoju životnu misiju, kad se „njegova duša vinula u vazduh iznad svijeta i poznato tijelo pročistilo i oslobodilo nesigurnosti i učinilo sjajnim i pomiješalo sa elementom duha“³¹², začuju se 'povici iz svijeta', povici dječaka koji se podsmjehuju neobičnosti njegovog imena i uspostavljaju simboličku vezu sa nekom drugom mogućom vizurom na njegovo 'proročanstvo':

- Jedan! Dva! Gledaj!
- Oh, Krajps, davim se!
- Jedan! Dva! Tri i skok!
- Sledeći! Sledeći!
- Jedan!... Uh!
- Stefanoforos!³¹³

Ubrzo potom, nakon što na plaži ugleda djevojku poput morske ptice, „anđela smrtne mladosti i ljepote“³¹⁴, vizija koja mu donosi dugo očekivanu transformaciju u spoznaji objedinjenja svetog i profanog, propraćena je opet ironičnom naturalističkom

311 Cf. Patrik Parrinder, *James Joyce*, Cambridge University Press, 1984, 72.

312 "His soul was soaring in an air beyond the world and the body he new was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element os spirit", Joyce, *Portrait*, 192-3.

313 Džojjs, *Portret*, str. 212.

314 „the angel of mortal youth and beauty“, Joyce, *Portrait*, 196.

slikom ispijanja vodnjikavog čaja i posmatranja masnih ostataka prženog hljeba³¹⁵. Takođe, kada kasnije razvija svoju filozofsko-estetičku teoriju koristeći elaboriranu terminologiju, što daje najviše povoda za poistovjećivanje autora i lika jer je poznato da je ova teorija bila i Džojsova,³¹⁶ Linčovi duhoviti, opsceni i otriježnjujući komentari³¹⁷ služe kao adekvatna polarizacija omogućavajući prodor one druge svijesti, koja izlazi iz okvira Stivenove, i pružajući alternativni pogled na njegovu stvarnost.

Upravo se ovdje, na ovom posljednjem primjeru koji ilustruje dvostruki autorov odnos prema autobiografskom junaku, može možda najpotpunije vidjeti i njegova interakcija sa njim. Estetičkoj teoriji je posvećen značajan broj stranica u romanu, ona je, uz to, prisutna i u *Junaku Stivenu*, što dokazuje da je Džojsova bila važna i da je percipirao njenu višestruku tekstualnu funkcionalnost. Ona je, zatim, kako svjedoče pulske i pariške sveske, bila dio *i njegovog* sazrijevanja kao umjetnika; dakle, nije izmišljena u svrhu potpunije karakterizacije Stivena, već je iskorištena u gotovo neprerađenoj formi. Stivenov jezik je, dakle, ovdje i Džojsov jezik, dok naknadne intervencije kojima dijaloški okružuje i prekida izlaganje ove teorije – dijaloške u smislu forme (dijalog sa Linčem) i dijaloške u bahtinovskom smislu heterogenizacije diskursa – pripadaju u potpunosti autoru i njegovoj intenciji da se ogradi od lika koji mu je, ipak, u mnogo čemu sličan. Zreliji Džejms Džojso je prevladao i obuhvatnije sagledao ograničenja Stivena Dedalusa, ali je važno reći i da se potrudio da obezbijedi privilegovano mjesto za one aspekte njegovog postignuća na koje je bio ponosan. Prožno konstituisanje Stivena je Džojso omogućilo da iznova proživi, sagleda i valorizuje svoja iskustva kao umjetnika u mladosti (i kao mladića u snu o umjetnosti), da sačuva ono što je vjerovao da treba i da razgradi ono što je smatrao neadekvatnim: u prvoj verziji je to zadržavanje i odbacivanje neselektivno, dok je u drugoj strogo kontrolisano zahtjevima dublje strukture modernog psihološkog romana, te kao takvo naizmjenično prikazuje i artistski maskira autorovu relaciju sa likom, čineći njegovu autorsku funkciju zanimljivijom i zahtjevnijom.

Autobiografska proza se uvijek smatrala susretom subjekta i objekta pisanja, susretom u kojem se umjetnik podudara sa svojim modelom, a svijest kao izvorište pisanja sa svojom metodom. Međutim, s pravom se može postaviti pitanje: šta ako autobiografiju spoznamo ne kao podudaranje između subjekta i objekta, teme i postupka, već upravo kao mimoilaženje, kao susret pun praznina, neriješenih mjesta i zamagljenih trenutaka? Oslanjajući se na Lakanovu teoriju o fazi ogledala, Šari Benstok u „Autorizovanju autobiografskog“³¹⁸ ispituje implikacije ovog nepodudaranja, odbacujući uvriježenu pretpostavku o udruživanju autorskog sopstva i pisanja, to jest, predmeta pisanja. Ona na samom početku ovog oglada konstatuje:

315 *Ibid.* 197.

316 Cf. Pulske i pariške sveske u *The Workshop of Dedalus*, *op.cit.*

317 Cf. Joyce, *Portrait*, pp. 232-245.

318 Šari Benstok, „Autorizovanje autobiografskog“, prevela Tatjana Bijelić, *Ars*, XIV, 5-6, Otvoreni kulturni forum, Cetinje, 2010, 149-156.

Autobiografija otkriva praznine, i to ne samo praznine u vremenu i prostoru, ili između individualnog i društvenog, nego i sve veće neslaganje između načina i predmeta svog diskursa. Drugim riječima, autobiografija otkriva nemogućnosti vlastitog sna: ono što započinje na pretpostavci samospoznaje završava se stvaranjem fikcije koja natkriljuje premise početne konstrukcije.³¹⁹

O tome koliko fikcija nadmašuje autobiografsko polazište u slučaju autobiografskog *Kunsterroman*-a Džejmsa Džojisa bilo je više riječi u prethodnom potpoglavlju – njegovi postupci *svjesne* mitopoetizacije vlastitog iskustva uzdigli su, doduše, i njegova kasnija djela (u prvom redu *Uliksa*) na nivo koji „natkriljuje premise početne konstrukcije“. Međutim, ono što ovdje vrijedi akcentovati jeste uloga nesvjesnog u autobiografskom aktu, na koju se Benstok najviše i osvrće, koja i čini da se spajanje autorskog subjekta sa svojim objektom, koji funkcioniše kao njegov odraz u fikciji, stalno odlaže. Naime, kao što je Žak Lakan tvrdio da dijete u fazi ogledala ulazi u prostor društvene zajednice gdje biva obuhvaćeno zakonom Simboličkog, te prema tome, i iskrivljenog, necjelovitog, djelimičnog, izdijeljenog i nepodudarnog sopstvu, pri čemu mu se daje samo iluzija skladnog odraza, tako i autobiografsko sopstvo u pisanju o sebi nalazi lažnu refleksiju harmonije, cjelovitosti, poistovjetljivosti i nerazličitosti. Građenje Stivenovog lika u *Portretu* bi, u tom smislu, moglo dati određenog povoda za argumentaciju o laskavom odrazu: kako je Skoulz primijetio, Džojis je svoj lik obdario većim znanjem, obrazovanjem i zrelošću nego što je on posjedovao u Stivenovim godinama.³²⁰

Nepoklapanje pojedinca koji piše i njegove slike u ogledalu fikcije Benstok, u skladu sa Lakanovim psihanalitičkim pretpostavkama, objašnjava moćnom ulogom koju nesvjesno igra u jezičkoj konstituciji modela baziranog na sopstvu. Naime, jezik je kombinacija unutrašnjih i vanjskih djelovanja, subjekat ga koristi ali i biva podvrgnut jezičkim djelovanjima spolja, iz šireg simboličkog i semiotičkog poretka, a svako pisanje „slijedi porub svjesnog/nesvjesnog gdje se prepliću granice između unutrašnjeg i vanjskog.“³²¹ Svi oblici pisanja o sebi su, stoga, samo djelimično svjesni i samosvjesni; autobiografski čin je samo djelimično kontrolisana i spoznata „koherentna slika o sebi“, koja, zapravo, krije rascjep subjekta koji piše: rascjep između svjesnog i nesvjesnog (onoga što je Lakan nazvao *moi* i *je*, a u čemu se sasvim lako mogu prepoznati Frojdove koncepcije *ega* i *ida*), rascjep koji čini da prodor utisaka iz nesvjesnog ometa i stalno odgađa konstituisanje objekta koji bi se poklopio sa subjektom autobiografije. Uz to, jaz između subjekta i objekta, kao i između svjesnog i nesvjesnog, između poželjne slike cjelovitosti i potisnute podijeljenosti, je „uzrokovan jezikom koji ne može da ga porekne“³²², što čini misiju „savršene slike u ogledalu fikcije“ tehnički nemogućom s obzirom na jezičku uslovljenost teksta.

319 *Ibid.* 150.

320 Robert Scholes, „Stephen Dedalus, *Eiron* and *Alazon*“, *op.cit.*

321 Benstok, *op.cit.*, 153.

322 *Ibid.* 152.

Džojsovo poklapanje ili nepoklapanje sa Stivenom uglavnom je razmatrano kao rezultat *svjesne* selekcije i brižljivo planiranih metoda, kroz djelovanje autorske intencije koja vlada složenom jezičkom konstitucijom lika koji je i predmet autobiografske fikcije. Ovdje bi, međutim, bilo uputno opet se osvrnuti na sintagmu „autobiografska fikcija“ s ciljem da se izdvoji, ako je moguće, značajniji od njena dva elementa. Dakle, značajno bi bilo promišljati i pokušati odrediti da li u ovom aktu primat ima *autobiografski* poriv, koji teži samospoznaji, samodefinisanju i susretu subjekta i objekta, ili, pak, dominira poriv za fikcijom, za *autofikcionalizacijom*, poriv koji ne teži niti spoznaji poklapanja niti ne-poklapanja subjekta i objekta, već prevazilaženjem i jednog i drugog u obuhvatnosti dvosmislenog umjetničkog teksta. Da se poslužimo opet idejama koje je obrazložila Benstok, autobiografski lik, ili odraz autora u ogledalu autobiografske fikcije, uvijek je i autor i ne-autor: Stiven i jeste i nije Džoj, ali dok će psihonalička čitanja tvrditi da je to zbog djelovanja nesvjesnog, kao i zbog toga što jezik ne može prevladati rascjep između svjesnog i nesvjesnog, književnici mogu reći da je to zato što tekst (i lik kao tekstualna tvorevina) slijedi pomalo magičnu jezičku intenciju koja i svjesno i nesvjesno uzdiže na jedan drugi nivo.

Zapravo, autorsko prepuštanje jeziku na neki način poništava ovu podjelu zato što je obuhvata, naročito u slučaju lingvistički osjetljivih autora kakav je bio Džoj, autora koji prepoznaju biće jezika kao unutrašnje i spoljašne, svjesno i nesvjesno, za šta najradikalniji primjer nalazimo u „noćnom jeziku“ *Bdjenja*. Jaka intencionalnost u tim slučajevima podrazumijeva i *intenciju o prepuštanju jezičkoj intenciji* teksta koji vodi negdje izvan poznatog iskustva. Kao jedan od primjera ovog prepuštanja, u kojem udruženo djeluju svjesni i nesvjesni aspekti pisanja, možemo opet pomenuti pasaze iz *Portreta umjetnika u mladosti* koji opisuju Stivenovu epifaniju na plaži. Kao što je Kener primijetio, neobično pticoliko stvorenje, Stivenovu reakciju na nju i cijelu scenu veoma je teško vizuelizovati³²³, ili povezati sa nekom viđenom ili zamišljenom slikom. Ovo je primjer nereferencijalnog jezika, čiji se registar ne može svrstati ni u poeziju ni u prozu, ni u deskripciju, ni u naraciju, niti komentar ili unutrašnji monolog, jezika koji podvlači vlastitu diferencijaciju od svih ostalih diskursa u romanu. Čitava epizoda ostvaruje utisak progresivnog kretanja koje ne samo da nosi junaka („Naprijed i naprijed i naprijed i naprijed!“³²⁴), već kao da nosi i samog autora u stihjskom kretanju, leksičkim ponavljanjima i sintaksičkim oneobičavanjima izraza koji podražava, prije nego izražava strastvenu ekstazu cjelokupnog bića.

Pored toga, i već pomenute interpolacije ironičko-kontrastnih pasusa, kao što je onaj sa povicima dječaka iz vode, nakon kojih se nastavlja ritam Stivenovog (i autorovog?) zanosa čijoj zavodljivosti ni čitaoci ne odolijevaju uprkos povremenoj argumentaciji o 'visokoparnosti' ovog stila, mogle bi se, takođe, tumačiti kao svjesno-nesvjesna smješa autorske intencije koja se podvrgava intenciji same fikcije. A ta fikcija je, kao što smo već naznačili, i autobiografija i nije, dok sa druge strane, i 'najčistija' autobiografija sadrži fikcionalizaciju kao neizbježan sastojak svog nastajanja. Ključno pitanje, najzad, nije u kojoj mjeri se Džoj i Stiven mimoilaze ili koliko je „neslaganje

323 Cf. Kenner, *Dublin's Joyce*, pp. 132-3; Džoj, *Portret*, str. 214

324 „On and on and on and on!“; Joyce, *Portrait*, 196.

između načina i predmeta“ autobiografskog diskursa, već šta se dobija iz interakcije autora i lika koji se, bar povremeno i bar mjestimično, psihološki i fenomenološki dodiruju.

Susret umjetnika i modela u autobiografskoj prozi Džejmsa Džojisa moguće je, dakle, upravo kroz interakciju poklapanja i nepoklapanja, istosti i razlike, zadržavanja i prepuštanja intencije intrigantnoj jezičkoj igri samog teksta. *Portret umjetnika u mladosti* je portret objekta – Stivena Dedalusa, koji upravo zato što je „naslikan sa osjećajem“ otkriva, u prodoru nesvjesnog kroz svjesno, i njegovog tvorca. *Portret umjetnika u mladosti* je, takođe, i autoportret umjetnika – samog Džojisa, koji, opet, upravo zato što slika sebe „sa osjećajem“ islikava, opet u prodoru nesvjesnog kroz svjesno, i portret nekog drugog ko nije njegov (s)poznati odraz u ogledalu. Isto se može reći i za prvu verziju romana: Stiven Dedalus u *Junaku Stivenu* je i portret junaka i autoportret subjekta koji piše, oboje u mjeri u kojoj se pisanje prepušta intenciji fikcije da obuhvati i pomogne u samospoznavanju, ali i da prevaziđe subjekta. Zato možemo ponoviti da Džojis kao autor stoji sa obje strane svoje proze – istovremeno *i* unutar, *i* iza, *i* izvan, *i* iznad“ – jer je djelimično sadržan i u fiktivnoj slici koja je Stiven Dedalus, i u onoj vanjskoj od koje je krenuo impuls za Dedalusovo stvaranje.

Kako smo već rekli, Dedalus i jeste i nije Džojis, jer autor – posebno moderni autor koji je akutno svjestan neuhvatljive složenosti onoga što zovemo istinom – nije dužan da pruži jednostavan odgovor i gotovo rješenje na dileme čitaoca o njegovoj interakciji sa likom. Kao što kaže Blejds odgovarajući na primjedbe Vejna Buta da Džojsov neriješeni odnos prema junaku oštećuje ovog remek djelo³²⁵, u haosu prve polovine dvadesetog vijeka jedini adekvatan moralan izbor za velikog pisca je ćutanje, tišina kao veliko otkriće modernizma³²⁶. Džojis je izabrao tišinu i kad je bilo u pitanju djelovanje prve verzije Stivena na njegovo kreiranje druge: poznato je da se nije izjašnjavao o manjkavostima koje je prepoznao u prvom obliku djela. Svjedočanstvo o ovom drugom smjeru interakcije nalazimo samo u toj drugoj verziji, u očitim razlikama između prvog i drugog Stivena, dok svjedočanstvo o djelovanju drugog Stivena, predmeta *Portreta*, na svog autora možemo tek, i samo donekle, iščitavati iz *Uliksa*. Stoga, ipak možemo polemisati o tvrdnji da je samospoznaja subjekta iluzorna u autobiografskom aktu, jer do neke vrste samoprepoznavanja u odrazu fikcije ipak dolazi, što vidimo u modifikacijama autorskog principa koji se kod Džojisa kreće između različitih verzija jednog istog modela. Uz to, izvjesna autonomija koja je data Stivenu Dedalusu u *Portretu umjetnika u mladosti* takođe govori o njegovom svjesno-nesvjesnom uporištu u autorovom prenosu autoriteta na svog junaka.

325 But je jedan od prvih koji su razmatrali problem estetičke distance u *Portretu umjetnika u mladosti*, vjerujući da se Džojsov ambivalentni odnos prema Dedalusu može razriješiti samo ako se pogleda „izvan“ ovog romana i odgovori potraže u *Junaku Stivenu* i *Uliksu*. Kao takav, nerazriješen, kako But smatra, *Portret* nije sasvim ispao roman jer ne razriješava kontradikcije unutar sebe. Cf. Boothe, *op.cit.*, pp. 323 – 336.

326 Cf. Blades, *op.cit.*, 132.

IV. 3. Junak kao autor svoje priče

Relativnost autorizacije u slučaju modernih autobiografskih *Kunstlerromana* i njihove psihološke implikacije udvajanja autorske figure na subjekat i objekat pisanja, o kojima je bilo riječi ranije, otvaraju ontološka pitanja granice i komunikacije između fikcije i stvarnosti, podstičući zanimljive, uznemirujuće ili utješne ideje o egzistencijalnom statusu ne samo autora i lika, već svakako i svih nas, čitalaca. U *Portretu umjetnika u mladosti* ove ideje se otvaraju problematizovanjem statusa književnog lika – Stivena Dedalusa – kojem je data značajna autonomija i koji bi se iz više razloga i uglova mogao promišljati u svojstvu autora vlastite priče, čime ovaj roman anahrono zalazi u postmodernističku poetiku.

Postojanje izvjesne autorske figure unutar teksta može se uočiti i u nekim pričama iz *Dablinaca*, na primjer u poistovjećivanju naratora i protagoniste u prve tri priče, naročito u „Arabiji“ gdje se zaljubljeni dječak često posmatra kao „umjetnik u djetinjstvu“ koji odraslim pjesničkim jezikom retrospektivno priča svoju priču, zatim u navici junaka „Bolnog slučaja“ da „sastavlja autobiografske rečenice u kojima je subjekt u trećem licu a predikat u prošlom vremenu,“ a svakako najviše u složenosti unutrašnjeg diskursa Gabrijela Konroja za kojeg je i naznačeno da ima ozbiljne literarne ambicije. Međutim, u *Portretu* pretpostavljeno autorstvo književnog lika vodi ka marginama teksta destabilizujući konvencionalna shvatanja fikcije kao drugostepene realnosti i čineći pitanje interakcije autora, ili višestrukih autorâ, i teksta još inspirativnijim.

Više je argumenata za tumačenje da *Portret umjetnika u mladosti* nije samo autobiografija pisca Džejmsa Džojlsa, već autobiografija njegovog junaka koji slika vlastiti portret pričajući priču o svojoj mladosti. Džon Pol Rikelm je jedan od najuticajnijih kritičara koji dokazuje za Stivenovo (autobiografsko) autorstvo naratološki tumače kroz zbunjujuće približavanje perspektiva u tekstu. Naime, Rikelm smatra da se tri glavna diskurzivna oblika za predstavljanje Stivenove svijesti, koje on razlikuje kao psihonaraciju, citirani monolog i pripovijedani monolog (što je drugi naziv za doživljeni govor), toliko približavaju da je teško, ako ne i nemoguće razlikovati pripovjedačev diskurs od diskursa lika³²⁷. A budući da razlikovanje ova dva diskurzivna modela predstavlja osnovu za razlikovanje Stivenovog statusa, kao predmeta priče, koji je isključivo *unutar* priče, od ekstradijegetičkih elemenata, njihovo spajanje nužno donosi i miješanje odlika intradijegetičke i ekstradijegetičke stvarnosti. Stiven Dedalus, čiji se unutrašnji glas spaja sa pripovjedačevim, onda preuzima ulogu pripovjedača, te se ostvaruje utisak da priča o junaku dolazi direktno iz svijesti (ili pera) tog junaka, čime se odbacuju konvencionalne pretpostavke o nekoj vanjskoj uokvirenosti priče. San književnog lika da postane autor se, na neobičan način, ostvaruje, i to ne samo pisanjem vilanele i dnevnika na kraju romana. Vraćajući se na Frojdove nalaze i poznatu, iako nedovoljno istraženu, analogiju između sna i teksta, Rikelm pruža sažeto i višestruko prodorno objašnjenje ovog tektualnog fenomena:

327 Cf. Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, op.cit., “For Whom the Snow Taps: Style and Repetition in ‘The Dead’”, op.cit.

Kad čitamo Frojdove zapise o snovima, shvatamo da se ispunjenje procesa snivanja, koje je još jedan vid pričanja priča, ostvaruje u tumačenju snova, u naknadnoj aktivnosti u kojoj snivač i analitičar postaju jedno. U *Portretu* otkrivamo da se ispunjenje procesa postajanja autorom ostvaruje u činu pisanja, u naknadnoj aktivnosti u kojoj lik i pripovjedač postaju jedno.³²⁸

Naknadna aktivnost interpretiranja i pričanja vlastite priče se u slučaju Stivena Dedalusa dovodi u vezu ne samo sa mjestičnim nejasnoćama u narativnom glasu, o kojima je detaljno pisao Rikelm, već sa cikličnošću kompletne strukture. Naime, Stivenovo zbunjeno kretanje među različitim glasovima u traženju vlastitog, čak i njegovo povremeno imitiranje tih glasova, završava se pisanjem dnevnika – jedinog dijela u romanu koji je pisan u prvom licu. I šira stilska, ne samo gramatička, osobnost ovog zapisa (koja najavljuje Džojsove kasnije tehnike) značajnije nego ostali djelovi odstupa od cjeline romana, zbog čega se ostvaruje utisak da tek ovdje čujemo i vidimo Stivenov autentični glas. Nakon toga, budući da je demonstrirao da je osvojio i zadio vlastiti modus izražavanja, te da se oslobodio od mreže tuđih jezika, on može da se vrati na početak: da svjesno 'preuzme' glas svog oca imitirajući ga dok mu priča bajku, i započne sâm priču o sebi³²⁹. To je retrospektivno pripovijedanje koje ne opovrgava ni organski rast jezika što prati rast samog junaka, iako ovakvo sadejstvo izraza i teme – dostignuće kojim je Džojso pomjerio granice moderne proze – upućuje na neposrednost, na simultanost priče i pričanja. Ipak se „On je bio mali zeka“³³⁰ čita kao sjećanje, kao naknadna aktivnost rekonstrukcije doživljaja kroz pričanje o njemu, jer ovo je osviješćeni, samosvjesni i *od strane junaka intendirani* doživljeni govor kakav ne možemo sresti, na primjer, u *Dablincima*.

Postojanje dvostruke vizure i dvostrukog glasa, čije je prisustvo u romanu često uzimano za dokaz Džojsovog distanciranja od Stivena, može se, dakle, pripisati upravo samom junaku koji se, kao i svaka autorska instanca koja priča priču o sebi, udvaja na „doživljajno ja“ i na „pripovjedačko ja“³³¹. Pripovjedačka svijest obogaćuje doživljajnu tako što je verbalizuje, posmatrajući je sa pozicije naknadno stečene sposobnosti za (auto)interpretaciju. Doživljajna svijest je fokusirana na neposredne utiske, ograničena uzrastom i trenutnim okolnostima, uslovljena osjećanjima koja se ne uspijevaju probiti do racionalizacije koja bi ih smjestila u jedan širi kontekst. Za to su potrebni iskustvo i ironija koje posjeduje zrelija svijest pripovjedača, ona koja je u stanju sagledati do-

328 “When we read Freud on dreams, we learn that the fulfillment of the process of dreaming, another kind of retelling the stories, occurs in the interpretation of dreams, a belated activity in which the dreamer and the analyst may be one. In *A Portrait*, we discover that the fulfillment of the process of becoming an author occurs in the act of writing, a belated activity in which character and narrator may be one.” Riquelm, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, p. 51.

329 Ovo su sugerisali i Džon Pol Rikelm (u već pomenutoj studiji) i Patrik Parinder, cf. Patrick Parinder, “A Portrait of the Artist”, prema: Mark A. Wollaeger, (ed.), *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, a casebook, Oxford University Press, 2003, pp. 85–128.

330 Džojso, *Portret*, 7.

331 Cf. Ova terminologija je preuzeta od Adriane Marčetić, koja svoje razmatranje u cjelini bazira na Ženetovim konceptima. Cf. Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2004, str. 46–55.

življajni trenutak sa što više strana kako bi složenim jezičkim sredstvima pružila uvid u pripovjedanu situaciju. Ali, takođe je potrebno i umijeće pamćenja, i to snažna *ars memoria* koja može opet kroz priču revitalizovati ono doživljajno ja toliko da se njegovo prisustvo osjeća kao protivteža distanciranom retrospektivnom pripovijedanju. *Portret* već na prvim stranicama postiže ovu dijalektičku „borbu“ dvije svijesti: doživljajno junakovo 'ja' dječjim jezikom artikuliše svoja iskustva, dok pripovjedačko 'ja', zapravo, pravi lingvističke izbore za tu artikulaciju i organizuje utiske (sada sjećanja) u povezanu cjelinu. Doživljajno Stivenovo 'ja' je transformisano u treće lice i vođeno pripovjedačkom logikom reorganizovanja prošlih epizoda u koherentni poredak, ali, sa druge strane, taj doživljajni aspekt upravo Stivenu-pripovjedaču daje energiju koja oživljava njegovu priču svojom neposrednošću i nedostatkom hronološke svjesnosti. Kada u petom poglavlju postane jasno da je Stiven-junak ovladao složenim teorijskim diskursom i filozofsko-lingvističkim metajezikom, kada je u stanju da parafrazira, parodira i svjesno prisvaja tuđe konceptualno-terminološke sisteme (Akvinskog, Aristotela, jezuite), nameće se nepobitan zaključak da je onda u stanju da podražava i glasove koje je slušao u djetinjstvu i u ranoj adolescenciji, uključujući i njegove vlastite unutrašnje glasove, u romanu date uglavnom kroz tehniku doživljenog govora.

Autoritet pripovijedanja ostvaruje se, dakle, kroz postojanje dvije svijesti koje su, obije, unutar dijegetičkog svijeta, jer Stiven je i lik i autor, ili kako je Skoulz to prepoznao, *eiron* i *alazon*³³², naizmenično i u isti mah. *Eiron* je onaj svjesniji, zreliji, distancirani aspekt autorskog identiteta, dok je *alazon* ona doživljajna vitalnost koja sve impresije, uključujući i zablude, pruža kao podlogu za pripovijedanje koje se naknadno ostvaruje. U svakom autoru, pa i u svakom liku koji postaje ili teži da postane autor, egzistiraju oba ova koncepta, koje Skoulz prepoznaje u svim Džojsovima romanima, kao piščevu bitnu karakteristiku³³³. *Alazon* je, na neki način „žrtva“ *eirona*, jer je predmet njegovog kritičkog pogleda, njegove interpretacije i njegove spisateljske karijere, što vidimo u primjerima Stivenovog samoposmatranja, koje će biti osnova za njegovu kasniju kreativnost: „Strpljivo je beležio šta je video, držao se po strani od te vizije i potajno uživao u njenom smrtonosnom mirisu.“³³⁴

Udvajanje na doživljajnu i pripovjedačku svijest, na hladnog, mudrog posmatrača *eirona* i strastvenog, naivno pretencioznog *alazona*, nije jedina sličnost između autorske figure izvan i unutar teksta. Dok Džojz posmatra i kreativno obrađuje Stivena, vidimo da i sam Stiven to čini sa svojim iskustvima, pri čemu se ovaj prenos autoriteta sa ekstradijegeze na intradijegetički svijet može smatrati posmodernističkom praksom *par excellence* upravo zato jer pokreće ontološko pitanje pozicija stvarnosti i fikcije. Paralele između autoriteta sa 'ove' i sa 'one' strane teksta mogu se prepoznati i u citatnosti, koja ovom romanu daje na momente neobično ambivalentan status.

332 Skoulz daje sljedeće prevode ova dva antička grčka koncepta: „*alazon* znači 'varalica, neko ko se pretvara da je ili pokušava da bude više nego što jeste'“, a suprotno tome, „*eiron* je čovjek koji sebe kritikuje“. („*alazon* means 'imposter, someone who pretends or tries to be something more than he is'“ [...] „The *eiron* is the man who deprecates himself [as opposed to *alazon*]“, Robert E. Scholes, „Stephen Dedalus: *Eiron* and *Alazon*“, 9.

333 Cf. *Ibid.*

334 Džojz, *Portret*, 82.

U samom tekstu romana, jedino svjedočanstvo o junakovoj spisateljskoj djelatnosti nalazimo u vilaneli koja nastaje između noći i jutra nakon jednog vlažnog ili mističnog sna, i u dnevniku na kraju romana, tokom priprema za odlazak. Oba ova traga junakove autorske aktivnosti funkcionišu kao citati, kao metadijegetički, ili hipodijegetički umeci koji pripadaju nekom drugom narativnom ili ontološkom nivou. Direktno uključivanje ova dva zapisa u prozu napisanu u trećem licu – jedan je pjesma, drugi je u prvom licu – bez posredovanja narativnih elemenata koji bi ih pripisali Stivenovim postupcima, narušava iluziju *jednog* porijekla, djelujući kao stranost uvedena sa neke druge instance. I prije ova dva zapisa, kao i između njih, Stiven se gotovo uvijek kreće među pisanim i izgovorenim riječima drugih ljudi, bilo da ih sam citira, bilo da ga pripovjedač okružuje njima: citatnost je njegovo bitno određenje, kao što je, sa druge strane, određenje gotovo cjelokupne Džojsove proze. I vilanela je prožeta uticajima iz lektire, uticajima renesansnih i romantičarskih pjesnika, kao i elementima hrišćanske ikonografije. Dnevnik je, takođe, skup prerađenih citata – on funkcionise i kao dramsko uobličenje Stivenovih ranijih razgovora, susreta, impresija i zaključaka, naročito iz dijaloga sa Krenlijem. Posebno je značajna činjenica da su svi citati, uključujući i vilanelu i dnevnik, i opsežne djelove iz propovijedi o paklu u trećem poglavlju, i pričanje bajke na početku i – još dalje ka marginama teksta – epigraf preuzet iz Ovidijevih *Metamorfoza*, dati bez navodnika, što pitanje izvora i porijekla čini još složenijim, a ideju o Stivenom autorstvu sve uvjerljivijom. Uz to, Džon Pol Rikelm primjećuje važnost još jednog zbunjujućeg elementa: post skriptuma „Dablin, 1904 – Trst, 1914“. Kako on kaže, geografsko-istorijska pozadina Džojsovog ezgila je poznata, ali budući da ovaj dio slijedi odmah i bez ikakvog prelaza nakon Stivenovog dnevnika,

čitalac mora da odluči da li su ove reference dio priče ili dio pisanja, da li se odnose na proizvod ili proces stvaranja. Kao i naslov, one istovremeno upućuju i na proizvod i na proces, i na junaka i na autora kao umjetnike.³³⁵

Na problem pripisivanja post skriptuma Dedalusu ili/i Džojisu, nadovezuje se i neodlučnost u pripisivanju svih ostalih, jasnih ili vješto zamaskiranih citata u djelu, naročito zato što su na ovakav način integrisani u priču, bez bilo kakve narativne, ortografske ili interpunkcijske medijacije. Oni su i dio teksta i izlaze iz njega, dajući svojevrsan otpor granicama koje su tekstu nametnuta spolja, od strane drugih autoriteta i tuđih kulturnih praksi koje uslovljavaju pisanje. Kao Stivenova lingvističko-antropološka zebnja da će njegov engleski biti uvijek u sjenci engleskog kojim govori asistent na studijama³³⁶, tako citatnost kojom je omeđen i ispunjen cio roman funkcionise kao otpor vanjskoj autorizaciji, kao svjesno prisvajanje kojim i autor i junak

335 “The reader must decide whether the references are part of the story or part of the writing, whether they are appropriate to the product or to the process of creation. Like the title, they refer at once to both product and process, to both character and author as artists.” Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, p. 61.

336 Cf. „Jezik kojim je govorio bio je njegov pre no što je postao moj. Kako različito zvuče reči *dom*, *Hristos*, *pivo*, *gospodar* sa njegovih usana i sa mojih! Ja ne mogu da izgovorim ili napišem te reči bez duhovnog nemira. Njegov jezik, tako poznat i tako stran, uvek će za mene biti jedan naučeni govor. Ja nisam sastavio ni primio njegove reči. Moj glas se kloni njih. Moja duša besni u senci njegovog jezika.“ Džojis, *Portret*, 238.

– jer obojica citiraju – izbjegavaju da budu prisvojeni. U tom smislu, Šejmus Din je pronicljivo primijetio da nedostatak navodnika, ne samo da zbunjuje, već i potvrđuje autorstvo: „Njihovo odsustvo je simptom sveprožimajućeg prisustva onoga što bi oni opovrgli.“³³⁷ Time se pravi svojevrsni iskorak iz ontološke homogenosti teksta, kao pluralizma društveno-kulturoloških diskursa kojima su okruženi i junak i autor, što dodatno približava njihove autorske funkcije jednu drugoj.

Podudarnosti između ontoloških nivoa koje zauzimaju autor i junak-kao-autor, kao i približavanja koja se ostvaruju njihovim paralelnim spisateljskim aktivnostima i problematizovanjem autorizacije, prenose se i na čitaoce, čije čitanje funkcioniše kao pandan Stivenovom čitanju vlastitog iskustva koje će se preobratiti u priču. Naša interpretacija junakovog lika i razvoja odvija se paralelno sa njegovom sopstvenom interpretacijom. Viki Mahafi, analizirajući dvostruke okvire ovog romana, kao i dvostrukost svakog autoriteta, zaključuje da „do one mjere do koje naša aktivnost reprodukuje Stivenovu, ovaj tekst kontekstualizuje nas“³³⁸, iz čega se može izvesti donekle uznemirujući zaključak o tome koliko su čitaoci fikcionalizovani, jer su stvoreni, u činu čitanja, kroz čitalačke prakse kojima ih uči sam roman čiji su predmet te prakse. Tekst koji govori o razvoju autora kao čitaoca iskustva sadrži metodologiju čitanja koja se prenosi, dakle, na svijet sa 'ove' strane knjige. Mi, zato, ne uokvirujemo tekst ništa više nego što on uokviruje nas, čime se svakako problematizuje tradicionalno preimućstvo „stvarnosti“ nad „fikcijom“, budući da se odbacuje sigurnost ontološke hijerarhije po kojoj su čitaoci „stvarniji“ i superiorniji od književnih likova. Riječ za koju je Nabokov govorio da je treba pisati isključivo sa navodnicima³³⁹ sadrži, kroz ovakve implikacije *Portreta* koje ga približavaju postmodernističkog prozi, i latentno obećanje i utjehu: možda su i čitaoci, po logici ovog beskrajnog povlačenja autoriteta i umnožavanja okvira, takođe junaci, ili junaci-autori, u nečijoj priči, te stoga, kao i književne tvorevine, besmrtni u procesu čitanja i pisanja. Mahafi kaže:

Primjenjujući strategije predstavljene u ovom romanu na naše sopstveno čitanje romana, mi dozvoljavamo tekstu da nas nauči prefinjenijim načinima na koje ćemo ga uokviriti i tako ponovo osvojiti na trenutak interpretativnu kontrolu nad „portretom“ koji je uokvirio nas, i koji će to opet učiniti – na različite načine – prilikom budućih čitanja.³⁴⁰

337 “Their absence is a symptom of the pervasive presence of what they would deny“ Seamus Deane, “Introduction”, James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1992, xx.

338 “To the extent that our activity reproduces Stephen’s, the text contextualizes us [...]” Vicky Mahaffey, “Framing, Being Framed, and the Janus Faces of Authority“, in: Mark A. Wollaeger, (ed.), *James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op.cit.*, pp. 207-243, 216.

339 Cf. Vladimir Nabokov, *Lolita*, prevod: Branko Vučićević, Daily Press – ND “Vijesti”, Podgorica, 2003. 340.

340 “By applying strategies represented in the novel to our own way of reading the novel, we allow the text to teach us more sophisticated ways of framing it and in that way regain momentary interpretive control over the ‘portrait’ that has framed us, and will do so again – in different ways – on subsequent readings.“ Mahaffey, *op.cit.*, 216.

Implikacije Stivenovog autorstva su, prema tome, višestruke, jer njegovo proživljavanje i posmatranje tog proživljavanja, njegova uloga kao čitača i pripovjedača iskustva, ne reflektuje samo Džojsove uloge, već pruža i refleksiju čitalaca koji putem ove veze stupaju u domen fikcije, duboko zalazeći u unutrašnju stranu tekstualnih granica. Ako je junak *Portreta* autor svog portreta, onda to implicira i poništavanje jasnih ontoloških granica između tekstualne i vantekstualne stvarnosti, što Brajan MekHejl navodi i kao osnovnu i nezaobilaznu determinantu postmoderne poetike³⁴¹. Ideja o Dedalusovom autorstvu je stoga dvostruki iskorak – onaj istorijski, kojim Džojsovi na samom početku dvadesetog vijeka ulazi u buduće trendove, i onaj meta-istorijski i, možda, metafizički, kojim njegov junak ulazi u druge svjetove, ove koje mi, sada već nepouzđano i nesigurno, nazivamo svojim.

Na kraju *Portreta umjetnika u mladosti* Stiven Dedalus se sprema da „u kovačnici svoje duše iskuje[m] još nestvorenu svijest svog naroda“³⁴², što neizbežno priziva u sjećanje ranije citirani odlomak iz Džojsovog pisma izdavaču o efektu i civilizacijskom značaju koji bi trebalo da ima njegova zbirka pripovjedaka. Neobična veza između riječi junaka ovog romana i autorovog dostignuća u *Dablincima* iznova pojačava efekat anahrone, alogične i alhemijske veze između teksta i autora koji se nalazi sa obje strane njegovih fleksibilnih granica.

Kao dopunu zaključku o neobičnim udvajanjima i prožimanjima ontoloških nivoa koje implicira Stivenovo autorstvo, za koje nalazimo dovoljno dokaza u njegovoj vlastitoj interakciji sa pričom, vrijedi opet pomenuti jednu Rikelmovu ideju koja tekst *Portreta* povezuje sa prirodom i zakonima sna. Citirajući Frojda, on piše da „u svakom snu postoji bar jedna tačka u kojoj je on nesaglediv – to je pupak, tačka kontakta sa nepoznatim“, koja predstavlja mjesto „na kom je otkinuta pupčana vrpca“³⁴³. Kad je Džojsov tekst u pitanju, ovih tačaka je nekoliko, i sve one, kao misteriozni pupak sna, sugerišu „i vezu i kidanje veze između roditelja i djeteta, ili, u estetskom smislu, između tvorca i stvorenog artefakta“³⁴⁴. Rikelm pominje početak i kraj *Portreta*, dakle, naslov, epigraf, dnevnik i post skriptum, kao signifikantna misteriozna mjesta koja svjedoče o kontaktu sa nepoznatim, sa onim iza margina teksta. Međutim, ovome možemo dodati i vilanelu, i bilo koju drugu naznaku traga Stivenovog autorstva, jer ono, kao pupak koji je trag pupčane vrpce, svjedoči i o autoritetu autora i o autonomiji kreiranog djela – samog junaka. Takođe, ova mjesta, kao neprobojne i nikad do kraja shvatljive tačke sna koje izmiču i najvještijim psiho- i književnim analitičarima, predstavljaju i nepobitno svjedočanstvo veze između pisca i junaka, veze na koju se oslanja i od koje zavisi autorska egzistencija i jednog i drugog. To su i mjesta susreta između svjetova koje i mi, kao čitaoci, dijelimo sa njima u prošlim i budućim čitanjima, kao i u našem zajedničkom snu o besmrtnosti.

341 Cf. Brian McHale, *op.cit.*

342 “[Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and] to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race”, Joyce, *Portrait*, 288.

343 “The navel is the point at which the umbilical point has been cut.” Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives.*, 50.

344 “It suggest simultaneously the connection and the severing of the connection between parent and child, or, in aesthetic terms, between creator and artifact.” *Ibid.*

V Autor u ogledalima tekstova „u tranziciji“: *Đakomo Džojs i Izgnanici*

Džojsova jedina sačuvana drama³⁴⁵, *Izgnanici (Exiles)*, i njegov kratki, posthumno pronađeni rukopis neobično naslovljen *Đakomo Džojs (Giacomo Joyce)* pripadaju onome što se obično, zajedno sa poezijom i esejima, naziva marginalnim dijelom njegovog opusa, ili „tranzicijskim“ tekstovima između velikih spisateljskih traganja, tekstovima koji, kao takvi, ostaju izvan kanona i čija je osnovna funkcija da posluže njegovom svestranijem izučavanju. Ipak, oba ova prozna djela imaju svoju unutrašnju dinamiku koja pomaže da se osvijetli jedna značajna faza u evoluciji Džojsove autorske funkcije, kao i u razvoju njegovih postupaka i poetskih ciljeva između dva velika autobiografska romana, *Portreta i Uliksa*. Oni su, takođe, značajni i kao efektna ilustracija njegovog principa autoreprodukcije kroz pisanje o želji koja istovremeno i generiše pisanje i održava njegovo trajanje kroz recepciju kao sekundarni vid autorstva. Baveći se neuhvatljivim kretanjem libida, motivima ljubavnog zanosa, ljubomore, ushićenja i razočarenja u zaljubljenosti i tekstualno eksteriorizujuću najintimnije nagone i opsesije, ova dva djela ne konstruišu samo još jedan u nizu hermeneutičkih mostova između autorove biografije i njegove umjetnosti, već konstruišu i njegove raznovrsne portrete koji, poput odraza u ogledalu, otkrivaju i isti i uvijek drugačiji lik onoga koji se ogleda. Uz to, ona na specifičan način uvlače i posmatrača – čitaoca – u igru sopstva i drugosti, u interakciju koja je neizbježan sastojak svake priče o želji i njenoj transgresivnosti.

Tekstovi *Đakoma Džojsa i Izgnanika* nastajali su u približno isto vrijeme: prvi, kako zaključuje Elman, između 1912. i 1914. godine³⁴⁶, a drugi 1914. godine – tokom i neposredno nakon kompletiranja *Portreta umjetnika u mladosti*. Hronoška povezanost, dakako, nije i jedina sličnost između ove dvije naizgled sasvim različite prozne forme. Rukopis *Đakomo Džojs* bilježi Džojsovu opčinjenost jednom od učenica koje je podučavao engleskom jeziku dok je živio u Trstu, te stoga podsjeća na intimni dnevnik tajno zaljubljenog čovjeka koji pokušava objediniti fragmentarne utiske, misli i reminiscencije. *Izgnanici* su, u svojoj osnovi, priča o ljubavnom trouglu, tačnije, o dva ljubavna trougla; priča koja, kao i *Đakomo*, ima svoje jako biografsko uporište, sada

345 Džojs je u mladosti napisao još jednu dramu pod nazivom *Briljantna karijera (A Brilliant Career)*, koja, međutim, nije sačuvana, a zanimljiv je podatak da je to jedino njegovo djelo u cijeloj književnoj karijeri koje je imalo posvetu. Autor ga je posvetio „svojoj vlastitoj duši“. Cf. Harry Levin, *The Portable James Joyce*, op.cit., 527.

346 Cf. Ellmann, *James Joyce*, 342.

u pišćevom kratkotrajnom povratku u Dublin i revidiranju statusa izgnanika 1909. godine, kada je slušao traćeve o Norinim nevjerstvima i hranio svoju opsesiju temom ljubavne prevare, ili mogućnosti prevare, koju će razvijati manje ili više u svim svojim djelima. Iz razlićitih uglova, oba ostvarenja tematizuju i preispituju onu tezu, u drami pripisanu Rićardu Rouenu ali prepoznatljivo Džojsovu, kojom se mogu sumirati mnogi autorovi životni i spisateljski principi: „Moja želja za tobom ne izvire iz tame vjerovanja. Već iz nespokojne žive bolne sumnje.“³⁴⁷

U vezi sa hronološkim i biografskim podudarnostima, određene paralele između tekstova *Đakoma Džojsa* i *Izgnanika* mogu se uočiti i na stilskom i intertekstualnom planu. Naime, i jedno i drugo ostvarenje sadrže brojne tematske i formalne sličnosti sa djelima koji im prethode i koja slijede nakon njih, najviše sa *Portretom umjetnika u mladosti* i sa *Uliksom*. *Đakomo Džojs* predstavlja žanrovski neodrediv prozno-poetski oblik³⁴⁸, koji objedinjuje subjektivnost i psihološki impresionizam *Portreta* sa složenim narativnim višeglasjem *Uliksa*, dok *Izgnanici* ne samo da ponavljaju Džojsovu prepoznatljivu mješavinu lirsko-dramskih strategija, već odjekuju gotovo istim formulacijama koje se mogu naći u drugim tekstovima. Zatim, oba djela u svom središtu imaju autorsku figuru – protagonistu koji je, na neki način, i autor; Đakomo je istovremeno i junak i narator, a Rićard Rouen, jedan od četiri glavna lika u drami, je pisac koji promišlja i vlastitu autorsku ulogu, prošle izbore i postignuće. Oba lika su, kao što ćemo vidjeti, istovremeno i posmatraći svojih prića: oni su publika koja analizira vlastitu kreaciju, što ih dovodi u blisku vezu ne samo sa njihovim autorom, već sa čitaocima čije pozicije oba teksta specifićno stimulišu. Prema tome, ova dva 'prelazna', a mnogi će reći i prolazna Džojsova djela, predstavljaju adekvatnu osnovu ne samo za ispitivanje njegove autorske funkcije u tranziciji, između dvije velike razvojne faze, već i za učvršćivanje pretpostavke o stalnoj interakciji teksta i konteksta, pisanja i doživljaja, umjetnosti i autobiografije u prozi koja problematizuje granice između sopstva i drugosti, kao i između empirijskog autora i njegovih višestrukih fiktivnih odraza.

347 "It is not in the darkness of belief that I desire you. But in the restless living wounding doubt." James Joyce, *Exiles*, in Harry Levin (ed.), *The Portable James Joyce*, 626.

348 Džon Mekurt pruža dug spisak pokušaja da se žanrovski i stilski odredi ovo djelo; od „proznih skica“ i „vizuelne pjesme“, preko „vinjeta“, „zbirke utisaka i raspoloženja“, „ljubavne pjesme“ i, čak, „mini-romana“, do „unutrašnjeg dijaloga“, „unutrašnjeg monologa“ i „epifanijske naracije“, on zaključuje da tekstuelno-vizuelna upečatljivost i osobenost ovog teksta konaćno izmiće svim žanrovskim definicijama i teorijskim klasifikacijama. Cf. John McCourt, "Joycean multimodalities: a preliminary investigation of Giacomo Joyce." *Journal of Modern Literature*. 26.1 (Fall 2002): p17. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=ln_alsua

V. 1. Između teksta i konteksta

Vankanonski tekstovi, kako se često nazivaju, *Dakomo Džojis* i *Izgnanici* pozivaju na biografska čitanja još više nego Džojsova kapitalna ostvarenja koja svojim književnim kvalitetima potvrđuju i nezavisnost koju imaju kao višeznačne umjetničke kreacije. Ova dva djela, međutim, upravo zbog svog prelaznog, još nedovoljno određenog, izvan-kanonskog statusa, ohrabruju izvan-tekstualne interpretacije i traženje ključa kako u autorovom životu, tako i u njegovim poznatijim djelima. Zato dvostruko osciliraju između teksta i konteksta, jer se kontekstom može smatrati i piščeva empirijska egzistencija i njegov književni opus kroz koji ostvaruje svoj autorski identitet.

Rukopis *Dakomo Džojis* često na čitaoce ostavlja utisak kao da nije pisan za objavljivanje, što je mišljenje koje dijele i mnogi kritičari. Kako smo rekli, on je vrsta intimne ispovijesti, dnevnik o tajnoj, zabranjenoj ljubavi koji djeluje kao da je pisan samo za svog autora. Pored toga, njegovo pisanje može se tumačiti i kao pokušaj savladavanja bola zbog prolaska mladosti, kao vrsta obračuna sa godinama i zrelijim zahtjevima koji se nameću Džojisu kao suprugu, ljubavniku, ocu, ali i Džojisu kao autoru koji je još uvijek osuđen na ćutanje, uprkos svom ranijem postignuću, i koji se i dalje suočava sa teškoćama objavljivanja, uprkos svom grandioznom planu za roman koji će obilježiti dvadeseti vijek. Slično tome, *Izgnanici* reflektuje napore dramskog distanciranja od najintimnijih iskustava, takođe i pokušaj izliječenja ljubomore tekstem. Kako je rekao Antoni Burdžis, ovaj tekst je vid „posljednjeg raščišćavanja“³⁴⁹, razriješenja onoga što bismo mogli nazvati „irskim čvorom“ ili kompleksom, prije konačnog i neopozivog Džojsovog egzila, ili, po riječima Ezre Paunda, pisanje ove drame predstavljalo je „nephodnu katarzu“³⁵⁰ za njenog autora. U *Izgnanicima*, Ričard Rouen se sa svojom nezakonitom ženom Bertom i njihovim sinom vraća u Dublin poslije više godina provedenih u Italiji, gdje je našao utočište od irskog malograđanskog morala, haosa i hipokrizije, stroge katoličke i politički napete sredine koja je gušila njegove kreativne i ljudske slobode. Dok promišlja svoj pređeni stvaralački put, komplikovane odnose sa pokojnom majkom, sa bivšom, platonskom ljubavlju Beatris, kao i moguće izbore za budućnost, on se suočava i sa prodornim, ali i neobično zavodljivim osjećajem ljubomore na svog nekadašnjeg prijatelja Roberta Henda koji se udvara Berti. Biografski, vantekstualni pandan ovakvoj situaciji lako se može identifikovati i predstavlja danas uveliko poznate činjenice iz Džojsove lične istorije. Prvi podsticaj za pisanje drame može se, po svoj prilici, pronaći u njegovoj posjeti Dublinu 1909. godine, kada je nekadašnji prijatelj-neprijatelj Kosgrejv³⁵¹ pokrenuo njegovu bujnu maštu pričom o Norinim ljubavnim avanturama i preljubi. Kako Nora nije ni potvrdila, ni porekla ove glasine, Džojisu se, po riječima Edne O'Brajan, samo povećala želja za njom, želja izazvana ljubomorom, „dok je u svojoj imaginaciji kušao nektar voajerstva“³⁵². Bilo da je

349 “the last important bit of clearing up before the beginning of the real exile”, Anthony Burgess, *Re Joyce*, W. W. Norton & Company, New York, 2000, 75.

350 Cf. Seidel, *op.cit.*, 74.

351 Model za lik Linča u *Portretu*.

352 “as he tasted in his imagination the nectar of the voyeur”, Edna O'Brien, “The ogre of betrayal”, *The Guardian*, Saturday, 29 July 2006, <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jul/29/theatre.fiction>, accessed at: April, 2012.

ovaj podsticaj bio istinit ili ne u životnom kontekstu u kom se pojavio, postao je istinit za tekst: tema bračne prevare koja istovremeno destabilizuje i učvršćuje povezanost između partnera postala je jedna od glavnih tema, koja će svoju punu artikulaciju dobiti u *Uliksu* i nastaviti se kroz nešto devijantnije razrade u *Fineganovom bdjenju*. Zato je i Majkl Sajdel zaključio da su *Izgnanici* „*Uliks* pod psihoanalizom“³⁵³.

Nastavak ove kontekstualno-tekstualne opsesije biće podstaknut i epizodom iz Trsta tri godine kasnije. Naime, primijetivši njegovu osjetljivost na Norinu pojavu, Džojš je ohrabrivao svog prijatelja Roberta Precioza, novinara i urednika lista *Piccolo della Sera*, da joj se udvara samo da bi što dublje zahvatio u psihologiju i patologiju ljubavi za potrebe svoje proze. Kao Ričard Rouen u drami, on svjesno podešava situaciju, namješta susret između svoje žene i njenog potencijalnog ljubavnika, djeluje naizmjenično kao agens i pasivni posmatrač, kao aktivni učesnik i autsajder. Sa druge strane, i Đakomo Džojš u tekstu koji nosi njegovo ime takođe objedinjuje unutrašnji i spoljašnji pogled na svoju intimnu ljubavnu dramu, kreirajući prizore i utiske koji pojačavaju njegovu voajersku poziciju, a time i želju prema svojoj učenici koja ostaje suštinski enigmatična i nepristupačna. I Đakomo je, kao i Ričard, i autor i protagonista svoje opsesivne teme – istovremeno središte intenzivnih doživljaja i fokalizator, distancirana, ali sveprožimajuća svijest. Obojica pripadaju onom redu likova koji nose jak pečat svog tvorca, poput Stivena Dedalusa, Gabrijela Konroja, čak i drugih likova iz *Dablinaca*³⁵⁴, iz *Uliksa*, kao i konstrukcije Šema iz *Bdjenja* kao paradigme umjetnika. Iako motivacija Ričarda Rouena u dramskom smislu nije dovoljno osvjetljena, on identično kao i ljubavnik-narator Đakomo djeluje u *kreiranju* zapleta u tekstu koji razvija relaciju i međusobnu uslovljenost želje i autorske aktivnosti rekreiranja želje kroz stvaranje neke vrste artefakta. Uz to, imajući u vidu značaj koji je Džojš uvijek pridavao imenima svojih likova, što je još jedna potvrda visoke intencionalnosti njegovog stvaranja, neizostavno se mora primjetiti da je Đakomo italijanska verzija imena Džejms, kao i aliteracija u imenu junaka drame, to jest, istovjetnost inicijala. Višestruke paralele između vantekstualnih situacija iz autorovog života i njegovih tekstualnih tvorevina, prema tome, neminovno uspostavljaju i specifičan odnos između samog autora i njegovih likova, odnos koji u jednom dubljem vidu postavlja iznova pitanja o ontološkim statusima stvarnosti i fikcije.

Osim interakcije između životnog konteksta i tekstualnog stvaranja, kod Džojša je, kako je već obrazloženo, postojala i kontinuirana interakcija sa kulturnim nasljeđem kao još jednim kontekstualnim okvirom unutar kojeg se ostvaruju njegove književne kreacije. On je uvijek tražio u svom intimnom iskustvu ono što podsjeća, bilo po principu sličnosti ili kontrasta, na iskustva iz književnosti, teologije, filozofije, na obrasce prisutne u raznim biografijama, u muzici. Tako objedinjuje fenomene i metafore iz različitih perioda, religija i kultura, kao i ličnosti iz različitih tradicija i podneblja, dovodeći ih u vezu sa svojom ličnošću i sa svojim doživljajima, i brišući

353 Seidel, *op.cit.*, 74.

354 Ovoj listi neki kritičari, poput Majkla Sidela, najviše pripisuju Džejmsa Dafija iz “Bolnog slučaja” (cf. Seidel, *op.cit.*), pri čemu moramo primijetiti i podudarnost u imenu, budući da ovakvi izbori nikad nisu slučajni kod Džojša.

na taj način oštre granice između umjetnosti i života. „Umjetnost je vrsta konteksta za Džojasa“³⁵⁵, kako kaže Viki Mahafi. Drugi tekstovi su konteksti od kojih on stvara vlastiti tekst i autorizuje svoje autorstvo. Tako u *Đakomo Džojisu*, on poistovjećuje svoju učenicu, koja je predmet njegove zanesene zaljubljenosti, i sa Danetovom Beatrice, i sa Šekspirovom Ofelijom, čak, kako sugerije Majkl Delvil, i sa junakinjom Hotornovog *Skarletnog slova*³⁵⁶ i Ibzenovom Hedom Gabler, što analogno znači i preplijetanje Đakomovog lika sa ljubavnicima ovih heroína, sa poznatim junacima književnosti. Ovakva intertekstualnost sugerije i svojevrsno stapanje Džojsove autorske figure sa pomenutim autorima svjetskog književnog nasljeđa, te potvrđuje tezu da umjetnost biva i tekst i kontekst za Džojasa i njegovu fiktivnu personu.

U *Izgnanicima* su, takođe, prisutne reference na druge tekstove, među kojima su možda najprisutniji odjeci Džojsovih vlastitih prozних ostvarenja, najviše *Portreta umjetnika u mladosti*. Ričard Rouen u više navrata pominje knjigu koju je kompletirao, kao i novu koja se začinje u njegovim mislima. Đakomo čak otvoreno pominje i naslove Džojsovih romana, i *Uliksa* i *Portreta*. Studioznost kritičara poput Frica Zena i Majkla Sajdela rezultirala je detaljnim popisom sintagmi, fraza i slika koji su prisutni u *Đakomo Džojisu* i *Izgnanicima* sa jedne i u *Uliksu* sa druge strane.³⁵⁷ O ovoj vrsti intertekstualnih veza unutar vlastitog opusa i o autoru kao čitaocu i redaktoru sopstvenih tekstova biće nešto više riječi kasnije, ali ovdje valja istaći svojevrsnu logiku migracije elemenata jednog teksta u drugi, jer ona podrazumijeva i migraciju i transformaciju autorskog identiteta koji se unutar različitih prozних ostvarenja pojavljuje u različitim vidovima i slikama: dok je u jednom nevidljiva superiorna vantekstualna instanca, u drugom je dio unutrašnjeg svijeta teksta koji sadrži reference na njegova stvarna, napisana djela.

U ovom smislu je možda najzanimljivija intertekstualna veza koja postoji upravo između ova dva ostvarenja – *Izgnanika* i *Đakomo Džojisa* – budući da ona radikalno destabilizuje tradicionalne postavke o izvantekstualnom statusu autora i ontološki predređenom, fiktivnom statusu teksta i književnog lika kao elementa koji pripada isključivo unutrašnjosti teksta. Naime, Ričard Rouen se može posmatrati kao starija verzija Đakoma: on je umjetnik koji napušta svoje mladalačke zanose, ili autocinično spoznaje da oni napuštaju njega prolaskom mladosti, dok su mnogi čitaoci primijetili da bi se Beatrix iz *Izgnanika* sasvim opravdano mogla posmatrati kao starija, smirenija, manje izazovna i manje opasna verzija učenice iz *Đakoma*. Ona je, poput njene mlađe prethodnice, uzdržana i nedostupna, nemoćna, „da se preda slobodno i potpuno“³⁵⁸. Takođe se pominje njena teška bolest u prošlosti za koju Ričard smatra da ju je promijenila, dok Đakomo u drugom tekstu očajava zbog kritične operacije kojoj se podvrgla njegova platonska ljubavnica.³⁵⁹

355 “Art is a context for Joyce.” Vicky Mahaffey, “Giacomo Joyce”, in *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, Eds. Louis Armand & Clare Wallace, Litteraria Pragensia, Prague, 2006, pp. 20-70; pp. 66-7.

356 Cf. Michel Delville, “Epiphanies and Prose Lyrics: James Joyce and the Poetics of the Fragment”, in *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, pp. 101-130, pp. 116-7.

357 Cf. Fritz Senn, “Some Further Notes on *Giacomo Joyce*”, in *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, pp. 332-337; Seidel, *op.cit.*, 79.

358 “You cannot give yourself freely and wholly“ Joyce, *Exiles*, in *The Portable James Joyce*, 536.

359 Cf. Joyce, *Exiles*, 535; Joyce, *Giacomo Joyce*, *op.cit.*

Ipak, radikalna i neobična povezanost ova dva djela ne ogleda se toliko u sličnosti između likova i pojedinih tematskih linija koliko u citatnosti i dubljoj prisutnosti jednog teksta u drugom, koja, sa jedne strane, pojačava zaključke o Džojsovoj visoko razvijenoj autorskoj intencionalnosti, a sa druge, afirmiše postmodernističku pretpostavku o sveprožimajućoj tekstualnosti u kojoj se vrlo lako zamagljuju granice između konteksta, teksta i interteksta. Glavni lik u *Izgnanicima* postavlja pitanje ženi u koju je nekad bio zaljubljen: „Kad bih bio slikar i rekao ti da imam knjigu crteža na kojima si ti, ne bi smatrala to čudnim, zar ne? [...] Čak i ako je to što bi pronašla tamo ponekad okrutno?“³⁶⁰ Imajući u vidu specifične vizuelne kvalitete *Đakoma Džojso*, koji se sav sastoji od paragrafa nalik na skice među kojima i nepravilno raspoređeni bijeli prostor ima posebno sugestivnu, slikovno takođe veoma upečatljivu funkciju, ne iznenađuje poređenje između ovog proznog teksta i sveske skica koja hvata obrise jedne djevojke i nasumičnih susreta sa njom. Uz to, Đakomov ton dok govori o njoj nije nipošto samo romantičan, zanesen i zaljubljen, već je vrlo često upravo i „okrutan“, ironičan, čak prezriv i hladan. Zato se s pravom može postaviti pitanje: krije li se u pitanju Ričarda Rouena iz *Izgnanika* aluzija na Džojsovo malo, nepoznato djelo pod naslovom *Đakomo Džojso*?

Drugi zbunjujući primjer nesvakidašnje intertekstualne veze, koji u odnosu na prvi, gore pomenuti, preokreće hronološki, a možda i ontološki, redosljed između ova dva ostvarenja, nalazi se u još jednom segmentu dijaloga između Ričarda i Beatris. Kada je Ričard pita o pravim razlozima zbog kojih dolazi u njegovu kuću, ona kratko, i za njen zatvoreni, stidljivi i rezervisani lik prilično neočekivano odgovara: „Drugačije te ne bih mogla vidjeti.“³⁶¹ Uz zbunjenost oba lika, ovaj razgovor se prekida i dalji tekst drame ne pruža nikakvu dodatnu razradu ovog odgovora. Taj momenat ostaje otvoren i enigmatičan, gotovo nepripadajući, kao prisustvo nekog stranog diskursa u djelu u čijem je središtu sasvim drugi ljubavni trougao (Ričard – Berta – Robert). Sa druge strane, pred sam kraj *Đakoma Džojso*, na mjestu otvorenog priznanja da mladost, a sa njom i opojna tajna zaljubljenost, izmiče, nakon paragrafa kojim se zaključuje jedno iskustvo i začinje tekst o njemu, narator-protagonista piše:

„Zašto?“

„Zato što te drukčije nisam mogla vidjeti.“ Ruši se – prostor – stoljeća – krošnje zvijezda – i nebo koje blijedi – tišina – sve dublja tišina – tišina potpunog poništenja – i njezin glas.³⁶²

Budući da *njegov* glas i prethodi i slijedi nakon „njezinog glasa“, ne možemo da ne primijetimo znake navodnika koji uokviruju pitanje i odgovor: fragmenat razgovora identičan onome iz *Izgnanika*. Ovaj eho, svakako, ne dovodi u vezu samo Ričarda

360 “If I were a painter and told you I had a book of sketches of you you would not think it so strange, would you? [...] Even if what you would find there is sometimes cruel?” Joyce, *Exiles*, 532.

361 “Otherwise I could not see you.” *Ibid.*, 533.

362 “Why?”

‘Because otherwise I could not see you.’

Sliding--space--ages--foliage of stars--and waning
heaven--stillness--and stillness deeper--stillness of
annihilation--and her voice.” Joyce, *Giacomo Joyce*, *op.cit.*

Rouena i Đakoma Džojša, Beatris i Đakomovu studentkinju, te njihove nekonzumirane čežnje, već upućuje na misterioznu vezu između dva teksta, kao i između autora i teksta, vezu u kojoj se ne može precizno odrediti šta je starije, šta proizlazi iz čega, ko koga citira, ili gdje je negativ, a gdje reprodukcija.

Dok se iz prvog primjera može zaključiti da *Đakomo Džojš* prethodi *Izgnanicima*, te da lik u drami, koji je i sam autor, pravi referencu na prošli, već napisani tekst *svog* autora, drugi primjer okreće hronologiju i iznova problematizuje odnose citiranja, jer u njemu Đakomo ponavlja razgovor između Ričarda i Beatris, Džojsovih već stvorenih likova, sada u kontekstu *svoje* ljubavne situacije. Pored hronološke, ovo dodaje veo i ontološke neodredivosti statusu oba teksta, jer i *Giacomo Joyce* i *Izgnanici* usljed ovakvog citiranja ili parafraziranja figuriraju kao ostvarenja autora unutar drugog teksta, kao djelovi artificijelnog svijeta drame, u prvom slučaju, ili memoarsko-lirskih skica u prozi, u drugom. Oni, dakle, postaju djela autorizovana iznutra, i kao takva svojina su teksta u kom se pominju, isto koliko i konteksta u kojem je obitavao i stvarao njihov autor.

U ovakvim intertekstualnim igrama koje Džojš realizuje unutar vlastitog opusa nužno se postavlja pitanje relacije između modela i portreta, ili 'originala' – za kojeg se uvijek pretpostavlja da je sâm autor – i njegovih odraza u proznim ogledalima, u složenim skicama kojima iscrtava svoje i tuđe priče. U vezi sa tim, i problem autorskog autoriteta prerasta u dilemu o transparentnosti, o mogućnostima teksta da sakrije ili otkrije autora, to jest da afmiše ili porekne njegovo prisustvo u pisanju koje, upravo zato što se graniči sa intimnom ispovješću o želji, prevazilazi ličnu osnovu i ide mnogo dalje od subjekta koji ga inicira.

V. 2. „Solarni“³⁶³ tekstualni sistemi: konsolidacija ili kapitulacija autorskog 'ja'?

Analizirajući implikacije prvog lica u romanu, Žan Ruse konstatuje da autobiografsko opredjeljenje nužno podrazumijeva nedostatak narativne ravnoteže i neravnomjerno raspoređeno osvjetljenje u tekstu, jer takav, kako ga on naziva, „monarhistički“ ili „solarni“ poredak znači da je jedan subjekat, protagonist-narator-autor, dok su svi drugi „objekti“ u unutrašnjem svijetu proze, te stoga marginalizovani u odnosu na monarha-subjekta koji priča. Ruso piše da u autobiografskom zapisu postoji

gospodar, junak unapređen u pripovedača, i dvor podređenih, sunce iz koga izbijaju energija i sateliti koji se vrte oko tog jedinstvenog izvora, za trenutak obasjani a zatim vraćeni u senku čim kazivač prestane njima da se bavi, zato što ne može da ih sve istovremeno zadrži u svome vidnom polju.³⁶⁴

I kraći osvrt na Džojsovu autobiografsku prozu, naročito onu napisanu između *Dablinaca* i *Uliksa*, može potvrditi relevantnost ove teze. U *Portretu*, na primjer, bez obzira na modernističku distancu koja je izgrađena prema Stivenu Dedalusu, preovlađuje njegova svijest, dok svi drugi akteri i elementi romana postoje samo kao funkcije te svijesti, instrumentalizovani, trenutno osvjetljeni za potrebe razvoja ove „centralne inteligencije“. Ruseov solarni poredak je, svakako, očigledan u naraciji u *Đakomu Džojsovu*, dok se u *Izgnanicima* lako može nazrijeti ispod narativnog trećeg lica koje, iako je modus inherentan dramskoj formi, ovdje krije permanento gravitiranje ka licu Ričarda Rouena, ka njegovom iskazu i njegovoj vizuri. Rouen stoji veoma blizu svom autoru, kako je više puta primijećeno, a svi drugi likovi prilično su udaljeni od njega, donekle mutni i neizdiferencirani. On je centar dešavanja i težište dramskog zapleta; štaviše, čini se da drugi postoje da bi pokušavali, kao i čitaoci, da shvate njegove motive i kompleksnu, ne uvijek jasnu psihologiju. Kao što je rekao Hari Levin, atrikulišići zapravo stavove mnogih o pozorišnom (ne)uspjehu ove drame, „nijedan dramaturg ne može sebi dozvoliti da bude solipsista“³⁶⁵. Podjela na 'subjekta' i 'objekte' koja postoji u ovom Džojsovom djelu narušava osnovne propozicije žanra, i dok se u drugim proznim oblicima ona kompenzuje maestralnim ironijskim otklonom od 'subjekta', strategijama polarizacije, polifonim strukturama i narativnim prevazilaženjem okvira jedne svijesti, u *Izgnanicima* ona ostaje na nivou „monarhističkog“ sistema koji je neravnotežen i nedovršen, favorizujući personalni izraz samo jednog lika.

Ipak, gravitacija teksta ka jednoj vizuri i jednom glasu često implicira udvajanje te vizure i glasa u djelima u kojima se junak poistovjećuje sa autorom. U oba djela koja ovdje razmatramo, ta identifikacija je, kako smo već pomenuli, dvosmjerna. Đakomo Džojso i Ričard Rouen jesu tekstualni odrazi svog autora, ali su i sâmi autorske figure. Đakomo je istovremeno i učesnik i posmatrač svoje ljubavne drame, slično

363 Termin preuzet iz naratološke studije Žana Rusea: cf. Žan Ruse, *Narcis romanopisac: ogled o prvom licu u romanu*, s francuskog prevela Jelena Novaković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995. str. 142.

364 *Ibid.*

365 “No playwright can afford to be a solipsist.” Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, 45.

kao i Ričard koji izigrava biblijskog tvorca prvobitnog zapleta, kako je Kener primijetio³⁶⁶, smještajući svoje kreacije, Adama (Roberta Henda) i Evu (Bertu), u rajski vrt (Robertovu baštu gdje se odigrava ključni susret). Pored toga, oni su obojica i *čitaoci* svojih priča: privatnost i zatvorenost Đakomovih dnevničkih zapisa čine ga jedinom publikom koja prosuđuje njegove impresije i postupke, dok je Ričardova motivacija da „bude prevaren“ donekle enigmatična i njemu samom, koliko i drugim likovima i čitaocima. Obojica su stimulirani vlastitim pričama toliko da je njihova aktivna, 'autorska', funkcija direktno proporcionalna onoj pasivnijoj, čitalačkoj, pri čemu obje progresivno rastu ukazujući na udvajanje imanentno svakom subjektu koji sebe posmatra. Ovo udvajanje bez sumnje donosi modifikacije u solarnom sistemu autobiografski motiviranih zapisa, jer podrazumijeva obogaćivanje one dominantne, iako ne uvijek odmah uočljive zamjenice 'ja' novim licima, čija semantika se prostire mnogo šire od gramatičkih izbora. Budući da prvo lice, bilo eksplicitno kao u *Đakomu* ili implicitno kao u *Izgnanicima*, donosi u umjetničkoj prozi nužnu objektivizaciju subjekta, koji je, vidjeli smo, veoma blizak autorskoj instanci, to na određeni način znači i povlačenje autoriteta ka drugome, ka onome koji je, ili što je, objekat pripovijedanja. U ova dva teksta to je uglavnom jedan interpersonalni prostor koji generiše želju za višestrukim vidovima interakcije.

Važno je napomenuti da oba ova djela sadrže stimulativne praznine koje zahtijevaju poseban angažman od čitaoca. Kritičari su opsežno pisali o funkciji bijelog prostora u *Đakomu Džojisu*, o nepravilnom razmaku između paragrafa koji i svojim vizuelnim rasporedom čine alternativni tekst, podjednako važan kao onaj napisan u razdvojenim pasusima.³⁶⁷ Ovome moramo dodati i teškoću vremenskog, pa i spacijalnog, lociranja zabilježenih događaja, jer zapisi prate asocijativnu logiku impresionističke proze koja je samo jedan korak udaljena od radikalnijeg toka svijesti kakav nalazimo u *Ulikisu*. Ne može se sa preciznošću reći kad se odigrao koji susret ili razgovor, kao što ni lokacija očigledno nije uvijek Trst. Čitaocu je, stoga, ostavljen značajan prostor za konstruisanje priče i reorganizovanje ove kratke istorije jednog udvaranja. Takođe, otvoren kraj *Izgnanika* neminovno uključuje čitaoce, ili gledaoce, jer moraju dopisati završetak drame budući da ni oni, kao ni Ričard „nikad neće[e] znati“³⁶⁸ šta se zbilo između Berte i Roberta u onoj ključnoj noći. Ovakve strategije dodatno razbijaju dominaciju autorskog i junakovog 'ja' jer, po riječima Mišela Delvila, nude tekst „ludičkom autoritetu čitaočeve želje“³⁶⁹, odražavajući, uostalom, i fragmentarnost, nedovršenost i kompleksnost autentičnog iskustva. Tako se stvara diskurs koji razgrađuje jedan preovlađujući subjektivitet i potvrđuje druge, jer upravo „reprodukuje stvarno kretanje svijesti koja opaža“³⁷⁰. Vidimo da se ovdje opažanje jedne svijesti prenosi na druge tako što se centralni subjekat udvaja, postajući ne samo 'ja' koje doživljava, već i 'on' za ono udvojeno prvo lice koje posmatra to doživljavanje, a zatim se spaja i sa čitalačkim 'ti' kojem se svako pisanje implicitno obraća aktivirajući njegovu recepciju. Prvobitno

366 Cf. Kenner, *op.cit.*, 83.

367 Cf. John McCourt, *op.cit.*

368 Cf. Joyce, *Exiles*, 626.

369 “offers itself up to the ludic authority of the reader’s desire”, Michel Delville, in: McCourt, *op.cit.*

370 “is reproducing the actual movement of the perceiving consciousness“ *Ibid.*

solarni tekstualni sistemi Džejsma Džojsa, prema tome, lagano postaju i tekstovi o 'satelitima', koji postoje zahvaljujući težištu, ali koji takođe uslovljavaju i djelimično autorizuju to težište oko kojega gravitiraju.

Možemo izvesti zaključak da je romanopisac, naročito pisac poput Džojsa, uvijek na neki način narcis, kako bi rekao Ruse. Bilo da je pripovijest u prvom licu ili ne, pripovijedanje se uvijek prelijeva u govor, jer je svako kazivanje u egzistencijalnoj vezi sa onim koji kazuje. Međutim, i suprotan smjer takođe važi, jer i govor o sebi uvijek podrazumijeva pripovijedanje o drugom. Sopstvo se u pripovijedanju uvijek nastoji objektivizovati, postaje drugost, što najbolje vidimo u primjerima intimističke proze kakvi su *Dakomo Džojs* i *Izgnanici*, čiji je predmet ljubavna želja autora i protagoniste. Isto tako pričanje o (navodnom) drugom, što bi trebalo da bude fokus dramske forme, očito ne može izbjeći govor o sebi. Lirika libida i dramska distanca kod Džojsa gotovo uvijek prodiru jedno u drugo. I dok lične zamjenice ulaze u stimulativni, trostruki prostor interakcije – govornikovo 'ja', tekstualno 'on' i slušateljsko 'ti' – ne smijemo zaboraviti da taj proces ipak kreće od inicijatora, od onog drevnog *auctor*-a čijem se djelovanju bez otpora predajemo, jer je iluzija njegovog modernističkog praznog mjesta ispunjena pisanjem o želji koja efektno dekonstruiše tezu o impersonalnom tekstu.

V. 2. 1. Tekst, želja, autor: okretanje pigmalionskog odnosa

I *Dakomo Džojs* i *Izgnanici* prepoznati su kao tekstovi o želji, o vezi između libida i pisanja, kao tranzicijska djela u opusu velikog autora pisana više za njega samog nego za čovječanstvo, jer predstavljaju vrstu 'obračuna' sa intimnim porivima putem njihovog verbalnog istraživanja. Prvi otvoreno poziva na identifikaciju protagoniste sa autorom, stavljajući status ove lirske proze u nesigurnu žanrovsku i ontološku poziciju. Pored italijanskog oblika imena Džejs u naslovu, u tekstu se otvoreno pominju i nadimci autora – „Džim“ i „Džejsi“ – kao i ime piščeve supruge Nore. I naslov drugog djela odmah podsjeća na autorov vlastiti status izgnanika, a već smo pomenuli brojne biografske paralele, kao i hronološke i fenomenološke podudarnosti sa jednom značajnom fazom u Džojsovom privatnom životu. Na osnovu prvog teksta, naročito na osnovu konstantnog prezenta koji se u njemu koristi, stiče se utisak simultanosti doživljaja i pisanja, kao da ga autor zapisuje direktno iz iskustva, dok se u drami tekstualni događaji obliku naknadno, iz tačke nešto kasnijeg sagledavanja, ali dok su utisci i preokupacije temom ljubavne strasti, izdaje i ljubomore još uvijek svježiji i intenzivniji. Zato se ovdje postavlja pitanje koliko je udvajanje autorske instance u autobiografskoj prozi, o kojem je bilo riječi ranije, uslovljeno transgresivnošću same želje koja je i predmet i podsticaj pisanja. U vezi sa tim, možemo pretpostaviti da tekstualna artikulacija libida, koja u ovim djelima nalazi svoje glavno tematsko ovaploćenje, prerasta u libido samog teksta, tj. u *njegovu* transgresivnost i moć da afirmiše drugost autorskog subjekta u relaciji čitanja i pisanja koja podsjeća na ljubavni čin. Pitanja drugosti samog teksta i onoga što izrasta iz njega naročito su podsticajna kad je u pitanju *Dakomo Džojs*, koji se sav može čitati kao igra percepcije koja oscilira između originala i sjenke, negativna i njegove refleksije. Kao *Dakomo*, i *Izgnanici* daju prostora za teleološko promišljanje umjetničkog stvaranja koje je u sprezi sa libidom. Mit o Pigmalionu, tačnije, njegove moderne modifikacije, se u kontekstu ovih djela javlja kao pogodan

okvir za analizu autorske pozicije u odnosu na svoje djelo, kao i za sagledavanje efekta koji stvorena slika ima na svog kreatora i njegov identitet.

Najčešće se smatra da umjetničko uobličjenje neke lične preokupacije oslobađa od te preokupacije, čineći umjetnika sposobnijim da jasnije i nepristrasnije sagleda podsticaje za stvaranje i posljedice svog iskustva. Dok, sa jedne strane, psihologija stvaranja ističe terapijski efekat kreativnog čina, kojim se uklanja ili simbolički 'ubija' problem, filozofski i religijski aspekti umjetnosti insistiraju na besmrtnosti kreacije kojoj je udahnut život iskrenim predavanjem umjetnika svom djelu. Imajući u vidu pigmalionski efekat, koji podrazumijeva moć autorove želje da umjetnost preobrati u život, možemo se s pravom zapitati koliko je u Džojsovim tekstovima ovaj efekat preokrenut, odnosno koliko stvaranje slike, portreta ili statue, zapravo 'ubija' onoga/onu koja je model za tu sliku u svijesti umjetnika. Pretpostavlja se da je pisanje teksta poput *Đakomo Džojso* imalo za cilj, između ostalog, da oslobodi njegovog autora opsesije svojom učenicom, te da ovom vrstom tekstualne konzumacije dovrši tu zabranjenu, u životu samo platonsku, ljubavnu vezu. Amelija Poper, za koju se pretpostavlja da je bila glavni model za lik lijepe učenice³⁷¹, tako bi postala samo fiktivna konstrukcija, umjetnička tvorevina koja nadilazi i na neki način briše svoj empirijski negativ. U samom tekstu se čak odigrava scena njene zamišljene smrti i sahrane³⁷², koja doprinosi interpretacijama o simboličkom poništavanju stvarnog modela stvaranjem njegovog umjetničkog pandana koji će ga i onako nadživjeti. Tajanstvena, u tekstu neimenovana, mlada dama tako ostaje upečatljiva artificijelna forma dugo nakon što je njen 'skulptor' savladao svoju opčinjenost onom koja je bila uzor za njeno stvaranje, pri čemu interakcija erosa i tanatosa još jednom potvrđuje svoju relevantnost kad je u pitanju suština umjetničke reprodukcije života.

Polazeći od pretpostavke da Džojso nije ni namjeravao da objavi ovaj rukopis, Džozef Valente smatra da je njegovo zapisivanje poslužilo kao neka vrsta konsolidacije maskulinog identiteta, i to onakvog kakav je uspostavljen još viktorijanskim kontekstom, a koji podrazumijeva mušku (i autorsku) samodovoljnost, integritet, unutrašnji sklad.³⁷³ Ton koji narator koristi dok govori o mladoj ženi i o nekima od njihovih razgovora vrlo je često ciničan, blago arogantan, ironičan, superioran. Uprkos divljenju i fascinaciji, on pokušava napraviti otklon od svoje zaljubljenosti tako što će afirmirati svoju intelektualnu nadmoć i nezavisnost, što takođe sprovodi pigmalionski efekat potvrde autorske moći, ali sada u smjeru osnaživanja tvorca a ne djela. Međutim, Valente primjećuje da Đakomo (ili Džojso) naknadno tekstom afirmiše i pozitivnu drugost Amelije Poper, kao afirmativnu žensku protivtežu usko maskulinom principu. To se, po njemu, naročito ogleda u kasnije dodatim referencama na *Uliksa* – u sceni u pariškoj sobi.³⁷⁴

371 Kritičari nisu saglasni oko modela za lik „misteriozne mlade dame“ u *Đakomo Džojso*; nakon što je Ričard Elman zaključio da je Amelija Poper bila glavna inspiracija za pisanje ovog djela, drugi su ponudili dokaze za pretpostavku da je ona samo jedna od tri učenice koje su zaokupljale Džojsovu pažnju u vrijeme davanja časova engleskog jezika u Trstu. Cf. Ellmann, *James Joyce*, 342-349.

372 Cf. Joyce, *Giacomo Joyce*, op.cit.

373 Cf. Joseph Valente, "(M)othering Himself: Abjection and Cross-Gender Identification in *Giacomo Joyce*", *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, pp. 149-206, p. 149, pp. 150-1.

374 *Ibid.*, 152.

Valente je samo jedan od kritičara ovog djela koji su se fokusirali na problem drugosti koji tekst pokreće, prije svega drugosti ovaploćene u misterioznom ženskom liku koji je uvijek dat posredno, kroz vizuru i glas izrazito maskulinog pomatrača i naratora, uvijek u fragmentima, osjenčeno i zamagljeno. „Dok Stiven Dedalus predstavlja Džojsov alter-ego, fikcionalizovanu verziju autorske svijesti, drugo sopstvo, ispostavlja se da je Amelija pod-alter(nativni)-ego, fikcionalizovana verzija autorskog nesvjesnog, sopstvena drugost.“³⁷⁵ Tamna, potisnuta strana autorskog 'ja' koja se samo nazire i nikad jasno ne vidi – štaviše, kako feministička čitanja ističu, *žena* kao stihijska i nesaglediva drugost svakog etabliranog i racionalizovanog identiteta – ovdje se, međutim, postepeno transformiše iz sjenke u prisustvo, iz objekta u subjekat koji, takođe, autorizuje svog autora. Naime, već na prvoj stranici enigma pitanja „Ko?“ nastavlja se odgovorom koji posmatrača pretvara u posmatranog: „Koristi naočare za vid.“³⁷⁶ Zato „Ona“, umjetnička tvorevina, nejasna drugost, povod i proizvod mračne želje koje se tvorac tekstom teži osloboditi, postaje paradoksalno živi agens pod čijim pogledom sam tvorac postaje objekat (posmatranja i želje), kreacija svoje kreacije. Ovo, naravno, sasvim okreće pigmalionske odnose, jer sada djelo, kroz želju i posredstvom reverzibilnog efekta libida pisanja, oživljava autorsku figuru na novi način. Proces kroz koji Džojsov konstruiše 'konflikt' sa ženskim likom služi kontradiktornom cilju rastakanja i potvrđivanja njegovog maskulinog i autorskog autoriteta. Priznavajući njen „podzemni“ glas i njenu autonomnu drugost, koja ugrožava i destabilizuje njegovo integralno sopstvo, on, zapravo, nalazi afirmaciju svoje velike kreativne moći.

Slična relacija može se uočiti u *Izgnanicima*, gdje Ričard Rouen, još jedan Džojsov „svjesni alter-ego“, djeluje kao tvorac Berte, a posredno i Roberta Henda koji *želi njega* kroz želju za Bertom. Robertove riječi „Ona je tvoja, tvoje djelo. *Iznenada*. Zato je i mene, takođe, privukla. Toliko si jak da me privlačiš čak i kroz nju.“³⁷⁷ još jednom navode na zapitanost o hijerarhijskom odnosu autora, oblika koji stvara i posmatrača, o autonomiji stvorene forme, kao i o njenom dejstvu na druge, uključujući i onoga koji ju je stvorio. Robert Hend je surogat publike koja kroz djelo teži njegovom tvorcu, da ga dozna i, na određeni način, posjeduje, posjedujući i upoznavajući samo djelo, dok djelo (Berta) pokazuje otpor sada samostalne kreacije kojoj je udahnut život i koja, samim tim, ne duguje nikakvu poslušnost svom kreatoru. Pigmalionska metafora koju prepoznajemo unutar ove drame svakako se može prenijeti na plan odnosa koji postoji između Džojsova sa jedne, likova Ričarda, Berte i Roberta, nastalih posredstvom njegove intimne opsesije sa druge, i gledaoca/čitalaca sa treće strane. Hijerarhijski odnos se destabilizuje *željom* sa saznanjem koja se javlja u recepciji *Izgnanika*, kao i percepcijom donekle enigmatičnog statusa Bertinog lika koji izmiče jasnoj definiciji blago podrivajući autorsku svjesnu kontrolu.

375 “Whereas Stephen Dedalus represents Joyce’s alter-ego, a fictionalised version of authorial consciousness, another self, Amelia proves to be Joyce’s sub-alter(n) ego, a fictionalised variant of authorial unconsciousness, an other-self.” *Ibid.* 178.

376 Joyce, *Giacomo Joyce*, *op.cit.*

377 “She is yours, your work. *Suddenly*. And that is why I, too, was drawn to her. You are so strong that you attract me even through her.” Joyce, *Exiles*, 576.

Subverziju sistema autor-tekst(lik)-recipijent u kojoj dolazi, kako smo vidjeli, do istovremene kapitulacije i konsolidacije autorskog identiteta možemo dovesti u vezu sa psihologijom i filozofijom ljubavne želje, kojom se u autobiografskom, egoističnom, „solarnom“ tekstualnom poretku Džejsma Džojisa još više podvlači dupliranje autor-ske instance. Pišući o *Đakomo Džojisu* kao o ispitivanju ženske drugosti u autoru, ali i drugosti koja je sâm tekst, Elen Siksu ističe tri aspekta Erosa: projekciju, transgresiju i fertilizaciju.³⁷⁸ Svaki od ovih aspekata podrazumijeva dijalektičku igru suprotnosti ili, preciznije, igru dvojnika, u kojoj „subjekat čeka na sebe, dolazi sebi, odašilje sebe.“³⁷⁹ Sopstvo se libidinalnom energijom projektuje izvan sebe, tragajući, da bi se vratilo u prvobitnu poziciju, ali uvijek izmijenjenu udvojenom slikom i pogledom drugog na sopstvo. Transgresija se odigrava u oba smjera: subjekat prelazi na teritoriju drugog u poistovjećivanju sa objektom žudnje³⁸⁰, dok i objekat ulazi u vidno i egzistencijalno polje subjekta djelujući na njegovu percepciju, uzurpirajući identitetske granice i autoritet, jer subjekat sebe posmatra kroz oči drugog. Kako kaže Teri Iglton, „Voljeti znači živjeti imaginarnu identifikaciju sa drugim, tako da je sopstvo uvijek ovdje i negdje drugo, ovdje *zato što* je negdje drugo...“³⁸¹ Iglton akcentuje uzročnu vezu između ljubavi i konstrukcije identiteta, što možemo povezati sa trećim, i ovdje ključnim, aspektom Erosa koji pominje Siksu: fertilizacijom, produkcijom, finalnim proizvodom projekcije i transgresije: tekstom, u ovom slučaju.

Igra dvojnika i dijalektika želje se sa ontologije ljubavnih odnosa prenosi na tekst, na njegovu refleksivnost i autorefleksivnost. Projekcija, transgresivnost i fertilizacija postaju i njegovi atributi, jer je umjetnik dejstvom teksta i sâm projektovan – u nešto drugo, u svoj odraz – izmijenjen i 'oplođen' kroz ono što zamišlja i oblikuje. Kao što je primijetila Siksu, a što je analizirano i u drugom poglavlju ovog rada, „džojsovski erotizam nikad se ne zadovoljava jednosmjernom transgresijom [...]. Mora se reći da je za Džojisa proces fertilizacije povratan: muško-ženski, umjetnik je oplođen kroz kanal imaginarnog.“³⁸² Za tekstualni život i vitalnost potrebna su oba principa, obje strane libidinalne putanje – inicijator i destinacija, agens i recipijent, subjekat i objekat, koji vrlo često mijenjaju svoje pozicije u igri produkcije značenja.

U *Đakomo Džojisu* se svjesnost o podudarnosti autorske aktivnosti sa maskulinom ulogom realizuje upravo kroz tretman feminiteta recipijenta – ženske 'mutne'

378 Cf. Hélène Cixous, in: *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, "Introduction", pp. 1-19, p. 3.

379 "subject waiting for itself", coming to itself, sending itself", *ibid.*

380 Poznato je da se u psihoanalizi često izjednačavaju procesi ljubavne želje sa procesima identifikacije, naročito u patološkim slučajevima ljubomore, posesivnosti, paranoje ili opsesivne zaljubljenosti. Semantičke blizine glagola "voljeti" i "imati" se, međutim, ističu i u oblicima manje-više uobičajenih odnosa, jer je se aberantna stanja zapravo smatraju samo ekstremnim vidovima onoga što inače postoji i u zdravim oblicima. Cf. Sigmund Freud, "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality", in *General Psychological Theory*, ed. Philip Rieff, Macmillan, New York, 1963.

381 "To love is to live an imaginary identification with another, so that self is always here and elsewhere, here *because* elsewhere..." Terry Eagleton: *William Shakespeare*, Blackwall, Oxford, 1986. p. 23.

382 "Joycean eroticism is not merely satisfied with one-sided transgression [...]. It must be said that for Joyce the process of fertilisation is reversible: masculine-feminine, the artist is fertilised himself through the channel of the imaginary." Cixous, *op.cit.*, 3.

drugosti. Promišljajući iskrenost i ogoljenost *Portreta umjetnika* kojeg joj je dao na čitanje, Đakomo Džojš piše: „Moje riječi u njezinoj glavi: hladno, uglačano kamenje što tone kroz močvarni mulj.“³⁸³ Izrazita maskulina konotacija u povezivanju autorske djelatnosti sa libidinalnim principom nastavlja se i na sljedećoj stranici, uz još eksplicitnije seksualne metafore i sa sviješću o dalekosežnijem cilju:

Moj glas, što zamire u odjecima vlastitih riječi, gubi se kao onaj od mudrosti otežali glas Vječitoga, koji se obraća Abrahamu kroz brda što odjekuju. Ona se naslanja na pojastučeni zid: nalik odaliski u raskošnoj tami. Oči su joj se napile mojih misli i u vlažnu, toplu, podatnu, gostoljubivu tamu njenog ženstva moja duša, i sama se rastapajući, izlila je, prosula je, isplavila je obilje tekućeg sjemena... Neka je sada uzme tko god hoće!...³⁸⁴

Ovdje vidimo da, osim očigledne veze između autorskog poriva i muškog principa, libido pisanja se vezuje za osvajanje prostora i vremena, njegovo zauzimanje i zaposijedanje radi ostavljanja traga, radi obezbjeđivanja besmrtnosti kroz riječi, koje je primio drugi – kao potomstvo. Posljednja rečenica se čita kao prkos kapitulaciji koju može donijeti prolaznost: prevladava uvjerenje da će taj tekst, ta ljubav, biti podloga za budući pastiš, za palimpsest drugih ljubavi.

Čini se da *Đakomo Džojš*, kao i mnogi drugi Džojsovi tekstovi, hvata onu treperavu i teško uhvatljivu tačku gdje prestaje iskustvo i rađa se tekst. Dok umjetnik u mitu o Pigmalionu okončava jedno umjetničko trajanje i inicira život, pisac *Đakoma* koristi jednu od malih smrti u životu unutar koje, *usred* koje, se začinje umjetnost, jer se embrion djela ovdje poklapa sa posljednjem ljubavnim izdisajem – „Mladost ima kraj: evo kraja. To se nikad neće zbiti. Ti to dobro znaš. I što onda? Napiši to, k vragu, napiši! Za što si drugo i sposoban?“³⁸⁵

Ukazujući na dvosmislenost druge rečenice – „To se nikad neće zbiti“ – koja, ako se posmatra direktno sintaksički i semantički nadovezana na prvu, znači poricanje kraja, M. A. Raffi ovaj tekst s pravom čita kao priču o bijegu od smrti i o autorskom, autobiografskom subjektu koji (upješno) isklizava.³⁸⁶ On smatra da je *Đakomo Džojš* djelimično apologija Nori zbog fanatizma ove neodoljive zaljubljenosti, da je apologija (izgovor) za pisanje, da je – u krajnoj liniji – i vrsta apologije, kao dara, Ameliji Poper: dar života, odlaganje smrti, štaviše, njeno poništenje kao u nekoj modernoj,

383 “My words in her mind: cold polished stones sinking through a quagmire”, Joyce, *Giacomo Joyce*, *op.cit.*

384 “My voice, dying in the echoes of its words, dies like the wisdom-wearied voice of the Eternal calling on Abraham through echoing hills. She leans back against the pillowed wall: odalisque-featured in the luxurious obscurity. Her eyes have drunk my thoughts: and into the moist warm yielding welcoming darkness of her womanhood my soul, itself dissolving, has streamed and poured and flooded a liquid and abundant seed Take her now who will!” Joyce, *Giacomo Joyce*, *op.cit.*

385 “Youth has an end: the end is here. It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?” *ibid.*

386 Cf. M.E.Roughley, “Apology in an Other’s Hand: *Giacomo Joyce*: Who?”, in *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, pp. 261-276, pp. 273-5.

fragmentiranoj verziji Šeherezadinih ljubavnih priča iz 1001 noći. Ovo uzmicanje pred krajem implicira i bijeg samog autora, koji se krije i „sam se rastapajući“ u „tekućem sjemenu“ svojih riječi koje su spomenik iskustvu koje prolazi.

Budući da je naslov, napisan nesigurnom rukom i drugačijim rukopisom u gornjem lijevom uglu³⁸⁷, zapravo, izbor Ričarda Elmana, koji je pripremio rukopis za objavljivanje, često se pitamo ko je ime na koricama, ko je Đakomo Džojš? Ko postavlja pitanje „ko“ na početku i na koga se odnosi? Ko je objekat, a ko subjekat ove fantomske naracije? Objavljen posthumno, ovaj tekst ukazuje na nepobitno odustvo potpisnika, na uzmicanje (i onako uvijek odsutnog, reći će poststrukturalisti) autora između imena i njegovog prevoda na italijanski, između imena i pseudonima; ukazuje na duha koji ovim majstorski povrđuje svoju „tišinu, izgnanstvo i lukavstvo“, kako primjećuje Rafli.³⁸⁸ Duh, odraz nekadašnjeg života, odraz stvarnog autora nije, međutim, mrtvo prisustvo, već živi fenomen koji mijenja konture u čitanju koje ga iznova proizvodi.

Tekstovi *Đakomo Džojš* i *Izgnanici* jesu tekstovi o želji, ali su i tekstovi koji generišu želju, generišući time i svog autora koji se u njima, upravo kroz želju, kroz težnju erosa da nadigra smrt, i projektuje, udvaja, prevazilazi sebe, ostavlja trag. Iako „tranzicijski“, iako smješteni u nekom liminalnom međuprostoru teksta i konteksta, dokumenta i fikcije, oni su bili neophodan korak koji je Džojšu omogućio da pogled okrene od svoje prepoznatljive slike – od Stivena, Đakoma, Rouena – ka slikama drugih, ka Leopoldu i Moli Blum, kao možda takođe svojim, ali nezavisnijim odrazima.

387 Cf. Ellmann, *James Joyce*, 342.

388 Cf. Roughley, *op.cit.* 275.

VI *Uliks*: „Neminovna uslovnost vidljivog“³⁸⁹ autorskog potpisa

Ne iznenađuje činjenica što se u romanu koji se često naziva anti-romanom, ili, u najmanju ruku, jednom od najznačajnijih prekretnica u istoriji romana kao književne vrste, pitanje autoriteta autora i njegovog odnosa prema tekstu može postaviti kao sve kompleksnije, višeslojnije i, možda, sve zagonetnije. Ako se na to doda činjenica da *Uliks* detaljnije i obuhvatnije nego bilo koji roman prije njega sumira i provocira književnu tradiciju, nadovezujući na nju i ličnu biografiju pisca i hroničarski zabilježene društvene realnosti, onda se interaktivnost ostvaruje u više pravaca i smjerova, granajući se metonimijski i metoforički na nivoima u kojima svaki fenomen postaje i lični i kolektivni, i istorijski i mitski, i vremenski i vanvremenski.

Koncept tekstualnog stvaranja kao specifičnog vida privilegovane reprodukcije se nastavlja: ako je u *Dablincima* to bilo čitanje i rekreiranje percipirane stvarnosti, a u *Portretu* čitanje iz sebe i autoreprodukcija, u *Uliksu* je na djelu monumentalna revizija i kreativna reprodukcija književnog nasljeđa, kojom se istovremeno objedinjuje ono što je u prva dva velika djela dosegnuto i ide korak dalje. Džojks kombinuje unutrašnji sa spoljašnjim pogledom, introspekciju sa opservacijom, subjektivistički sa realističkim pristupom. Impresionizam *Portreta* ovdje je dat na naturalističkoj podlozi *Dablinaca*, pri čemu pluralizam i složenost narativnih strategija prevazilaze i hroničarski objektivizam i psihološki subjektivizam, nadograđujući na njih mnoge mitološke implikacije koje čine da se ovo djelo uvijek drugačije čita, čime se stalno mijenja, održava i obnavlja Džojsova autorska funkcija.

Postoje najmanje dva razloga zbog kojih je u ovom proznom djelu teško odrediti autorsku poziciju. Prvi je taj što ne postoji ono što bismo nazvali „definitivan tekst“ *Uliksa*, jer je od njegovog prvog objavljivanja 1922. godine do danas bilo mnoštvo verzija i kritičkih rasprava o tome koja je verzija najpouzdanija, to jest najbliža prvobitnoj autorovoj intenciji. Sa prvim izdanjem se požurilo da bi roman bio objavljen na Džojsov četrdeseti rođendan (2. 2. 1922.), i ako se toj žurbi doda štampanje za koje su bili zaduženi govornici francuskog, a ne engleskog jezika, razumljivo je zašto se u njemu našao velik broj grešaka za koje se, uostalom, i sama izdavačka kuća, „Šekspir i kompanija“, pismeno izvinila³⁹⁰. Naknadni pokušaji da se greške i propusti isprave

389 Džejms Džojks, *Uliks*, prevod i komentari: Zoran Paunović, CID, Podgorica, 2004., 47.

390 Cf. “The Problems of Hypertextualizing *Ulysses*“, <http://www.dwrl.utexas.edu/#The%20>

nikada nijesu do kraja urodili plodom bilo zbog razloga cenzure i tajnih objavljivanja, zbog namjernih ili nenamjernih kršenja autorskih prava od strane brojnih manjih izdavača, piratskih izdanja, bilo zato što je sam Džojns neke greške prećutno dozvolio ne izjašnjavajući se o njima, ili, pak, zato što su mnoge korekcije predložili drugi, više ili manje upućeni u piščeve rukopise i sa nedokazanim pretpostavkama. Uglavnom, tekst *Uliksa* nikada nije sasvim fiksiran, jer je sam proces publikacije izmakao kontroli usljed mnogih kontroverzi koje su okruživale roman³⁹¹. Zato se i kaže da postoji više *Uliksâ*, onih koji nijesu samo proizvod svog autora već i čitave grupe urednika, redaktora, lektora, štampara, sekretara, pravnika, povjerilaca i prevodilaca, kao i različitih potreba javnosti u određenim istorijskim trenucima. Naravno, ovo se može reći za svako autorsko djelo, jer je svaki tekst u tom smislu nepovratno udaljen od originalne autorove intencije i spisateljskog čina u lancu brojnih karika izdavačke industrije. Ipak, zbog svoje obimnosti, intertekstualnosti, enciklopedičnosti i idiosinkratičnih Džojsovih postupaka, tekst *Uliksa* izlazi ne samo iz prozних konvencija, već i iz do tada poznatih konvencija proizvodnje knjiga, budući da je inicirao čitav niz 'neknjiževnih' pojava koje su po mnogo čemu bile bez presedana.³⁹² Zato se u slučaju ovog romana položaj izvornog, „pravog“ teksta i izbori samog autora čine još manje vidljivim, zamagljenijim i nepristupačnijim nego što je to slučaj sa drugim djelima, ma koliko da su njihovi autori vremenski udaljeni.

Drugi razlog za uslovljenu i nepotpunu „vidljivost“, ili čak krajnju neodredivost autorske pozicije u *Uliksu* više je literarne, nego istorijske prirode. Naime, *Uliks* je mozaik najraznovrsnijih idioma, retorika, načina mišljenja, pisanja i govorenja, kao i vizura i pogleda na svijet. Tema i sadržina mnogih epizoda nije samo 'ono što se vidi', već i 'načini na koje se vidi' – koji su mnogostruki i višeslojni, kao i sami verbalni stilovi koji izražavaju, oblikuju i uslovljavaju značenja. U ovom mnoštvu likova, perspektiva i glasova prije ili kasnije postavi se pitanje kroz koju svijest, ili kroz koje svijesti, Džojns artikuliše svoje stavove? Jasno je da to nije više kroz Stivena Dedalusa, i dalje mladog i nadobudnog umjetnika u nastajanju u mnogo čemu sličnom piscu u mladosti, ali svakako ni ostali likovi, glavni i sporedni, čak ni Leopold Blum koji osvaja simpatije većine čitalaca, ne mogu biti shvaćeni kao nosioci autorske vizure. Međutim, na mahove i kroz fragmente i oni se oglašavaju glasovima koji bi se takođe, na izvjestan način, mogli pripisati autoru, tako da se često nameće pitanje: gdje treba tražiti najprecizniji autorski potpis? Koliko je on uopšte uhvatljiv u djelu koje kontinuirano podriva ideje koje plasira, u djelu u kojem se igra komparacije i kontrastiranja stavova i stilova ne završava ni nakon završetka romana, o čemu svjedoči i broj reakcija i interpretacija koji stalno raste, približavajući se broju interpretacija Biblije i Šekspirovih drama?

Undefinitive%20Ulysses:%201922-1961, accessed at: June 2011.

391 U vezi sa istorijom kontroverzi i debata koje su pratile najpoznatije edicije *Uliksa*, naročito Gable-rovu, vidjeti: Bruce Arnold, *The Scandal of Ulysses*, Sinclair-Stevenson, London, 1991.

392 U ovom smislu treba pomenuti i čuveni sudski proces u kojem je sudija Vulsi izrekao presudu koja se smatra jednom od prvih adekvatnih književnih kritika *Uliksa*, koja je značila i evaluaciju njegovog književno-istorijskog značaja. Cf. Ellmann, *James Joyce*, pp. 666-7.

Granice i potencijali autorskog potpisa u *Uliksu* se mogu preispitivati kroz njegovu intertekstualnost, u kojoj taj potpis paradoksalno isklizava, ili se stalno krije, u obilju citata i parodija kroz stalnu interakciju za književnim nasljeđenjem. Dalje, intencionalna reprodukcija što obuhvatnije i raznolikije ljudske stvarnosti i namjera da se kreira mikrokosmos koji će odražavati i trenutak i, mitski i metaforički, cijelu istoriju otvara stimulativan prostor za promišljanje autorskog odnosa prema tom mikrokosmosu, u kojem staje pregršt kontradikcija i najrazličitijih ideoloških pozicija. Mnogi tvrde da je Džojks uvođenjem ogromnog broja perspektiva, glasova i pripovjedačkih stilova koji izražavaju različite stavove odlučio da se ne opredijeli ni za jedan, već da se tako lakše 'povuče' iz svog djela, ravnodušno ga ostavljajući da sâm djeluje u mnoštvu neuhvatljivih oblika, boja i konotacija. Ričard Elman, međutim, smatra da je ovakav zaključak nepravedan prema autoru i da predstavlja ignorisanje suptilnijih piščevih postupaka. „Mi uvijek znamo gdje Džojks stoji, iako on to nikada ne kaže“³⁹³, tvrdi Elman. Upravo je ova osobena Džojsova „tišina“ u *Uliksu* ono što nas navodi da autorsku instancu tražimo i unutar „impersonalnog“ tekstualnog monumenta, a ne samo izvan ili iznad njega, jer je, kao i uvijek, ona duboko utkana u tajnu njegove verbalizacije ili, pak, nemogućnosti iste.

393 “One always knows where Joyce is, even though he never says” Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, pp. 73-4.

VI. 1. „Tradicionalnost“ i intertekstualnost kao validacija autorskog potpisa³⁹⁴

Džojsova zaokupljenost tradicijom i svojim potencijalnim mjestom u konstelaciji književnih stvaralaca, prisutna od početaka njegovog umjetničkog razvoja, svoju najočigledniju, najpotpuniju i najradikalniju artikulaciju nalazi u *Uliksu*, a naročito u epizodi „Volovi Sunca“ (“Oxen of the Sun”)³⁹⁵ koja se odigrava u porodilištu. Džojs je, kao i obično, svoje planove izražavao u pismima, po čemu vidimo da su njegove intertekstualne strategije i duboki angažman sa književnim nasljeđem bili dio rane intencije koju je sprovodio do krajnjih konsekvenci. U pismu Frenku Badženu iz marta 1920. godine on iscrpno nabroja pisce i književne oblike ranije proze koje koristi u ovoj epizodi, objašnjavajući simboličku vezu između književne istorije i razvoja ljudskog embriona.³⁹⁶

Brojni kritičari su pokušavali prepoznati i pobrojati stilove i autore koje Džojs citira, parodira ili parafrazira, često toliko diskretno aludirajući na njih da je reference vrlo teško, ako ne i nemoguće precizno odrediti. U nekim slučajevima su, međutim, intertekstualne veze više nego jasne. Klasifikacija Džojsovih stilova koju je ponudio Vladimir Nabokov danas se čini najsažetijom, najjasnijom i, istovremeno, najšire prihvaćenom.³⁹⁷ On nalazi da je „originalni“ Džojs lucidan, logičan i lagan, i to je stil koji je kičma prvog dijela, odnosno prva tri poglavlja romana. Zatim postoji, čuveni ili ozloglašeni Džojs tehnike toka svijesti – on je fragmentaran, brz, nepotpun i fluidan, predstavlja ga narativni modus koji se topi u riječima na pragovima svijesti. Najpoznatiji primjer ovakvog stila je unutrašnji monolog pospane Moli Blum u trećem poglavlju trećeg dijela, to jest u epizodi „Penelopa“ (“Penelope”) kojom se i završava roman. Međutim, onog Džojsa koji se poigrava sa stilovima drugih autora, sa književnim ali i neknjiževnim diskursima, nalazimo na brojnim mjestima, on je, zapravo, i najzastupljeniji u ovom romanu. Na primjer: u sedmom poglavlju romana, to jest u četvrtom poglavlju drugog dijela („Eol“, engl. “Aeolus”), koriste se naslovi iz novina i preuzima dnevno-novinski žargon (scena je novinska redakcija); u osmom poglavlju drugog dijela podražavaju se muzički motivi i jezik muzike („Sirene“, engl. “Sirens”), dok mistička i komedijaška drama obilježava dvanaesto poglavlje drugog dijela („Kirka“, engl. “Circe”), koje se odigrava u javnoj kući. Nadrealistička atmosfera i lakrdijaški

394 Kao što je naznačeno fusnotom 85, uz prvi dio II poglavlja, i rezultati istraživanja ovog potpoglavlja, koji se odnose na specifičnu Džojsovu „tradicionalnost“ u *Uliksu*, publikovani su pod naslovom “Revisiting Old Texts as a Form of New Beginnings for the Author of *Ulysses*”. Vidjeti: **Vukićević Garić, V.** (2016), *Revisiting Old Texts as a Form of New Beginnings for the Author of Ulysses. Re-Entering the Old Spaces: Essays on Anglo-American Literature*. (Eds.) Marija Krivokapić and Aleksandra Nikčević Batrićević. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 141-149. [ISBN (10): 1-4438-9044-8. ISBN (13): 978-1-4438-9044-1]

395 Moramo podsjetiti na činjenicu da su naslovi poglavlja u *Uliksu* samo dio Džojsovog radnog procesa i plana o paralelama njegovih epizoda sa onima iz Homerove *Odiseje*, te da, budući da ih je autor kasnije uklonio, oni ne figuriraju u današnjim izdanjima ovog romana. Kao što je to uobičajeno u studijama o Džojsu, ovdje ćemo ih povremeno koristiti radi lakše orijentacije u primjerima i zato što naslovi često brže i jednostavnije upućuju na poglavlja nego brojevi kojima su ona označena.

396 Cf. *Selected Letters of James Joyce*, edited by Richard Ellmann, Faber and Faber, London, 1975. 20 March, 1920, 251-2.

397 Cf. Nabokov, *op.cit.*, 10-11.

stil ove epizode povezuju se sa različitim izvorima, najčešće sa oniričkim vrstama. Pored ovih primjera, neizostavno se mora pomenuti i imitacija autorâ iz ženskih časopisa u devetom poglavlju drugog dijela, u sceni na plaži pod radnim naslovom „Nausikaja“ („Nausicaa“). Već pomenuti „Volovi Sunca“ – jedanaesto poglavlje drugog dijela – parodiraju čitav niz pisaca iz raznih književno-istorijskih perioda: od anglosaksonske aliterativne proze, preko srednjevjekovne svečanosti i renesansne bujnosti, do klasicističke retorike i viktorijanske opširnosti, ovdje vidimo manje ili više poznate autorske figure iz engleske kulturne istorije čije idiome Džojns nekonvencionalno preuzima, poigravajući se sa njihovim elementima u proizvoljnoj kombinaciji citata. Takođe, pretposljednje poglavlje u djelu, odnosno drugo poglavlje trećeg dijela, u obliku je je ispitnih odgovora i pitanja, čija tipična katehistička forma podsjeća na to da za Džojnsa nijesu važni samo izvori iz umjetničke proze, već i iz svih drugih oblasti ljudskog znanja i vanknjiževnih tekstualnih praksi.

Koliko god da su „tuđi“, jer pripadaju drugim autorima i drugim diskursima, ovi parafrazirani ili parodirani djelovi u *Uliksu* djelo su Džejsma Džojnsa, jer autorska volja je ta koja vrši selekciju materijala za parodiranje. Čak i sam izbor da se uopšte neko ili nešto iz tradicije parodira posljedica je autorovog, svjesnog i smjelog, izbora. Međutim, ovdje možemo Džojnsovu intertekstualnost kao parodičnu interakciju sa nasljeđem posmatrati i sa druge, sasvim različite strane. Ponekad se kroz evokaciju književnih klišeja i mrtvih formula pojavljuju i opisi puni lirске ljepote i osobenog šarma, kao i dramski vrlo ubjedljivi i upečatljivi pasaži. Složićemo se Nabokovljevom pretpostavkom da, na primjer, ono čuveno parodično, sladunjavo-sentimentalno poglavlje sa Gerti Mekdauel („Nausikaja“) možda i nije *sasvim* i *isključivo* parodično. Jer, kako i Nabokov smatra, parodija se povremeno prekida i nadograđuje izazivanjem istinskog sažaljenja, osjećajnosti, možda čak i patosa (ako ne tragičkog, a onda lirskog), naročito kada i mi, čitaoci, zajedno sa Blumom shvatimo da je djevojka hroma. Stoga, autorstvo se ovdje ne ogleda samo u izboru elemenata koji će se parodirati, već i u onom maestralnom pravazilaženju puke parodije, koje se ostvaruje kroz postizanje naknadnog efekta, drugačijeg od efekta ironije, satire ili svjesnog klišeja. Nabokov kaže da „ono što Džojns ovde radi jeste da u stvari koristi izvesne mrtve i trule stvari da bi, tu i tamo, otkrio njihove žive izvore, njihovu prvobitnu svežinu.“³⁹⁸ Džojnsova veličina, njegovi umjetnički i autorski dometi, kao i konačan efekat cjelokupnog njegovog teksta ogledaju se upravo u ukazivanju na prvobitnu svežinu starih i istrošenih modela, kako književnih tako i neknjiževnih, na otkrivanje i aktuelizovanje lirskog u banalnom i uzvišenog u običnom. Parodiranje oslobađa percepciju i pomaže tako otkrivanju vrijednosti i novog doživljaja u tradiciji, u kulturi, u civilizacijskom nasljeđu, a ne samo kritičkom odbacivanju konvencija. Kako Sanja Bošković podsjeća, parodija jeste oblik savremenog mišljenja i kritičkog primišljanja i tradicije i aktuelne zbilje³⁹⁹, ukazivanje na njene ovještale forme, ali je takođe i pokretačka, stvaralačka sila za autore poput Džojnsa, autore koje neumorno ulaze u dijaloge sa nasljeđem.

398 Nabokov, *op.cit.*, 108-9.

399 Cf. Sanja Bošković, „Parodija kao oblik mišljenja u savremenoj književnosti: poetički pristupi Džojnsa, Žida, Mana i Pavića“, u: *Letopis Matice srpske*, god.182, kni.477, sveska 1/2, Novi Sad, januar/februar 2006.

Pitanje tradicije i književnih prethodnika uvijek je aktualno u modernizmu, koji se gradi na osnovama paradoksalnog odbacivanja i stalnog povratka tradiciji. Nigdje to nije toliko uočljivo i razrađeno kao kod modernističkih velikana, takoreći tvoraca modernizma u književnosti na engleskom jeziku, kao što su Eliot i Džojls. Oni recikliraju, modifikuju preispitujući i iznova stvaraju tradiciju, priznavajući njenu neophodnost kojoj ni sami ne mogu umaći. Kategorije predaka i potomaka se tu okreću i međusobno prožimaju, jer tradicija se ogleda i rađa u djelima modernih kanonskih pisaca u istoj mjeri u kojoj su i oni produkt te tradicije. Ovo, naravno, ponovo pokreće filozofsko promišljanje porijekla. Ako se prihvati postulat da na izvoru svake tradicije *u početku bješe riječ*, što je, možemo reći, i teološka i sekularna, i drevna i postmodernistička (na različite načine) pretpostavka, onda savremena intertekstualnost i citatnost – njena neizbježnost nakon svega što je već rečeno i već napisano i što je, intencionalno ili ne, ušlo u kolektivnu i individualnu svijest – prizivaju logično pitanje: „čija riječ?“ Autori koji, poput Džojlsa, svjesno upražnjavaju intertekstualne prakse dodatno komplikuju pitanje autorstva kao porijekla, ili kao jedinstvene sile početka, decentralizujući i stalno odlažući identifikaciju izvora teksta, samim tim i njegov status, tj. odnos između tvorca i djela.

Objašnjavajući zašto je Džojsova intertekstualnost radikalna, Skarlet Baron polazi od njegovih obimnih i idiosinkratičnih rukopisa koji upućuju na širok i sasvim nesistematičan izbor djela koja je čitao prije pisanja i koja, štaviše, nije pamtio ni po naslovu, a često ni po autoru, uzimajući samo djeliće koji su mu zaokupljali pažnju.⁴⁰⁰ Onda bi te djeliće „namjernom strategijom dekontekstualizacije“⁴⁰¹ prenosio iz originalnog u svoj tekst, ponekad ih mijenjajući i modifikujući do neprepoznatljivosti, kombinujući ih sa djelovima iz drugih tekstova. Uz to, dodatno bi odvajao citate ili parafraze od svojih primarnih izvora koristeći nonšalantno sekundarne izvore ili, čak, pitajući prijatelje da mu prepričaju djela za koja je bio zainteresovan a nije imao vremena sâm da ih čita. Skorija genetička istraživanja oblika i porijekla riječi koje Džojls koristi u, na primjer, „Volovima Sunca“, dokazuju da ne postoji, kao što se dugo vjerovalo, ni stroga i pedantska hronologija u korištenju književne istorije u ovom poglavlju, već je redosljed prilično ispreturan. Dokazi o sasvim nesistematičnom pristupu u korištenju izvora podrivaju nekadašnja ubjeđenja o Džojsovom 'akademsom' pristupu lektiri. Kako kaže Sara Dejvison, „na kraju, on je zainteresovan za samo jednog autora, a to je Džojls.“⁴⁰²

Upadljivo odsustvo znakova navodnika, ili bilo kakvih drugih tekstualnih markera za citiranje, takođe svjedoči o zamagljivanju veze između citata i njegovog autora, što je u epizodi „Volovi Sunca“, svakako, dostiglo svoj vrhunac. Na temeljima novijih genetičkih analiza ovog poglavlja, Baron tvrdi da je Džojls ovdje u najvećoj mjeri koristio antologije iz devetnaestog vijeka, a ne izvorna djela čije je stilove pa-

400 Cf. Scarlett Baron, „Joyce, Genealogy, Intertextuality“, in *Dublin James Joyce Journal*, eds. Luca Crispi, Ann Fogarthy, No. 4, 2011. pp. 51-71, p. 53.

401 „a deliberate strategy of decontextualisation“, *ibid.*

402 „At the end, he is only interested in one author, and that is Joyce.“ Sarah Davison, „Richard Chenevix Trench's *Studies of Words* and 'Oxen of the Sun' – A Genetic Study“, predavanje održano tokom *James Joyce Research Colloquium*, Dablin, 19-21 april, 2012.

rodirao, „kalemeći“ elemente jednog stila na drugi (otuda i teškoće u identifikovanju parodija i nakon decenija istraživanja) i miješajući dekontekstualizovane fragmente u najradikalniji oblik intertekstualnosti.⁴⁰³

Sa aluzijama i referencama, citatima i parafrazama koji su toliko modifikovani da im je izvore teško ako ne i nemoguće utvrditi, nužno se otvara problem pripisivanja, to jest prisvajanja, kao bitne odrednice autorske funkcije. Upravo mijenjajući poznate diskurse, Džojso svjesno prisvaja, a time i autorizuje, riječi drugih.

S pravom povezujući Džojsovu intencionalnu intertekstualnost sa njegovim sve većim interesovanjem za pojam očinstva – u biološkom i književnom smislu – Skarlet Baron se u navedenom eseju osvrće i na uvijek aktuelna pitanja, već detaljnije obrađena u ovoj knjizi, u vezi sa roditeljskim odnosom između autora i djela. U *Uliksu* se na više mjesta, a naročito u poglavlju „Skila i Haribda“ (“Scylla and Charybdis“), aktuelizuje problem paterniteta kao fikcije, ali i fikcije, tj. književnosti i, uopšte, umjetničkog stvaralaštva, kao „porodične“ veze i vrste srodničkog odnosa. Stiven u *Portretu* priziva mitskog graditelja lavirinta kao svog duhovnog oca, odbacujući Sajmona kao biološkog pretka, dok Stiven u *Uliksu* nastavlja razmišljati o svom porijeklu kontemplirajući pupčanu vrpce kao ujedno i dokaz za vezu i negaciju veze sa prethodnicima: ona je trag prisustva porijekla i raskida sa njim, ali trag koji je neizbrisiv.⁴⁰⁴ Ova kontemplacija svakako destabilizuje njegov koncept samokreiranog umjetnika, čije je neodrživosti Džojso mnogo prije svog mladog junaka postao svjestan. Međutim, Džojsova dekontekstualizacija i mijenjanje preuzetih tekstualnih elemenata na jednom drugom nivou pokreću pitanje „pupčane vrpce“ između tekstova i njihovih autora, kao i pitanje relacije između različitih autora u istoriji književnosti.

U ovom smislu zanimljiva je i uticajna studija Harolda Bluma pod naslovom *Anksioznost uticaja*⁴⁰⁵, koja artikuliše jedan šire prepoznat stav, naročito blizak savremenijim psihoanalitičkim pristupima književnosti i književnoj istoriji. Naime, Blum kroz frojdističke koncepte razmatra pitanje prisustva „oca“ ili „očeva“ prilikom stvaranja, zastupajući stav da se novije generacije pisaca, naročito ako se radi o piscima manje značajnim od svojih prethodnika, ne mogu osloboditi Edipovog kompleksa u kreiranju svojih djela, te da su ona uvijek prožeta njim, to jest, prožeta su književnim ocima, kao nekad podsticajnim, a često frustrirajućim uticajem. Sa druge strane, poststrukturalisti, na čelu sa Deridom, zastupaju stav da je pisanje, zapravo, svrgavanje „oca“, svrgavanje prethodnika i predaka, te da se tekst ostvaruje upravo u jednoj vrsti oslobađanja od njihovih autoriteta. „Specifičnost pisanja [...] je stoga intimno povezana sa odsustvom oca“⁴⁰⁶, smatra Derida. Otudjenje od izvora o kojem govori Derida, a koje možemo smatrati i podsticajem i posljedicom Džojsove intertekstualnosti i kar-

403 Cf. . Baron, 55.

404 Cf. Džojso, *Uliks*, 48.

405 Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

406 “The specificity of writing [...] would thus be intimately bound to the absence of the father.” Jacques Derrida, “Plato’s Pharmacy”, in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuff, translated by Barbara Johnson, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1991. pp. 112-37, p. 115.

nevalizacije, Stiven u svojim kontemplacijama poriče spoznajom neumitnosti pupčane vrpce kao traga *materinstva*, prirodno, a ne očinstva, traga i pečata koji svako nosi. Zapravo, u *Uliksu* se u više navrata maternitet uspostavlja kao princip stvarnosti koji u isti mah i prethodi paterinitetu i nadmašuje ga kao završna riječ kreacije. Stoga umjetnik, kako smo već vidjeli, za Džojisa uvijek u sebi mora objediniti oba principa: i muški i ženski, i očinski i materinski, da bi stvorio djelo koje će disati sopstvenim životom. Pored toga, iako se njegovo svjesno maskiranje ili nemar prema izvorima često tumači kao prekidanje „pupčane vrpce“ između autora i djela, da nastavimo sa biološkim i porodičnim metaforama, djelo, kao potomstvo, kao proizvod duhovne prokreacije, ipak nosi tragove onih koji su učestvovali u njegovom stvaranju – brojnih književnih „roditelja“ koje Džojis citira bez navodnika, parodira ili parafrazira.

Sa druge strane, ovo u fokus preispitavanja dovodi sam koncept autorstva, njegovu srž i značenje. Ako postoji više autora – citiranih, nagoviještenih, pozajmljenih, upotrijebljenih, modifikovanih u „prevodu“ – ko je onda stvarni autor? Ima li on(a) – na primjer Džojis sa njegovom radikalnom intertekstualnošću – onaj autoritet koji stalno pripisujemo jedinstvenosti, unikatnosti glasa i stvaralačke sile koja dolazi iz jednog, neponovljivog izvora? Kod Džojisa autorstvo podrazumijeva višestrukost autora, multi-autorstvo i multi-prisustvo, umnožavanje početaka. Zato možemo odgovoriti da on iz temelja mijenja sam koncept autora kao *auctor*-a, onoga koji započinje i uvećava (umnožava), te se stoga upravo tu, u toj vrsti inicijacije koja, posebno *Uliksom*, otvara prostor za nove istorijske trendove i autorske prakse, nalazi i validacija njegove inovativnosti i njegovog autorstva.

Analizom ovih pitanja, dolazi se do još jedne implikacije Džojsovog kombinovanja i specifične upotrebe različitih idioma u *Uliksu*, a koja je podstaknuta Bahtinovim teorijama o „osvajanju“ jezika. Naime, Bahtin iznosi ideju o prenaseljenosti riječi, rečenica, iskaza namjerama drugih, njihovim željama, njihovim ličnostima.⁴⁰⁷ Jezik nije slobodan i neutralan, on je pun tuđih intencija kojih govornik treba da se oslobodi, prisvajajući jezik za sebe i stavljajući ga u službu vlastitih namjera, bojeći ga vlastitim akcentima, semantičkim i stilskim osobenostima. Naročito pjesnik, umjetnik, treba da postigne hegemoniju nad jezikom, mora da „primi na sebe odgovornost za svaki njegov aspekt i potčini ga svojim, i isključivo svojim, intencijama“.⁴⁰⁸ Jedino tako i on i njegov jezik postaju slobodni.

Stiven se u *Portretu* oslobađa tuđih diskursa onda kad spozna svoju misiju, kao i kad spozna put do njenog ostvarenja razriješivši odnos binarnih opozicija koje su ga progonile: duh-tijelo, religioznost-seksualnost, sveto-profano, tekst-svijet, unutrašnost-spoljašnjost, sopstvo-drugost. Džojis, na jednom drugom stupnju i u jednoj drugačijoj fazi svog razvoja, pisanjem *Uliksa* takođe razriješava i objedinjuje suprotnosti: pisanje o gradu, o ljudskoj vrsti i pisanje o umjetniku, o sebi. Ovim objedinjavanjem

407 Cf. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981. p. 294.

408 “[he] must assume equal responsibility for each one of its aspects and subordinate them to his own, and only his own, intentions. *Ibid.* p. 297.

on oslobađa svoj jezik za nove mogućnosti i time valorizuje svoje autorstvo na jedan tradicionalan, možemo reći arhetipski način. Naime, sa jedne strane, on koristi riječi koje niko prije njega nije koristio, ne samo kujući nove u svojim politropskim igrama, već ubacujući u roman i one oblike koje bi mnogi drugi odbacili zbog njihove 'običnosti' ili skarednosti. Sa druge strane, ono što je od suštinskog značaja za ovu argumentaciju je činjenica da Džojls stvara novi jezik, *svoj* jezik u bahtinovskom smislu, oslobođen od istorijskih, ideoloških, kulturnih i drugih diskursa i toliko nezavisan i neobojen koliko je to moguće u ljudskom svijetu. Ta neobojenost proizašla je upravo iz njegove svjesne poliglosije, iz ponavljanja-sa-modifikacijama, iz mijenjanja citata drugih, iz intencionalne višeslojnosti i „natrpanosti“ drugima i parodijskog pluralizma koji samog sebe potire. Oslobođajući jezik od konvencionalnih kodova – tako što *namjerno* koristi te kodove, sasvim svjestan njihove konvencionalnosti, igrajući se sa njima – on u njega implementira sopstvene svrhe i intencije, oslobađa ga svih onih bahtinovskih *drugih* koji su ga popunjavali, iznova ga osvaja, dajući mu autentičnost i vlastita značenja. I tu leži priroda, uloga i dometi njegovog autorstva: u osvajanju autentičnosti teksta, u tekstu, kroz tekst. Jer, tako autor i sebe iznova stvara, budući da živimo kroz jezik koji tvorimo i zadobijamo, kroz vlastiti pečat u njemu, mukotrpno stečen kroz borbu sa represivnim sistemima, bili oni unutrašnji ili spoljašni, diktirani porodicom, društvom, kulturom, ili, pak, samim jezikom. Džojls je, veoma slično Stivenu iz *Portreta*, već u svojim prvim djelima nastojao osloboditi i osvojiti jezik, odbaciti stečene i naslijeđene glasove, strukture mišljenja i izražavanja. Međutim, čini se da je tek u *Uliksu* u tome sasvim uspio, unoseći nove leksičke, sintaksičke, semantičke i ritmičke elemente, inovacije kojima se tradicionalni kalupi oneobičavaju i – prevazilaze.

Džojsova okrenutost tradicionalnim književnim modelima u *Uliksu* i njegova, najčešće parodijska, intertekstualnost možda donekle prikrivaju anksioznost zbog neumitnosti uticaja, da se poslužimo Blumovom formulacijom. Ipak, činjenica da je njegova „tradicionalnost“ svjesno izabrana i uvijek kontrolisana upućuje i na prevladavanje moguće anksioznosti. U egoističnom korištenju drugih autora za svoje umjetničke svrhe, on upravo zahvaljujući jakom intencionalnom predznaku uspijeva da umakne poznatim formulama, obrazujući svoj prepoznatljiv autorski potpis, koji, uostalom, u svom protejskom izbjegavanju definicija najavljuje brojne postmoderne i postrukturalističke prakse, oksimoronski najavljujući novu „tradiciju“.

Za poglavlje „Volovi sunca“ poznati pisac Entoni Burdžis je rekao, siguran da istu želju dijele i brojni drugi književnici, da bi jako volio da ga je sam napisao.⁴⁰⁹ Po njegovom ubjeđenju, ovo je 'najautorskije' od svih poglavlja, najviše pripada autoru i nosi najveći autoritet u meastralnom dokazivanju šta se sve može uraditi sa engleskim jezikom. „Štaviše, ono je ostvarenje egoističke želje svakog autora ne samo da *doda* nešto engleskoj književnosti, već da *sumira* ono što je već tu. Književna istorija je linija; Džojls želi da je vidi kao niz koncentričnih krugova, pri čemu je on spoljašnji krug.“⁴¹⁰ Danas, na osnovu svega što je stvorio, znamo da je Džojls i dodao na

409 Cf. Burgess, *op.cit.* 156.

410 “Moreover, it is a fulfilment of every author’s egotistical desire not merely to *add* to English litera-

već postojeće i iz svoje tačke sumirao, dvostruko afirmišući koncept autorstva – kao produkcije i reprodukcije. Njegova superiorna pozicija „spoljašnjeg“, krajnjeg kruga u sistemu koncentričnih krugova istorije književnosti povremeno i sada izbija kroz napisane riječi i njihovu nenadmašnu kombinatoriku, podsjećajući nas, kako Burdžis reče, da je književnost u svim vremenima svjevrnsni omaž „volovima sunca“, bikovima plodnosti, najzad, omaž svijetu u kojem živimo.

ture but to *enclose* what is already there. Literary history is a line; Joyce wants to see it as a series of concentric circles, himself the outer ring.“ *Ibid.*

VI. 2. Unutar ili iza ili izvan ili iznad svog djela...

VI. 2. 1. Mikrokosmos *Uliksa*

Odavno je postalo uobičajeno nazivati *Uliksa* modernim mitom, ili modernim epom, romanom koji je temelj i spomenik modernizma i koji probija granice samog romana. Ipak, manje je uobičajeno i podjednako istinito reći da je on, prije svega toga, djelo koje nudi brojna čitateljska zadovoljstva i koje obiljem tema i životnošću likova, demonstracijom vitalnosti svih važnih i trivijalnih tema čovječanstva, simulira život vjerovatno potpunije nego ijedan roman napisan prije ili poslije njega. *Uliks* predstavlja sjedinjenje dva suprotna kompoziciona i poetička principa: metonimijskog i metaforičnog. Pored paralela sa Homerovom *Odisejom*, ali i sa drugim književnim, istorijskim ili mitskim temama i modelima, koji ga metaforički nadograđuju i aluzijama obogaćuju, ovaj roman je i faktografski realistična slika dablinskog života u jednom konkretnom istorijskom trenutku. Obimna lista toponima, imena stvarnih i izmišljenih stanovnika irske prijestonice, kafana, pabova, ustanova i događaja iz društvene zbilje, čini ovo djelo psihološki, sociološki i istorijski uvjerljivijim čak i od klasičnih romana čvrsto ukorijenjih u tradiciji realizma.

Uz to, ono što je odmah uočljivo jeste živopisnost likova u njemu. Ako se posmatra Džojsov prethodni književni put i njegov odnos prema autobiografskom materijalu, ovdje postaje očigledno dodatno distanciranje od umjetničkog alter-ega, Stivena Dedalusa. *Uliks* nije fokusiran na njega, ili bar ne *samo* na njega i na njegov razvoj. Džojss je maestralno oživio ostale karaktere, prije svega Moli Blum i Leopolda Bluma – jednog „sasvim prosječnog“ čovjeka koji, naizgled, nema mnogo toga zajedničkog sa velikim piscem. To je, prije svega, uspio nenadmašenim stilskim majstorstvom i elaboracijom pripovjednih tehnika koje omogućavaju da se lik izražava, prepoznaje i oblikuje jezikom koji mu je pripisan. Bilo da se radi o dijalozima, unutrašnjim monolozima, doživljenom govoru, citiranju ili parafraziranju, svijest pojedinačne osobe je, kao i stvarnost u datom trenutku, poistovjećena sa jezikom kojim se oglašava, ali koji i kreira. Dok u *Portretu umjetnika u mladosti* jezik koji raste zajedno sa glavnim junakom smanjuje i problematizuje jaz između riječi i stvarnosti, ovdje možemo reći da se taj jaz poništava jer riječ postaje stvarnost ovog čudesnog romana. Na primjer, u poglavlju „Kiklopi” (“Cyclops”) jednookoj viziji doprinose i skućene, ostrašćene jezičke navike i ograničenja u govoru. Isto važi i za mnoge druge epizode u kojima jezik i stil otjelovljuju, a ne samo predstavljaju, ideju, perspektivu i temu koja trenutno dominira. Predmet romana nije, dakle, samo u odgovoru na pitanje „šta” se predstavlja, nego „kako” se predstavlja, a tema je sam medij, njegova „izražajna forma” ili „izražajna struktura“, kako se često definiše sadejstvo i organska neodvojivost tematskog i tehničkog aspekta u modernoj literaturi.

Viljam Tindal⁴¹¹ je izrazio doživljaj velikog broja i tadašnjih i današnjih čitalaca kad je rekao da je *Uliks* nalik univerzumu, ogromnoj, kompleksnoj kreaciji čiji smo svi dio. On uobličava prastaru ideju o knjizi kao svijetu i postmodernu o svijetu kao

411 William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, Thames and Hudson, London, 1959, pp.132-4.

knjizi – *Uliks* je, kako se često kaže, rezime lične i kolektivne, intimne i kulturne istorije čovječanstva, nalik *Božanstvenoj komediji* modernog doba. Analiza unutrašnje složenosti i čvrsto uređenog mehanizma ove prozne strukture u kojoj je sve međusobno povezano navodi na zaključak da se Džojns možda najviše ovim proznim djelom primiče onom srednjevjekovnom konceptu umjetnika kao reproducenta svijeta i podražava onu ulogu, definisanu u *Portretu*, o stvaraocu koji stoji blizak Tvorcu, uvijek sveprisutan i nevidljiv, istovremeno unutar i izvan svoje kreacije. On sebe vidi kao kreatora reda, kao onoga koji kaos života uređuje u smislenu konfiguraciju, pri čemu se ovaj čin ne mora tumačiti kao blasfemičan, već ga, naprotiv, možemo vidjeti, kako Burdžis kaže, kao „gest pobožnosti.“⁴¹²

Uliks je, dakle, pored svoje (post)modernosti, zapravo realizacija jednog drevnog koncepta o umjetničkom djelu kao mimetičkoj, racionalno uređenoj strukturi, ali ovdje bez ideoloških opredijeljenja, u tekstu ostvarenog mikrokosmosa koji nudi brojne stavove ali nikad doktrinu. Možda je Jung najpreciznije izrazio ovaj koncept rekavši: „Ne govoriš ništa i ne otkrivaš ništa, o Ulikse, ali djeluješ.“⁴¹³ U *Uliksu* nijedan sistem ideja nije dominantan i svi postoje simultano, kao u životu, odražavajući istovremeno i iskidanost i kontinuitet ljudskog iskustva.

Takav roman, takav „svijet“, svjedoči i o potencijalnoj autonomiji svakog dijela i svakog trena u vremenu, kao i u čitanju, i u pisanju. Nadovezujući se na prethodno citirani utisak, Jung je takođe rekao da se *Uliks* može čitati i unaprijed i otpozadi, to jest, iz bilo koje tačke, jer zapravo nema ni početak ni kraj.⁴¹⁴ Kao u lavirint, u ovo djelo se može ući sa raznih strana, iz mnogih tačaka. On može poslužiti i kao vrlo adekvatna ilustracija rizomatičnih struktura o kojima je govorio Delez.⁴¹⁵ Rizom je botanički termin koji se odnosi na mrežu stabljika ili podzemnog korijenja koji se granaju u više pravaca, pružajući međusobno povezane izdanke na razne strane. Rizomatske strukture podrazumijevaju horizontalne, nehijerarhijske odnose, jer svi djelovi su u „savezu“⁴¹⁶ i udruženo djeluju, bez pozicija koje bi značile hronološku ili aksiološku prednost. Džojsova kasnija djela naročito, iako se trag ovakvog koncepta može uočiti u ranijim, otjelovljenje su prekida linearnosti u prozi, što se može uočiti i na planu (lajt)motiva i na planu verbalnih sredstava, čiji višestruki korijeni, ogranci i konotacijski „plodovi“, koji u svijesti izazivaju nerazlučivu mrežu asocijacija, djeluju kao organski djelovi cjeline.

412 „it may even be taken as a gesture of piety.“ Burgess, *op.cit.*, 87.

413 “Du sagst nichts und verratst nichts, O Ulysses, aber du wirkst!“, Jung, in Levin, *op.cit.*, 71. (sa njemačkog preveo Danijel Garić)

414 Cf. Levin, *ibid.*, 87.

415 Cf. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaux*, in *Literary Theory: An Anthology*, eds. Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing, Oxford, Carlton, 2004. pp. 378-86.

416 *Ibid.*, 382.

O planu za pisanje *Uliksa* Džojse se, kako smo i ranije pomenuli, detaljno izražavao u pismima. Iz njegovih biografija i objavljene prepiske može se vidjeti i da je ideja o savremenom „Uliksu u Dublinu“,⁴¹⁷ rađenom po modelu poštenog dablinskog Jevreja za koga se govorilo da ga žena vara i na osnovu događaja iz Džojsove vlastite nesređene mladosti, prvobitno bila namijena za priču koja će ući u sastav *Dablinaca*. Pisma svjedoče i o trajanju cijelog procesa, o iscrpnosti, sistematskoj sveobuhvatnosti, o planovima da se stvori jedan složen ali do detalja sređen tekstualni sistem. Autorska intencija je razrađena i sprovedena do kraja:

To je ep o dvije rase (izraelskoj – irskoj) i u isto vrijeme ciklus ljudskog tijela, kao i mala priča o jednom danu (životu). [...]. To je, takođe, i vrsta enciklopedije. Namjera mi nije samo da prenesem mit *sub specie temporis nostri*, već, takođe, da omogućim da svaki događaj (to jest, svaki sat, svaki organ i svaka umjetnost koji su međusobno povezani u strukturnoj šemi cjeline) uslovljavaju i, čak, stvaraju vlastitu tehniku.⁴¹⁸

Upravo zamisao o *prenosu*, o prevođenju, a ne *invenciji* poretka opravdava pomenutu Burdžisovu konstataciju da je Džojsov čin stvaranja ovako obuhvatnog proznog svijeta omaž već postojećem – da je gest pobožnosti otpalog jezuitskog đaka koji, odbacivši religiju svog djetinjstva i svoje zemlje, izražava čežnju za nekim oblikom reda utemeljenim u ljudskom biološkom i temporalnom iskustvu. Osim toga, gomilanje detalja u *Uliksu*, autorski princip nabiranja i koncept knjige kao kataloga povezuju se sa strahom od apokalipse sa jedne i, kako Valter Benjamin kaže, neprestanim iščekivanjem čuda,⁴¹⁹ sa druge strane.

Kompozicione šeme *Uliksa* svjedoče kako o strukturnoj, tako i o tematskoj kompleksnosti i kompletnosti ovog romana, kao i o dosljedno ostvarenoj intenciji, budući da je autorov radni plan i metod do kraja sproveden u objavljenoj verziji djela.⁴²⁰

417 Cf. Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, from 30 September 1906, 112.

418 “It is the epic of two races (Israelit – Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life). [...] It is also a sort of encyclopaedia. My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri*, but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even create its own technique.“ *Ibid.*, 21 September 1920, 270-1.

419 Cf. Walter Benjamin, in: Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, Faber and Faber, London, 2009, 220.

420 Prva tabela predstavlja pregled simbola i motiva koji je objavio književni teoretičar Stuart Gilbert 1930.godine, priredivši ga uz Džojsovu pomoć. Drugu shemu je sam autor sastavio za svog prijatelja Karla Linatija 1920.godine. <http://hr.wikipedia.org/wiki/Uliks>, accessed at: August 2012.

Naslov	Mjesto	Vrijeme	Dio tijela	Boja	Simbol	Umjetnost	Književna tehnika
Telemah	Kula	8 sati	-	Bijela/ Zlatna	Naslijedstvo	Teologija	Pripovijedanje (mlado)
Nestor	Škola	10 sati	-	Smeđa	Konj	Povijest	Katekizam (subjektivan)
Protej	Plaža	11 sati	-	Zelena	Plima	Filologija	Monolog (muški)
Kalipsa	Kuća	8 sati	Bubreg	Narančasta	Nimfa	Ekonomija	Pripovijedanje (odraslo)
Lotofazi	Kupelj	10 sati	Genitalije	-	Pričest	Botanika/ Kemija	Narcisizam
Had	Groblje	11 sati	Srce	Bijela/Crna	Grobar	Vjera	Inkubizam
Eol	Novinska redakcija	Podne	Pluća	Crvena	Uredništvo	Govorništvo	Entimemika
Lestrigonci	Ručak	13 sati	Jednjak	-	Policija	Arhitektura	Peristaltika
Scila i Haribda	Knjižnica	14 sati	Mozak	-	Stratford-upon-Avon/ London	Književnost	Dijalektika
Lutajuće stijene	Ulica	15 sati	Krv	-	Gradani	Mehanika	Labirint
Sirene	Koncertna dvorana	16 sati	Uši	-	Konobarice	Glazba	Fuga per canonem
Kiklop	Pub	17 sati	Mišići	-	Nacionalist	Politika	Gigantizam
Nausikaja	Stijene	20 sati	Oči, Nos	Siva/Plava	Djevica	Slikarstvo	Tumescencija/ Detumescencija
Volovi sunca	Bolnica	22 sati	Maternica	Bijela	Majka	Medicina	Razvoj embrija
Kirka	Bordel	Ponoć	Mišićno-koštani sustav	-	Kurva	Magija	Halucinacija
Eumej	Sklonište	1 sat	Živci	-	Mornari	Navigacija	Pripovijedanje (staro)
Itaka	Kuća	2 sata	Kostur	-	Komet	Znanost	Katekizam (objektivan)
Penelopa	Krevet	-	Meso	-	Zemlja	-	Monolog (ženski)

Naslov	Vrijeme	Boja	Likovi	<u>Znanost / Umjetnost</u>	Značenje
<u>Telemah</u>	8 - 9 sati	Zlatna / <u>Bijela</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Telemah ▪ Mentor ▪ Antinoje ▪ Prosci ▪ Penelopa 	<u>Teologija</u>	Borba istjeranog sina
<u>Nestor</u>	9 - 10 sati	<u>Smeđa</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Telemah ▪ Nestor ▪ Pizistrat ▪ <u>Helena</u> 	<u>Povijest</u>	Mudrost starješina
<u>Protej</u>	10 - 11 sati	<u>Plava</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Telemah ▪ Protej ▪ <u>Menelaj</u> ▪ Helena ▪ Megapent 	<u>Filologija</u>	Prvotna tvar
<u>Kalipsa</u>	8 - 9 sati	<u>Narančasta</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kalipsa ▪ Penelopa ▪ <u>Odisej</u> ▪ Kalidika 	<u>Mitologija</u>	Odlazak putnika
Lotofagi	9 - 10 sati	Tamno <u>smeđa</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Euriloh ▪ Polit ▪ Odisej ▪ Nausikaja 	<u>Kemija</u>	Iskušenje <u>vjere</u>
<u>Had</u>	11 sati - podne	<u>Crno-bijelo</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Odisej ▪ Elpenor ▪ Ajant ▪ <u>Agamemnon</u> ▪ Hercules ▪ Erifila ▪ <u>Sizif</u> ▪ Orion ▪ Laert ▪ <u>Prometej</u> ▪ <u>Kerber</u> ▪ Tiresija ▪ Had ▪ <u>Perzefona</u> ▪ Telemah ▪ Antinoje 	-	Silazak u ništavilo

<u>Eol</u>	podne - 13 sati	<u>Crvena</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Eol ▪ Sinovi ▪ Telemah ▪ Mentor ▪ Odisej 	<u>Retorika</u>	Poruga pobjede
<u>Lestrigonci</u>	13 - 14 sati	<u>Krvavo crvena</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Antifat ▪ Kći zavodnica ▪ Odisej 	<u>Arhitektura</u>	Potištenost
<u>Scila and Haribda</u>	14 - 15 sati	-	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Scila ▪ Haribda ▪ Telemah ▪ Odisej ▪ Antinoje ▪ Predmeti 	<u>Književnost</u>	Dvosjekli mač
<u>Lutajuće stijene</u>	15 - 16 sati	<u>Duga</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mjesta ▪ Sile ▪ Odisej ▪ Leukoteja ▪ Partenopa 	<u>Mehanika</u>	Neprijateljska sredina
<u>Sirene</u>	16 - 17 sati	<u>Koraljna</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Odisej ▪ Orfej ▪ Menelaj ▪ Argonauti ▪ Prometej 	<u>Glazba</u>	Slatka prijevara
<u>Kiklop</u>	17 - 18 sati	<u>Zelena</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nitko ▪ Galateja ▪ Odisej ▪ Nausikaja ▪ Sluškinja 	<u>Kirurgija</u>	Egocidni užas
<u>Nausikaja</u>	20 - 21 sat	Siva	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alkinoj ▪ Areta ▪ Odisej ▪ Lampetija ▪ Faetuza 	<u>Slikarstvo</u>	Projicirana iluzija
<u>Volovi sunca</u>	22 - 23 sata	<u>Bijela</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Helije ▪ Zeus ▪ Odisej ▪ Kirka 	<u>Fizika</u>	Vječna stada
<u>Kirka</u>	23 sata - ponoć	<u>Ljubičasta</u>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Svinje ▪ Telemah ▪ Odisej ▪ Hermo ▪ Eumej 	<u>Ples</u>	Mizandrična ljudožderka
<u>Eumej</u>	ponoć - 1 sat	-	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Odisej ▪ Telemah ▪ Zao pastir ▪ Lažni glasnik 	-	Zasjeda na domaćem terenu

<u>Itaka</u>	1 - 2 sata	-	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Telemah ▪ Euriklija ▪ Prosci ▪ Odisej 	-	Oboružana nada
<u>Penelopa</u>	∞	-	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Odisej ▪ Laert ▪ Penelopa 	-	Minuli snovi

Naslov	Tehnika	<u>Dio tijela</u>	<u>Simboli</u>
<u>Telemah</u>	<u>Dijalog</u> trojice ili četvorice, Pripovijedanje, Monolog	-	<u>Hamlet</u> , <u>Irska</u> , Stephen
<u>Nestor</u>	<u>Dijalog</u> dvojice, Pripovijedanje, Monolog	-	<u>Ulster</u> , <u>žena</u> , praktičnost
<u>Protej</u>	Monolog	-	<u>Svijet</u> , <u>plima</u> , <u>Mjesec</u> , <u>evolucija</u> , <u>metamorfoza</u>
<u>Kalipsa</u>	<u>Dijalog</u> dvojice, Monolog	<u>Bubrezi</u>	<u>Vagina</u> , progonstvo, <u>nimfa</u> , <u>Izraelsko ropstvo</u>
Lotofagi	<u>Dijalog</u> , <u>Molitva</u> , Monolog	Koža	Domaćin, <u>penis</u> in the kupeljima, pjena, <u>cvi-jet</u> , <u>lijekovi</u> , <u>kastracija</u> , <u>zob</u>
<u>Had</u>	<u>Dijalog</u> , Pripovijedanje	<u>Srce</u>	<u>Groblje</u> , presveto srce, prošlost, nepoznati čovjek, the nesvijest, <u>srčana mana</u> , ostaci, slomljeno srce
<u>Eol</u>	Simboleutika (savjetodavno govorništvo), dikanika (pravno govorništvo), epideiktika (svečano govorništvo), <u>tropi</u>	<u>Pluća</u>	Strojevi, <u>vjetar</u> , slava, papirnati zmaj, nesretne sudbine, <u>tisak</u> , promjenjivost
Lestrigonci	Peristaltička <u>proza</u>	<u>Jednjak</u>	Krvava žrtva, <u>hrana</u> , sram
<u>Scila and Haribda</u>	Vrtlozi	<u>Mozak</u>	<u>Hamlet</u> , <u>Shakespeare</u> , <u>Krist</u> , <u>Sokrat</u> , <u>London</u> , <u>Stratford</u> , <u>skolastika</u> , <u>misticizam</u> , <u>Platon</u> , <u>Aristotel</u> , mladost, zrelost
<u>Lutajuće stijene</u>	<u>Labirint</u> između dvije obale	<u>Krv</u>	<u>Cezar</u> , <u>Krist</u> , greške, <u>homonimi</u> , sinkronizmi, sličnost
<u>Sirene</u>	Fuga per canonem	<u>Uši</u>	Obećanja, <u>žena</u> , <u>zvuk</u> , ukrasi
<u>Kiklop</u>	Izmjenična asimetrija	<u>Mišići</u> , <u>kosti</u>	Nacija, država, <u>vjera</u> , <u>dinastija</u> , <u>idealizam</u> , pretjerivanje, fanatizam, zajedništvo
<u>Nausikaja</u>	Nazadujuće napredovanje	<u>Oči</u> , <u>Nos</u>	<u>Onanizam</u> , ženskost, <u>licemjerje</u>
Volovi sunca	<u>Proza</u> , <u>Embrij</u> , <u>Fetus</u> , <u>Rođenje</u>	genska matrica, <u>Maternica</u>	<u>Oplodnja</u> , prijevare, <u>partenogeneza</u>
<u>Kirka</u>	Provala vizije	Mišićnokoštani sustav, <u>kostur</u>	<u>Zoologija</u> , <u>personifikacija</u> , <u>panteizam</u> , <u>magija</u> , <u>otrov</u> , protuotrov, rola
<u>Eumej</u>	Opuštena <u>proza</u>	<u>Živci</u>	-
<u>Itaka</u>	<u>Dijalog</u> , smiren stil, fuzija	<u>Sokovi</u>	-
<u>Penelopa</u>	Monolog, rezignirani stil	<u>Mast</u>	-

Nasuprot mišljenjima koja Džojsov postupak vide kao duboki čin vjere i omaža mikro- i makro-kosmosu poretka kojeg reprodukuje, Dejvid Dejčis, govoreći o „zastrašujućoj potpunosti“⁴²¹ *Uliksa*, podvlači uznemirujuće dejstvo ovog totaliteta, jer on upućuje na samodovoljnost umjetnosti u kojoj stil zamjenjuje svaki moralni stav i u kojoj, zapravo, nema ni blasfemičnosti ni pobožnosti, ni pozitivnih ni negativnih vrijednosti, već samo jedna ogromna neutralnost. Tumačeći miješanje stilova i narativnih modusa kao miješanje i svih odvojenih značenja, u poretku gdje sve postaje samo raznolikost uglova gledanja na jednu istu, neutralnu, sveprožimajuću realnost koja sve u sebe uključuje bez kontradikcije, eliminacije ili selekcije, Dejčis smatra da nam Džojsov *Uliksom* poručuje: „pokazujem vam cio život, na koji se mogu primijeniti svi pridjevi, i zato nijedan [...]“⁴²² Ipak, iako se i on, uz mnoge kritičare koji u Džojsovoj neutralnosti vide nihilizam, protivi afirmativnom tumačenju završetka sa višestrukim Molinim „da“ kao nečega što bi bilo blisko Džojsovom opredjeljenju, ipak se nameće zaključak da sama odluka da se predstavi jedan toliko „zastrašujuće“ kompleksan i kompletan mikrokosmos običnog ljudskog života predstavlja po sebi afirmativan stav. On izražava poštovanje prema svekolikom, običnom svijetu koji je, očigledno, vrijedan ispisivanja na tolikom broju stranica.

Uz to, imajući u vidu Džojsov imperativ individualne slobode i neprestanog nepristajanja na norme, postoji mnogo razloga koji navode na mišljenje da stalne promjene stila i narativnih pozicija ukazuju na pokušaj da se razotkrije nemogućnost bilo kojeg stila, te stoga i bilo koje ideologije, da potpuno izrazi realnost. Ako je možda njena neopopljiva istina apsolutna, što jeste prećutana modernistička vjera, sistemi njenog predstavljanja su nesumnjivo relativni, te stoga uvijek neadekvatni i nezadovoljavajući. *Uliks*, zato, postavlja temelje jednog svijeta u kojem dominira stalna metamorfoza. Uviđajući ograničenost bilo kojeg spoznatog stanovišta ili interpretativnog okvira, autor stvara promjenjivi, protejski tekst da bi prevazišao tu ograničenost. Teleološki gledano, Džojsovo prozno kretanje može se shvatiti i kao težnja ka nepoznatom, ka nečem izvan granica prepoznatog i izrečenog, ka „čudu“, da se poslužimo Benjaminovom idejom. Završeci svih njegovih djela, koji uvijek i pored zaokruženosti nose impuls otvorenosti, ili cikličnosti koja implicira nove početke, praveći gest ka neprikazanom, zasigurno pojačavaju ovu pretpostavku. Kako je Šeldon Brivic podvukao, Džojsov igra ulogu božanstva koje umnožava svoj identitet samo da bi stvorio nejasnoće i „nestao u nerazumljivosti“⁴²³. Međutim, ta nejasnoća implicira uzdizanje iznad poznatog, jer se „autor-Bog“ krije iza ekrana nepoznatljivosti i nepripisivosti bilo kakvoj ideologiji. Izer s pravom smatra da je takav i efekat ove proze na čitaoce, da podrazumijeva vrstu egzaltacije koju generiše upravo nesaznatljivost, što se ostvaruje stalnim variranjem narativnih modela:

421 Cf. “he makes his work terrifyingly complete“, David Daiches, *The Novel and the Modern World*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1960, 95.

422 „I am showing you all life, to which all adjectives, and therefore no adjectives, are applicable [...]“ *Ibid.* 99.

423 “vanish into incomprehensibility“ Sheldon Brivic, “Joyce and the Invention of Language“, in: *Ulysses in Critical Perspective*, eds. Michael Patrick Gillespie and A. Nicholas Fagnoli, University Press Florida, 2006. pp. 53-69, p. 58.

Parodiranjem stilova, Džojls razotkriva njihov suštinski manipulativan karakter. Čitalac postepeno postaje svjestan činjenice da stil ne uspijeva da ostvari svoj cilj, jer ne hvata realnost već joj nameće istorijski unaprijed uslovljen oblik.⁴²⁴

Parodija u poglavlju „Kiklop“, na primjer, u kojem je Blum žrtva nacionalistički ostrašćenog „Građanina“ – namjerno bezimnog u svojoj grubosti, moralnom sljepilu i mržnji, jer Džojls se uvijek gnušao svakog oblika nasilja – dio je bahtinovske karnevalizacije i dijalogizacije prisutne u cijelom *Uliksu*. Autoritet naratora u prvom licu vrlo često se podrija, da bi se satirizovala „monokularna“ vizija, koja podrazumijeva verbalnu, semantičku i etičku jednostranost, ali i da bi se doveo u pitanje opstanak i trajanje bilo kojeg narativnog autoriteta. I u ovom poglavlju, kao i u cijelom romanu, brojni pripovjedni glasovi, nakon sto su inaugurisani i trenutno preuzimaju dominaciju, ubrzo bivaju uklonjeni, zamijenjeni nekim drugim glasom i vizurom koja donosi i novi ideološki okvir. Tako i sama parodija i satirični tonovi bivaju „smijenjeni“ drugačijim nijansama – ozbiljnijim, poetičnijim, fantastičnim, komičnim na fildingovski način, prožet saosjećanjem.

Pošto je tema *Uliksa*, možemo reći, čitav život – i ljubav, i prevara, i porodica, i politika, i prijateljstvo, i izdaja, i književnost, nauka, ekonomija, religija, i građanska i umjetnička svijest, i rođenje i smrt – ukratko, svakodnevno ljudsko bitisanje, mobilnost stilova iz poglavlja u poglavlje, pa i u jednom istom poglavlju, javlja se kao jedini adekvatan pristup nesagledivo heterogenoj stvarnosti koja se želi 'uhvatiti' romanom, ali i onoj koja namjerno ostaje izvan njegovih granica, neizrečena, naslućena.

Ipak, ponekad, naročito usljed naglog prelaza sa jednog stila na drugi, koji zna dezorijenisati čitaoca usredsređenog na fenomene unutar priče, postajemo jako svjesni autora, jer narativne strategije i vještina njihovih promjena neizostavno upućuju na prisustvo onoga koji vuče sve te mnogostruke konce pripovijedanja. Iako je multiplicitet stilova paravan za impersonalnost teksta, ipak je taj paravan isuviše autorefleksivan da ne bi bio transparentan. Kroz njega se, bar mjestimično, nazire obličje intencije koja usmjerava čitanje, uprkos djelimičnoj opravdanosti brojnih kritika na račun krajnje neutralnosti i autorske indiferentosti koju plasira *Uliks*. Znaci larpurlartističke samodovoljnosti djela mogu se sa podjednakom argumentovanošću tumačiti i kao izraz duboke demokratičnosti teksta (i autora) koji afirmiše razlike, bez kojih se, uostalom, ne može konstituisati nijedan subjektivan stav.

Na koncu, imajući u vidu i svu formalnu i tehničku komplikovanost *Uliksa*, i svu eksperimentalnost koja mnoge i danas odbija, te podsjećajući na brojne tematske „trice i kućine“ ovog grandioznog djela o važnim ljudskim i kosmičkim trivijalnostima, moramo se složiti sa autorom koji je, ostajući dosljedan svojoj intenciji uprkos brojnim spoljašnjim i unutrašnjim preprekama, rekao: „Ako *Uliks* nije pogodan za čitanje, onda ni život nije vrijedan za življenje.“⁴²⁵

424 “By parodying the styles, Joyce has exposed their essentially manipulative character. The reader gradually becomes conscious of the fact that style fails to achieve its ends, in that it does not capture reality but imposes upon it an historically preconditioned form.” Iser, *op. cit.*, 192.

425 “that if *Ulysses* was not fit to read, life was not worth living.” Joyce, in: O’Brien, *op.cit.* 124.

VI. 2. 2. *Gdje je autor?*

Jedan od najčešće razmatranih tematskih aspekata *Uliksa* jeste odnos Bluma i Stivena, ne samo kao psihološki uvjerljivih, suprotnih a komplementarnih likova, već i kao simboličkih formacija koje razrađuju problem susreta oca i sina, iskustva i mladosti, građanskog i umjetničkog, praktičnog i teorijskog principa u čovjeku i društvu. Na popularno pitanje koji je od ova dva, tako različita, lika bio bliskiji autoru dok je u svojim kasnim tridesetim pisao roman, uglavnom se odgovara kroz biografsko-psihološku, mnogi će reći i zdravorazumsku prizmu: da je to nesumnjivo Leopold Blum – porodični čovjek, tolerantan, suprug i otac, koji se suočio sa određenim gubicima i prihvatio život bez velikih iluzija i sa umjerenom radošću, kao vrijedan življenja, iako nesavršen.

Ovakve odgovore podržavaju i izjave samog autora o tome da mu je Odisej (a ne sin Telemah) bio oduvijek omiljeni junak.⁴²⁶ Čuveno je i Džojsovo povjeravanje Frenku Badženu: „Stiven me više ne zanima u istoj mjeri kao ranije. On ima oblik koji se ne može promijeniti.“⁴²⁷ Ovo je očekivano svjedočanstvo o autorovoj umjetničkoj, ne samo personalnoj transformaciji, u kojoj ambivalentnost prema fiktivnom avataru Stivenu Dedalusu postaje sve veća kako njegov tvorac poetički sazrijeva. Uviđanjem Stivenovog i (svog) egoizma, Džojš shvata da on, za razliku od svog junaka, ima oblik koji se *može* promijeniti, o čemu svjedoči tekst *Uliksa* koji je i jedan od faktora te promjene.

Analizom višestrukih narativnih modusa, pored konsultovanja vankontekstualne dokumentacije o Džojsovoj ličnosti i životu, može se doći, međutim, do nešto drugačijih, višestranijih zaključaka o odnosu autorske svijesti prema likovima. Naime, pluralizam pripovjednih nivoa donekle komplikuje ovo pitanje, čineći položaj autora promjenjivim konstruktom, uvijek uslovljenim samo trenutno vidljivim strategijama koje stalno ulaze u dijalošku igru romana kao cjeline. Zato, nakon svakih par stranica ili, štaviše, pasusa i rečenica, prilikom čitanja *Uliksa* možemo postaviti pitanje: gdje se nalazi autor? – i nakon svakih par stranica, ili pasusa i rečenica, odgovor može biti drugačiji od prethodnih.

Pored velikog broja različitih stilova i diskursa sa kojima se Džojš intertekstualno poigrava, o čemu je bilo više riječi u prvom dijelu ovog poglavlja, u *Uliksu* su prepoznate tri ili četiri vrste dominantnih naracija, koje se preklapaju formirajući podvrste u kojima nije uvijek lako razlučiti pripovjedače ili govornike. Pripovijedanje u trećem licu, kojim počinje roman, gotovo da podsjeća na tradicionalni model narativnog svežanja prisutan u klasičnom romanu:

Stameni, punački Bak Maligen pojavio se na vrhu stepeništa, svečano noseći zdelu sapunice na kojoj prekršteno behu položeni ogledalce i britva. Žuti kućni

426 Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, 270-1.

427 “Stephen no longer interests me to the same extent. He has a shape that can't be changed.” Joyce, in: Frank Budgen, *The Making of Ulysses*, Harrison Smith and Robert Haas, Inc., New York: 1934. p. 105.

haljetak, raspasan, lako se nadimao iza njega na blagom jutarnjem vazduhu. On podiže zdelu uvis i objavi:

- *Introibo ad altare Dei.*

Zastade, pa se zagleda niz tamno zavojito stepenište i grubim glasom viknu:

- Dolazi gore, Kinš! Dolazi gore, ti strašni jezuito!⁴²⁸

U ovom odlomku možemo identifikovati deskripciju (opis fizičkog izgleda Baka Maligena), izvještavanje (informacija o kretanjima i radnjama lika), odrediti mjesto i vrijeme radnje, kao i naslutiti ton i odnos među likovima (Maligen se grubo obraća Stivenu, a nadimak sam po sebi funkcionira kao svojevrsan komentar). Neutralnost trećeg lica prepliće se sa direktnim govorom, pri čemu upotreba latinskog i religijske aluzije upućuje na još jedan sloj naracije: onaj eruditivni i parodijski, koji nadodaje nove reference i simboličko-mitološke okvire postojećim nivoima. Ubrzo nakon ovoga će dijalozi, to jest spoljašnji glasovi likova početi neprimjetno da se stapaju unutrašnjim, da bi i granica između njih postajala sve teže određiva, narušavajući i sintaksička pravila engleske rečenice. Pored spoljašnjih i unutrašnjih monologa i/ili dijaloga, neutralnog izvještavanja u trećem licu i deskriptivnih elemenata, kao četvrti narativni modus Majkl Sajdel⁴²⁹ navodi ono što smo navikli da nazivamo „homerovskim paralelama“, ali što je, zapravo, i šire, budući da se mitski podtekst u *Uliksu* povezuje i sa drugim mitološkim, religijskim i književnim diskursima, a ne samo sa *Odisejom*. To je, kako Sajdel kaže, vrsta paralelnog narativnog nivoa. On se, kao uostalom i svi ostali prozni modusi, stalno miješa i u klasično pripovijedanje u trećem licu, i u dijaloge, i u unutrašnju naraciju, to jest u tokove svijesti likova.

Različiti modusi naracija koji se brzo smjenjuju i često preklapaju dodatno su zakomplikovani polifonijom unutar jednog te istog glasa. U samom monologu Moli Blum, na primjer, prisutni su brojni drugi glasovi: glas sveštenika kojem se ispovijedila, glas Leopolda kada ju je zaprosio, glasovi drugih ljubavnika, itd. Ona ih priziva u svijest doslovno, citira ih u svom toku svijesti (naravno, bez navodnika, budući da unutrašnji monolog ignoriše propisana gramatička pravila). Isto tako i Stivenov monolog povremeno, a najviše u trećem poglavlju prvog dijela, u epizodi „Protej“ („Proteus“), postaje unutrašnji dijalog. Poglavlje počinje prvim licem – „Potpiši svih stvari koje ja ovde treba da pročitam“, da bi se već u sljedećem pasusu prešlo na spoljašnju naraciju u trećem licu – „Stiven zatvori oči i ču kako mu pod čizmama pršte suva trava i školjke“, a zatim sljedeća rečenica odmah okrenula pripovijedanje ka obliku unutrašnjeg dijaloga „Hodaš kroz to kako znaš i umeš. Evo ja, korak po korak.“⁴³⁰ Vrtoglave smjene gramatičkih lica se nastavljaju, drugo lice postaje sve uočljivije, kao da se Stiven udvaja na dva glasa: drugi kritikuje prvog sa nešto zrelijih pozicija.

Rodače Stivene, nikad ti nećeš postati svetac. Ostrvo svetaca. Bio si silno pobožan, zar ne? Molio si se Blaženoj devici da ne dobiješ crveni nos. Molio si se đavolu u aveniji Serpentajn da ona punačka udovica na vlažnoj ulici pred tobom

428 Džojš, *Uliks*, prevod Zorana Paunovića, 11.

429 Cf. Seidel, *op.cit.* pp. 88-92.

430 Džojš, *Uliks*, 47.

još malo zadigne suknju. *O, si certo!* [...] Šta ćemo s tim, a?
Šta ćemo s čim? Zbog čega su drugog one i stvorene?⁴³¹

Dva Stivena nastavljaju da razgovaraju u samoći junakovih misli i o književnim aspiracijama, pri čemu sada ni novi redovi ne razdvajaju dva glasa ovaploćena u dva gramatička lica:

Čitao po dve stranice iz sedam knjiga svake noći, je li? Bio sam mlad. Klanjao si se samom sebi u ogledalu, naginjao se napred da zdušno aplaudiraš, upečatljiv lik. Ura za prokletog idiota! Ura! Niko nije video: nemoj nikome reći.⁴³²

Pored navedenih, postoje brojni slični primjeri višeglasja na malom prostoru jednog istog narativnog oblika. Takvi elementi sve više povećavaju problem pripisivanja glasa jasnom izvoru, pojačavajući i dileme o autorskoj poziciji koja bi trebalo da se identifikuje u nekom superiornom, djelimično tekstualnom, a djelimično nadtekstualnom tonu. Ovi postupci generišu određene sumnje u pogledu ne samo lociranja, već uopšte postojanja autorovog glasa, pa se zato i ne smije suviše olako isključiti Stiven kao jedan od njegovih nosilaca. Na primjer, u epizodi „Telemah” (“Telemachus”) Stiven ne vokalizuje sve odgovore Maligenu, oni ostaju ‘unutra’, zamjenjujući na mahove naratorski glas. Prihvatili smo da Stiven Dedalus možda nije najbliži svom tvorcu, iako je i on intelektualac zatvoren u svoj unutrašnji svijet sa stalnom potrebom da estetizuje spoljašnji – dakle, najviše nalik piscu. Ipak, autor vrlo često kroz njega nagovještava svoja stanovišta, prije svega svoju ironijsku poziciju, kao što to čini i kroz druge likove i razgovore u kojima nalazimo i različite ironične opaske na Stivenove teorije. Upravo ta polarizacija obogaćuje djelo i čini položaj autora protejski promjenjivim, jer se i sam tekst stalno mijenja u heteroglosiji unutar heteroglosije. Leopold Blum, Bak Maligen, i ostali, sporedni likovi, ne nužno Stivenovi sagovornici, takođe na mahove postaju Džojsovi glasnogovornici. U dijalogu koji nastupa nakon što slučajno čuje Maligenovu grubu šalu na račun smrti njegove majke, Stiven hladno odgovara:

- Ne govorim ja o uvredi nanijetoj mojoj majci.
 - Nego o čemu onda? upita Bak Maligen.
 - O uvredi nanijetoj meni, odgovori Stiven.
- Bak Maligen se okrenu na peti.
- Pa, ti si nemoguć! – uzviknu on.⁴³³

Autorski komentar, ovdje na Stivenov okorjeli narcizam, može se, dakle, tražiti čak i u glasu ‘negativca’, najmanje omiljenog lika, što je još jedan primjer protejske selidbe autorske persone, njenog množavanja koje se ostvaruje kroz distanciranje od Stivena i polarizaciju glasova i vizura kroz najrazličitije likove.

431 *Ibid*, 51.

432 *Ibid*.

433 “ – I am not thinking of the offence to my mother.

- Of what, then? Buck Mulligan asked.

- Of the offence to me, Stephen answered.

Buck Mulligan swung round on his heel.

- O, an impossible person! He exclaimed.” Joyce, *Ulysses*, 8.

Nezaobilazno je pomenuti da se autorska instanca vrlo često može postovjetiti sa Blumovom vizurom. Blum, na primjer, cijelim svojim likom i djelovanjem kroz roman negira Stivenovu, i ranu Džojsovu, ideju o samodovoljnosti umjetnika koji samog sebe stvara i proizvodi nezavisno od društvenih i drugih formativnih sila. Cijelo djelo potvrđuje ideju uzajamnosti u stvaranju, jer je kreativni čin, kao i biološka prokreacija, uvijek pitanje kolaboracije, saradnje, udruženog djelovanja materije i duha, iskustva i ideje, ženskog i muškog principa. Samokreirano, autokratsko sopstvo umjetnika stoga je oksimoron, ili nepostojeća kategorija, jer, da bi stvarao umjetnost, umjetniku su neophodni drugi: praktični Leopold, 'prizemna' Moli, i ostale dablinske i -ine realnosti.

Zato možemo reći da je autor pomalo u Leopoldu Blumu, baš kao što je – na iznenađenje mnogih koji Džojisa smatraju paradigmom maskulinog pisca – sakriven i u svijesti stereotipnog i arhetipskog ženskog: lika Moli Blum. Džojis je Moli napravio u mnogo čemu sličnu njemu samom: osim što je obdarena muzičkim talentom i kvalitetnim glasom, ona je i dobra glumica. Kako je Valeri Benežam primijetila, spretna je u „individualizaciji“ drugih likova, jer pretvara svoj monolog u dijaloge.⁴³⁴ Njen dramaturški talenat vidljiv je, između ostalog, i u sljedećim primjerima koji ilustruju uspješno profilisanje glasova drugih, ne mnogo različito od onoga koje ostvaruju majstori drame ili dramske proze. Podražavajući jezičke navike svog supruga, ona otkriva i njegove socijalne navike, osvjetljavajući poznate aspekte njegovog lika i dodatno ih produbljujući:

a tek ona priča o hotelu smislio je gomilu laži da prikrije svoje delo te *zadržao me je Hans te koga sam ono srećo a da sećaš se Mentona i koga još samo da se setim ono krupno bebasto lice tek što se oženio a švrlja s nekom devojkom video sam ga na Pulsovoj predstavi živih slika i okrenuo mu leđa a on se odšunjao i nikom ništa*⁴³⁵ (kurziv VVG)

Takođe, u svom stihijskom prisjećanju, ona jasno dočarava diskurs, a kroz njega i aspekte ličnosti tipičnog katoličkog sveštenika – likova koje je Džojis nerijetko kritički portretisao u svojim djelima:

mrzela sam ona ispovedanja kod oca Korigana oče on me je pipkao i šta je tu loše *a gde to pita on a ja budala kažem na obali kraj kanala ne to nego gde po telu dete moje da li visoko na zadnjem delu nogu da prilično visoko da li po onom delu tela na kome sediš* da⁴³⁶ (kurziv VVG)

Ona u ovim i sličnim fragmentima svog unutrašnjeg monologa konstituiše uvjerljive likove, ubjedljivo rekreirajući njihove glasove, tako da neki od njih *postoje* (kao, na primjer, i gospođica Riordan, i neki ljubavnici sa Gibraltara) u svijetu romana iako ih nije autor direktno uveo, već ih je samo posredno dočarao prepuštajući u tom pogledu svoju autorsku ulogu i moć junakinji.

434 Valérie Bénéjam, "Staging Pen", predavanje održano tokom James Joyce Research Colloquium, Dublin, 19-21 april, 2012.

435 Džojis, *Uliks*, 705.

436 *Ibid.* 706.

Prema tome, i Blum i Moli su pomalo umjetnici, stvaraoci bliski autoru: Leopold Blum je, kao i Džojls, autsajder među Dablincima i voljan da inicira plemenitu, značajnu promjenu u poretku stvari, dok Moli Blum svojom vitalnošću, svojim burnim i bogatim emocionalnim reakcijama na život oživljava njegove uobičajene forme – ona je, najkraće rečeno, umjetnik života. Autorsku poziciju, stoga, možemo tražiti i u prenosu autoriteta na likove, na *njihovu* sposobnost da doprinesu polifonom bogatstvu i mimetičkoj višeslojnosti romana.

Podjećajući na termin koji je skovao Dejvid Hejman, a koji se neprecizno može prevesti kao „uređivač“ ili „glavni organizator“ (engl. *the arranger*), Margo Noris podvlači Hejmanovu do danas najpotpuniju definiciju autorske svijesti u *Uliksu*. Ona funkcioniše kao mnogolik, ali jedinstven impuls, kao „šira verzija svojih likova, sa širim vidnim poljem i sa mnogo više perspektiva kojima treba upravljati.“⁴³⁷ U upravljanju njima, što podrazumijeva direktno učešće u njihovim pojedinačnim vizurama, kao i u kombinatorici, uređivanju, organizovanju tih percepcija ostvaruje se Džojsov autorski efekat. Pri tome, kako je i Kener rekao, autor možda i nema svoj 'pravi' glas, ali je prisutan u svojim postupcima, u riječima na papiru,⁴³⁸ u djelovanju na druge glasove. Priča o lutanju modernog Odiseja, i o brojnim drugim stvarima nekadašnjih i sadašnjih životâ, nije u *Uliksu* ispričana – ona je *pokazana*, i u samom činu pokazivanja nalazi se autor kao unutrašnja i transcendentna instanca.

Džojls se u *Uliksu* postavlja kao sveznajuća autorska instanca *par excellence*, jer artikuliše i svjesnost i nesvjesnost svih likova, pretvara u riječi misli i asocijacije koje ni njima samima nisu sasvim jasne. Zbog toga, budući da postoji kauzalna veza između narativnog sveznanja i distance, on se čini sasvim odvojen od svijeta koji predstavlja, jer, kako Dejčis podsjeća, „ne možete imati savršeno znanje o onome čiji ste dio.“⁴³⁹ Ipak, da li je njegovo povlačenje potpuno, da li je uspio da se sasvim povuče iz svog tekstualnog svijeta? Možemo se složiti sa Dejčisom da je mjera njegovog djelimičnog neuspjeha, u stvari, i mjera veličine *Uliksa* kao proznog ostvarenja. Jer, relacija između (ne)vidljivosti i prisustva vrlo je delikatna u načinima na koje Džojls gradi svoj prozni svijet. Sa jedne strane, on se čini udaljen do nevidljivosti, sasvim „izbrisan“ kao autorsko prisustvo iza mnogostrukih narativnih tehnika kojima se daje glas likovima da se sami u artikulaciji tog svijeta uobličavaju. To se najbolje ostvaruje kroz dijaloge i unutrašnje monologe lišene svakog autorskog komentara, ali čak i oni primjeri pripovijedanja u trećem licu su ovdje diskurzivno i tonski neutralni – djeluju kao oko kamere koje čitav dablinski pejzaž, i enterijere i eksterijere, snima iz ptičje perspektive. Sa druge strane, ipak, kako smo vidjeli i na primjerima navedenih odlomaka, autor pozajmljuje glas svojim likova, varirajući svoju 'lokaciju' od jedne do druge vizure, ali stvarajući čvrste osnove da se pretpostavi i vidi gdje se, bar u datom trenutku, nalazi njegova pozicija. Tako da možemo reći da je on, na određeni način, i

437 “a larger version of his characters with a larger field of vision and many more perceptions to control” David Hayman, in: Margo Norris, “Narratology and *Ulysses*”, *Ulysses in Critical Perspective*, eds. Michael Patrick Gillespie and A. Nicholas Fargnoli, pp. 35-50, p.37.

438 Cf. *ibid.*, 38.

439 “you cannot assume perfect knowledge of that of which yourself are a part“, Daiches, *op.cit.*, 94.

izvan, iza, ili iznad svog djela, ali da je – bar povremeno ili djelimično – i unutar njega, prisutan u kompleksnim oglašavanjima svojih tekstualnih kreacija. Koliko predstavlja nadtekstualni ili metatekstualni autoritet, nesumnjiv u svojoj (nad)moći da vlada najrazličitijim diskursima, toliko je i intradijegetički potencijal čiji se autorski efekat naslućuje upravo kroz interakciju vidljivog i nevidljivog, čujnog i nečujnog tekstualnog kombinovanja različitih elemenata.

Najzad, uživljavanje u likove do najsitnijih i najskrivenijih kutaka njihovog unutrašnjeg i spoljašnjeg života, i predstavljanje istih sa tolikom snagom i uvjerljivošću proživljenog kakvu nalazimo u *Uliksu*, teško da može biti znak autorove distancirane nezainteresovanosti i ravnodušnosti prema stvorenom svijetu. Pored toga, kroz mnogostrukost pripovjedača često se, samim izborom pripovjedačkog stila, nazire autorova perspektiva. To je slučaj sa, na primjer, sladunjavo-sentimentalnim stilom u poglavlju „Nausikaja“, koji samog sebe parodira i dezavuiše, kao i sa pomenutim „Kiklopom“, gdje takođe ironijska pozicija autora mora biti jasna kroz onaj 'drugi glas', glas jedva vidljivog pripovjedača koji izlazi iz jednooke vizure. Stoga, možemo zaključiti da se autorski potpis ovdje krije u samom jeziku, ponekad u njegovim prvim, odmah uočljivim slojevima, ali češće u onim latentnim, primjetnim tek na jednom dubljem nivou verbalnih obrta i metamorfoza i u susretima različitih iskaza. On odgovara onoj Kitsovoj ideji o „negativnoj sposobnosti“ pjesnika, o njegovoj moći da sebe preobrati u najrazličitije forme, lebdeći uvijek između različitih mogućnosti i bez obaveze da se razriješi u jednoj. Njegovo biće je, ipak, uvijek dokazivo, jer je dokaz za njega sam tekst koji se čita i čije se mnoge strategije i kombinacije uočavaju i tumače.

Šekspir je, tvrdi Stiven u raspravi u biblioteci, prisutan u *Hamletu* kao duh oca. Da li je i Džojls, kako predlaže Vladimir Nabokov, prisutan u *Uliksu* kao onaj misteriozni lik u mekintošu, koji kratkotrajno postaje vidljiv u par navrata i iščezava, i čiji identitet ostaje neotkriven i na samom kraju?⁴⁴⁰ Ili autor, kao Telemah, do kraja ostaje daleko od bitke, nesvrstan, izvan svih ideologija, političkih, istorijskih i geografskih pustolovina? Neimenovani lik u mekintošu, duh oca, sin Telemah ili Jevrej lualica, onaj u vječitom kretanju, on ostaje teško uhvatljiva ali sveprisutna sjenka, uvijek neminovno uslovljena stilom i diskursom koji bira. Možemo sa podjednakom uvjerljivošću reći da se autor nalazi u depersonalizovanim odgovorima na pitanja postavljena u katehističkom preposljednjem poglavlju, odgovorima koji djeluju kao da su uključeni 'odozgo' ili 'niotkud' u svijet romana, kao i da su njegova najdosljednija lokacija, ipak, oni rijetki i snažni lirski pazaži koji nenametljivo provijavaju kroz mnogobrojne parodije i ironijske igre tuđim, ali i sopstvenim, diskursima. Na kraju, možda je odbijanje da se otkrije sigurno „prebivalište“ autora u univerzumu *Uliksa* konačni dokaz njegovog odavno izabranog ćutanja, izgnanstva i lukavstva.

440 Cf. Nabokov, *op.cit.*, 67.

VI. 3. Povratak na autorske Itake

Jedna od osnovnih i najuočljivijih karakteristika Džojsovog estetičkog razvoja jeste ekspanzija tekstualnog materijala, to jest, uključivanje u tekst sve više detalja i aspekata stvarnosti, sve većeg broja narativnih postupaka, citata i aluzija. O ovom usmjerenju ka nečemu što bismo mogli nazvati „tekstualna inkluzivnost“, ili enciklopedičnost, bilo je dosta riječi u prethodnim djelovima ovog poglavlja, sa naglaskom da je ono u tijesnoj vezi sa eluzivnošću autorskog potpisa, koji je neminovno uslovljen trenutno dominantnom strategijom, narativnim glasom ili perceptivnim okvirima koji se stalno smjenjuju. Jedna od takođe suštinski važnih, ali nešto manje upadljivih osobina autorovog poetskog kretanja odnosi se na specifično i autorefleksivno intenziviranje autobiografskog predznaka u prozi. Ova karakteristika bi se mogla protumačiti i kao suprotnost prvoj, budući da dramaturgizacija teksta, koja se realizuje uključivanjem sve većeg broja likova, glasova i vizura, implicira iščezavanje autorskog 'ja' – onog narcistički dominantnog prisustva oko kojeg gravitira čitav fikcionalni svijet. Kod Džojse su, međutim, ove dvije suprotne tendencije pomirene u dubokom tkivu enciklopedijskog *Uliksa*, koji obuhvata i naturalističku i psihološko-simboličku ravan, tematizujući i percipiranu spoljašnju stvarnost i najintimnija iskustva kako umjetnika, tako i građanina. Metonimijski i metaforički reprodukujući jedan dan u autorovoj ličnoj istoriji, ali i u istoriji cijelog grada, koji postaje mitski model za sve gradove, pisac je morao imati, kako Pari kaže, „strpljenje manijaka“⁴⁴¹: posvećenost i istrajnost, požrtvovanost i hrabrost i, nadasve, nesvakidašnje povjerenje u riječi.

Džojsova doživotna zaokupljenost jezikom i njegovim ustaljenim i nepoznatim formama, njegova vjera u mogućnosti verbalnih elemenata i, posebno, verbalnih kombinacija da dospiju do predjela gdje ni svijest ni percepcija još nisu dospjele, po mišljenju mnogih je dovela do vrste stvaralačkog paroksizma i „veličanstvenog poraza“⁴⁴² u njegovom posljednjem djelu: *Fineganovo bdjenje*. Vatroment prepoznatljivih jezičkih stilova u *Uliksu*, kojim se suštinski problematizuje odnos između jezika i stvarnosti jer se jezik sâm pokazuje kao ravnopravna stvarnost, u *Bdjenju* evoluirao u vatromet često neprepoznatljivih jezika, koji radikalno dovode u pitanje komunikativnost kao jednu od elementarnih funkcija književnog djela. Ipak, čini se da je za Džojse od početka stvaranja suština komunikativnosti jezika ležala u povezivanju unutrašnjeg i spoljašnjeg, kao i u uspostavljanju delikatne ali čvrste ravnoteže između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, kako u svijesti i podsvijesti pojedinca, tako i u širem kolektivnom poretku stvari.

Ako je osnovni smjer njegove kasnije proze, kako smo već rekli, ekspanzivnost, inkulzivnost, „centrifugalno“ tekstualno kretanje, da li to onda isključuje „centripentalnost“ prisutnu u ranijim djelima? U *Dablincima* i *Portretu umjetnika u mladosti*, selekcija i eliminacija, postupci pročišćavanja i filterizacije materijala figuriraju kao osnovni principi tekstualne organizacije. Centripentalnost autorskih postupaka vezuje

441 Pari, *op.cit.* 97.

442 Cf. Danilo Kiš, prema: Zoran Paunović, „*Uliks* Džejmisa Džojse – mitska uzvišenost trivijalnog“, *Uliks*, *op.cit.*, 745.

se za minimalistički moto: *manje je više*. Kasnije, međutim, uključivanje, dodavanje, gomilanje i kumulativni pristup tekstu postaju glavna orijentacija u pisanju: ideja da što više svjetova stane u tekst postaje nit vodilja u kreiranju *Uliksa*. Pri tome, autorsko sopstvo sve više validaciju nalazi, ne u svom subjektivnom, već u jednom proširenom, objektivnom iskustvu, u afirmaciji ne ega, već u potvrđivanju razlika u odnosu na koje se i subjektivitet gradi kao sve kompleksniji i otvoreniji za interakciju sa drugim. Ako se prisjetimo dva već citirana, veoma slična odlimka o odnosu unutrašnjeg i spoljašnjeg umjetnikovog svijeta, opazićemo da razlika među njima jasno ocrtava ovaj smjer svjesne ekteriorizacije fokusa. U *Portretu* se za Stivena kaže:

„Htio je da se u stvarnom svijetu susretne sa onom bestjelesnom slikom koju je njegova duša tako istrajno posmatrala.“

Sa druge strane, Stiven u *Uliksu* za Šekspira, koji funkcioniše kao arhetip autora na čijem primjeru se razvija teorija o svim autorima (uključujući i Stivenovog), kaže:

„On je u spoljašnjem svetu pronašao kao nešto stvarno ono što je u njegovom unutrašnjem postojalo samo kao moguće.“

Dok u prvom primjeru unutrašnja „bestjelesna“ slika stoji kao potencijalna valorizacija nečega što će se sresti u spoljašnjem iskustvu – u svijetu drugih, ali i u svijetu književnosti – u drugom slučaju je jasna neminovnost autorizacije „spolja“, koja autoru potvrđuje potencijal intimnog i ličnog samo ako ga poveže sa objektivnim, šire prepoznatljivim iskustvom. Za Džojisa, ovu vezu je bilo moguće ostvariti samo kroz što dublje i što šire istraživanje jezika, jedinog medija za kojeg se možemo nadati da će „povezati tajni život duše i tajni život tijela.“⁴⁴³ Ako je to istraživanje ponekad značilo i bolnu spoznaju daljine između jezika i čovjeka, onda je i tišina, kao poseban vid interakcije autora sa tekstom, postajala još jedan u nizu intencionalnih izbora Džejmsa Džojisa. Najzad, u jeziku kao u nosiocu nade za povezivanjem „tjelesnih“ i „bestjelesnih“ slika, drugosti i sopstva, tradicije i stvarnosti, sjećanja i želje, nalazi se možda jedina Itaka za autorska lutanja samoprognanog tvorca koji se stalno autoreprodukuje u svom egzilu.

VI. 3. 1. „Hodamo kroz sebe [...] uvijek sretajući sebe”⁴⁴⁴

Neki od najboljih poznavalaca Džojsovog života i djela, poput Ričarda Elmana, uprkos prepoznavanju dramskog i impersonalnog kvaliteta kojeg je autor vrlo rano odredio kao vrhunac realizovane estetske slike, insistiraju na autobiografskom karakteru *Uliksa*. Za ilustraciju i potvrdu ove teze može se uzeti rasprava u Nacionalnoj biblioteci u poglavlju „Skila i Haribda“ za koju, na osnovu svjedočanstava Džojsovih prijatelja i njegovih vanknjiževnih zapisa, Elman dokazuje da je autor shvatao mnogo

443 “the secret life of the mind, and the secret life of the body.” Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 5.

444 “We walk through ourselves [...] always meeting ourselves.” Joyce, *Ulysses*, 191.

ozbljnije nego Stiven.⁴⁴⁵ Cijela estetička teorija koja proizlazi iz te rasprave zapravo je varijacija o značaju autobiografskog u književnosti, a naročito o značaju dvostrukog autoportreta umjetnika: jednog u mladosti i jednog u zrelosti. Važno je pomenuti strukturalnu važnost ove epizode: ona zauzima centralno mjesto u romanu (deveto poglavlje od osamnaest, koliko ih ukupno ima), i sadrži trenutak u kojem se Stivenov i Blumov put i bukvalno i alegorijski ukrštaju.

Promišljanje „pupčane vrpce“ između autora i teksta u ovom poglavlju romana povezano je sa Džojsovim sve jasnijim uvidom da se ne može stvarati *ex nihilo*, da je vlastito sjećanje osnova pisanja proze, a njegovo sjećanje i pamćenje, rekli smo, bili su više nego detaljni. I danas opažamo da za objašnjenja brojnih elemenata Džojsovog teksta pribjegavamo vantekstualnom materijalu, da njegovim vlastitim terminima objašnjavamo njegovu estetiku, jer često se u njegovim diskurzivnim zapisima (kao što su pulske i pariške sveske), pismima i biografskim dokumentima nalaze najprecizniji opisi njegovih umjetničkih postupaka. Zato i kažemo da kod njega autor-čovjek, kao kritičar svojih djela, i autor-umjetnik, koji djelimično intuitivno kreira svoju prozu, stoje veoma blizu. Za razliku od drugih pisaca, jedna od Džojsovih specifičnosti, koju i Eko podvlači, jeste ta što, da bi se razumjela njegova poetika, „potrebno je stalno vraćati se na njegov duhovni razvoj ili, još bolje, na razvoj one ličnosti koja se stalno vraća u toku ogromne autobiografske freske raznih dela, zvala se ta ličnost Stiven Dedalus, Blum (Bloom) ili H. C. Irviker (H. C. Earwicker).“⁴⁴⁶

Iznova se potvrđuje da mnoge nejasnoće u tekstu *Uliksa* postaju osvijetljene ako konsultujemo autorovu biografiju. Izbor dana u kojem će stati svijet romana – 16. jun 1904. godine – uveliko je već poznat kao dan kad je Džojso prvi put izašao sa Norom Barnkal, ženom koja će mu postati životna saputnica. Pored toga, tekst nas podstiče na brojna druga vantekstualna istraživanja, neophodna u svjetlu činjenice da su gotovo svi mnogobrojni likovi u romanu modelovani na osnovu stvarnih piščevih prijatelja ili poznanika. Zato ignorisanje biografskih i istorijskih referenci često može osiromašiti percepciju djela i uvid u odnos autora prema vlastitom tekstu stvaranju, prema njegovom polazištu, nijansama i ciljevima. Na primjer, ironijska aluzija na Maligena čije zlatne navlake na zubima naglo zasijaju, sažeta neočekivano unutar riječi „Chrysostomos“⁴⁴⁷, što znači „Zlatousti“, kako su zvali svetog Jovana, postaje jasna ako se sjetimo da se model za Baka Maligana zvao Oliver Sv. Jovan Gogarti. Brojne druge primjere možemo naći u anotiranim i kritičkim izdanjima *Uliksa*, kao i u prevodima sa obimnim (i uglavnom korisnim) fusnotama. Dakle, iako se radi o dramski najpročišćenijem Džojsovom djelu, i po njegovim vlastitim kriterijima, veza između života i fikcije je i ovdje neraskidiva, što svjedoči o njegovom neiscrpnom autobiografskom porivu, ali i umijeću da ga stalno nadograđuje novim oblicima.

445 Cf. Ellmann, *James Joyce*, 364.

446 Umberto Eko, „*Uliks* i poetika otvorenog dela“, preveo Dejan Đuričković, *Putevi*, časopis za književnost i kulturu, XVI, Banja Luka, septembar-oktobar-novembar-decembar, 1970. 253-261, 253. (Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962. pp. 217-218, 220-222, 265-274).

447 Joyce, *Ulysses*, 3.

Neminovnost povratka autora na svoj životni put, na svoja biografska i lična polazišta koja, transponovana tekstem, postaju i ishodišta, i nakon svih fikcionalnih preobražaja, svjesnih 'lutanja' i narativnih migracija, neobično je dovedena u prvi plan u završnici romana. Nakon ekstatičkog kraja i afirmativnog monologa Moli Blum, čije ćemo duže djelove ovdje navesti, stoje (auto)biografske reference, koje upućuju možda na neku novu odiseju – sada ne ni Molinu, ni Leopoldovu, ni Stivenu, nego Džojsovu vlastitu.

U bujici toka svijesti i rijeke sjećanja, koja sasvim preuzima dominaciju nad svim prethodnim diskursima, unutrašnji glas Moli Blum, kojoj nije slučajno data posljednja riječ u romanu, vibrira kao arhetipski feminitet i moćna subverzija prethodno uspostavljenih, često prenaplašeno intelektualizovanih i maskulino konstruisanih historijskih stilova, podjećajući na vanvremensku, biološko-emocionalnu konstantu u promjenjivoj tradiciji ljudskih ideologija.

sunce sija zbog tebe rekao je onog dana kad smo ležali među rododendronima na Hautu on u onom sivom odelu od tvida sa slannim šešišrom toga dana sam ga naterala da me zaprosi da najpre sam mu dala zalogaj kolačića iz svojih usta a bila je prestupna godina kao danas da pre 16 godina Bože mili a posle toga dug poljubac skoro da sam izgubila vazduh da rekao je da sam ja planinski cvet da svi smo mi cvetovi žensko telo da tada je jedini put u životu rekao istinu da i danas sunce sija zbog tebe da zato mi se dopao zato što sam videla da shvata i oseća šta je to žena [...] da nisam odmah odgovorila samo sam se zagledala u pučinu i nebo razmišljala sam o mnogim stvarima za koje on nije znao [...] O i o moru grimiznom ponekad kao vatra i o veličanstvenim zalascima sunca i o stablima smokava u baštama Alamede da i o čudnovatim uličicama i ružičastim i plavim i žutim kućama i ružičnjacima i o jasminu i geranijumu i kaktusima i Gibraltaru u vreme dok sam bila devojčica tamo gde sam bila planinski cvet da kad sam stavila ružu u kosu kao one andaluzijske devojke ili da li da stavim crvenu da a kako me je poljubio ispod Maorskog zida i pomislila sam on ili neko drugi svejedno i onda sam očima zatražila da me ponovo pita i da on me je pitao hoću li da da kažem da planinski cvete moj i ja sam ga najpre zagrlila i privukla ga sebi da oseti moje grudi kako su mirisne da i srce mu je tuklo kao ludo i da rekla sam da hocu Da.⁴⁴⁸

U neopozivoj afirmaciji svakodnevnog bitisanja, u veličanstvenom prepoznavanju beskonačnog u konačnom, kada se čini da je sav tekstualni autoritet prepušten glasu i gledištu kontroverzne junakinje za koju ni skoro vijek kritike nije odlučio da li je tretirana krajnje ironički i maskulino, ili pak glorifikatorski i sa posebnim pijetetom, stoji nagli prelaz ka oporom post-skriptumu:

Trst–Ciriš–Pariz,
1914-1921.⁴⁴⁹

448 Džojš, *Uliks*, 742-743.

449 *Ibid.* 743.

Ovaj prelaz, jedan od onih misterioznih „pupaka“ Džojsovog djela o kojima je govorio Rikelm⁴⁵⁰, upućuje na stalno vraćanje na empirijsku, neizbježnu samosvjesnu poziciju autora u egzilu, koji opet, kao u *Portretu*, podvlači svoj status vrhovnog autoriteta, ali istovremeno podvlačeći neodredivi status svog teksta kao ontološkog polja koje se prelijeva izvan svojih interpunkcijskih granica. Džojsove promjenjive Itake, gradovi ratne i poslijeratne Evrope u kojima je nastajao *Uliks*, direktno se nadovezuju na Molin vanvremenski monolog, insinuirajući da je njena priča i autorova priča, ali da autor, pored nje, uvijek ima i samo svoju, uglavnom vantekstualnu priču, u koju tekst samo pojedinim svojim obalama ulazi.

Stivenovu tezu iz devetog poglavlja o konsupstancijalnosti sina sa ocem, koji je „prozvođeći sina“ uvijek prisutan u njemu, kao što je Bog prisutan u Hristu i Šekspir u Hamletu, nemoguće je čitati bez primisli o Džojsovom prisustvu u Stivenu, kroz koga kao kroz izabranog sina govori tvorac. Pored Stivena, i ostali likovi, bez sumnje, odražavaju ovaj model fiktivnog roditeljstva i potomstva (ništa više fiktivnog, po Stivenu, nego što je to biološka veza između očeva i sinova). Svi oni funkcionišu kao vrsta objektivnog korelativa za autorsku personu, kao mnoštvo različitih ekstenzija i oblića jednog istog autorskog traga.

Meterlink kaže: *Ako Sokrat danas izađe iz svog doma, zateći će mudraca kako mu sedi na pragu, a kad bi Juda večeras izašao, krenuo bi pravo ka Judi*. Svaki je život sačinjen od mnogo dana, dan za danom. Hodamo kroz sebe same, susrećemo razbojnike, duhove, divove, starce, mladiće, žene, udovice, šurake. Ali uvek srećemo sebe same.⁴⁵¹

Kroz prisustvo autora u liku, u kome, ma kako različit bio (kao što je Moli Blum različita od Džejsa Džojsova), on najzad srijeće i sebe samog, jer lik je njegova projekcija i njegova produkcija, ostvaruje se istovremeno i religijska ideja konsupstancijalnosti – jednakosti Oca i Sina, ali i transupstancijalnosti, to jeste, nadređenosti Oca Sinu. Po tome, autor je svoj otac, onaj koji sebe ostvaruje u obliku svoje tekstualne kreacije. On je, takođe, i nadmoćan u toj relaciji, jer ima ontološku i hronološku prednost koja mu omogućava da postoji i vidi prije i poslije, i više i šire od svoje kreacije – svog fikcionalnog sina (ili kćerke), kako Stiven predlaže, koji je on sâm.

Uslov za kreiranje fiktivnog potomstva – tekstualnih varijacija sopstva – i autore-kreiranje umjetnika u prozi, jeste autorovo prethodno dobro poznavanje sebe i svijeta u kojem obitava. Goldberg smatra da je, u biti, osnova svakog umjetničkog stvaranja samospoznaja (self-knowledge)⁴⁵², i kao što on sam tokom cijele svoje studije na mnoštvo načina provlači tu tezu, tako i ekspanzija Džojsovog fikcionalnog svijeta može biti protumačena kao mnoštvo vidova traganja za tim istim ciljem – samospoznajom. Ono što obezbjeđuje samospoznaju jeste vremenska distanca, a time se osigurava i

450 Cf. kraj četvrtog poglavlja.

451 Džojsova, *Uliks*, 225.

452 Cf. S. L. Goldberg, *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, Chatto and Windus, 1961.

imaginativno stvaranje likova „po svom liku“. U riječima Stivena Dedalusa opet se krije potencijalni ključ za samo-kreaciju, ili samo-reprodukciju umjetnika, a ovu pretpostavku potvrđuje činjenica da je Džojns i ranije koristio istu sintagmu da izrazi ideju vremenskog i egzistencijalnog kontinuiteta koji se realizuje u trenu stvaranja.

U onom bremenitom trenu imaginacije, kada um, kako Šeli kaže, postaje užareni komad uglja, ja postajem ono što sam bio i ono što ću možda tek postati. Tako i u budućnosti, sestri prošlosti, mogu da vidim sebe kako sada ovde sedim, ali kao odraz onoga što ću tada biti.⁴⁵³

Kako Bolt kaže, jedan od načina da čitamo roman *Uliks* jeste kao reprezentaciju svijeta u kome šetamo, u kojem sretamo i nalazimo razne ljude, naravi i stvari svih vrsta, ali uvijek sretajući i nalazeći Džojnsa, jer je djelo reprodukcija „svijeta kroz koji je on hodao jednog određenog dana – potpuno reprodukovana, uključujući sve one aspekte koje on toga dana nije bio u stanju da prepozna pošto još uvijek nije sebe poznavao.“⁴⁵⁴ Zato 16. jun 1904. godine i Dublin u tom jednom danu, sadrži i ono što je tada bilo i klicu onoga što će tek biti, što je postojalo tada kao sadašnjost, a kasnije, u budućnosti (i autorovoj i čitačevoj), kao prošlost, štaviše, kao odraz svih dana koji su našli svoje mjesto između tog dana i sjećanja na njega. Sa ovom tezom bi se moglo povezati i Stivenovo i Blumovo poricanje istorije, koju obojica vide kao uglavnom promašen tok.⁴⁵⁵ Svakako je sličan i efekat cjelokupne proze njihovog autora koji poništava linearnost i lične i kolektivne istorije u stalnom vraćanju na sjećanje i mitske obrasce koji su neraskidivo ispreplijetani sa sadašnjim i budućim trenucima.

Razmatrajući vidove autorske interakcije sa tekstom kao susrete sa različitim aspektima sopstvenog svijeta kroz fiktionalne persone, zanimljivo je uporediti *Uliksa* sa prethodnim Džojnsovim djela, naročito u smislu modifikacija prvobitne intencije kroz sam stvaralački proces koji podstiče tu interakciju. *Dablinci* su nastali kao zbirka o drugosti, kao distancirana dijagnoza manjkavosti percipirane i pročitane realnosti, kao hronika iz koje se autor svjesno povukao svodeći svoju interakciju sa tekstom na upečatljive praznine koje čitalac opaža kao intencionalno odsustvo iz prikazanog svijeta. Međutim, paradoksalno, završetak *Dablinaca* donosi neočekivano lirski preokret koji sugerise autorski gest ka drugosti kao dijelu svog, a ne samo nekog tuđeg svijeta. Suprotno tome, *Portret* ima na prvi pogled jako uočljiv autobiografski predznak i koncipiran je kao priča o duboko proživljenom iskustvu, o intimnom autorskom sopstvu.

453 Džojns, *Uliks*, 204.

454 “the world he himself walked through on a particular day – recreated completely, inclusive of all those aspects which he had not been able to acknowledge on the day in question because he did not know himself yet.” Bolt, *op.cit.*, 101.

455 Cf. Blumove nenametljive i kao uzgred izgovorene riječi riječi čine se kao puna artikulacija Džojnsovog pacifističkog stava:

„Sila, mržnja, istorija, sve to. Nije to život za muškarce i žene, uvrede i mržnja. I svi znaju da je pravi život ono što je sušta suprotnost tome.

- Šta to? – pita Alf.

- Ljubav – veli Blum. – Mislim na ono što je suprotnost mržnji. Sad moram da krenem ...“
Džojns, *Uliks*, 342.

Ipak, početna intencija nadilazi sebe u konačnom efektu koji donosi udvajanje autor-skog subjekta na dvije instance – kako smo već rekli, Stiven i jeste i nije autor: mnogo je nezavisniji nego što to tradicionalni zahtjevi *Bildunnsromana* propisuju, te svojom nezavisnošću podriva autoritet autora na mjeru smanjenje interaktivnosti i kontrole. *Uliks*, na izvjestan način, objedinjuje ove oblike (sa)dejstva, delujući i centrifugalno i centripetalno u odnosu na empirijsku autorovu poziciju, i sadržavajući istovremeno i društvenu hroniku i intimnu (auto)biografiju u svojim mnogobrojnim tekstualnim obličjima. Početna intencionalnost, evidentna u njegovoj izjavi da napiše moderni ep koji, nužno i po definiciji, mora obuhvatiti i njega samog, ovdje je sprovedena do kraja.

Dok je pisao *Uliksa* Džojls se zamišljao nad svakom riječju: analizirao ih je, ispitivao njihove mogućnosti, razlagao potencijalna značenja, osluškivao ritam, kako pojedinačnih riječi, tako čitavih rečenica, tragao za smislom njihovih različitih upotreba, istraživao njihovu ispravnost, adekvatnost, njihovu ljepotu ili vulgarnost, ili prosto asocijativnost. Putovao je kroz riječi u svim pravcima, čak i tražio nesto proročko u njima ponekad. Želio je, kako kaže Edna O'Brajan, da “stvori jezik nad jezicima”⁴⁵⁶. Kasnije je molio Noru, u jednoj od mnogobrojnih prilika kad je htjela da ga ostavi, da bar pročita „onu užasnu knjigu koja [mu] je slomila srce”⁴⁵⁷.

Osim što predstavljaju još jednu u nizu potvrda njegove apsolutne posvećenosti tekstu, njegovog „služenja oltaru umjetnosti”, kako je i on znao da kaže, ovi podaci bi se mogli tumačiti i kao dokaz autorove neopozive utkanosti u jedan roman koji se, sa druge strane, najčešće tumači upravo suprotno: kao afirmacija neutralnosti, depersonalizacije i iščeznuća tvorca iz djela. Vidjeli smo da je ova kontradikcija samo prividna, jer je jezički svijet u kojem se prepoznaju mnogi, sasvim nezavisno od svjesnosti o njegovom tvorcu, zapravo, jedino autonomno prebivalište tog tvorca: njegovo djelo je njegov dom.

VI. 3. 2. „U početku bješe riječ, a na kraju svijet bez kraja”⁴⁵⁸

Pišući o Džojsovom egzilu, ali onom unutrašnjem, koji se sa njegove zemlje proširio na sve ljude, Edna O'Brajan podsjeća na njegovu možda iznenađujuću i svakako manje poznatu društvenost i potrebu da gotovo svakodnevno bude okružen ljudima, pa i bukom.⁴⁵⁹ Volio je društvo i izlaske; nije se, kao neki drugi pisci, poput, na primjer, Prusta, povlačio iz svijeta da bi u miru svoje sobe stvarao; njemu je bio potreban svijet da bi pisao. O'Brajan kaže da je to stoga što je njegov unutrašnji egzil bio tako potpun da ga ništa nije moglo narušiti, ništa ga nije moglo skrenuti sa njegovog puta. Zapravo, mnoga svjedočanstva postoje, kako ona ovdje kaže, da se plašio samoće jer se plašio ludila, te da ga je na neki način okruženost ljudima spašavala od prepuštanja „fatazmagoričnim riječima u njegovoj glavi.”⁴⁶⁰ Carstvo „fantazmagoričnih riječi”, u kojem se

456 “a language above all languages”, Edna O'Brien, *op.cit.*, 100.

457 “the terrible book which had broken the heart in his breast.” *Ibid.*, 125.

458 “In the beginning was the word, in the end the world without end.” Joyce, *Ulysses*, 447.

459 Cf. O'Brien, *op.cit.*, pp. 128-129.

460 *Ibid.* 129.

one neprestano generišu u procesu kojem se ne vidi logički kraj jer ne postoje nikakve semantičke, sintaksičke, morfološke, fonološke ili ortografske granice koje bi ga zaustavile, objelodanjeno je u *Fineganovom bdjenju* – Džojsovoj „noćnoj knjizi“. U *Uliksu*, koji je knjiga dana, ono je, međutim, samo dotaknuto, tek naslućeno u pokazivanju nestabilnosti označitelja koji mogu biti beskrajno mobilni u svojim transformacijama kroz različite diskurse i kombinacijama sa drugim znakovima.

Upravo zbog Džojsove rastuće preokupiranosti riječima, kritika iz posljednjih par dekada dvadesetog vijeka stavlja akcenat isključivo na jezičke igre u *Uliksu*, smatrajući da stilske varijacije i lingvistički eksperimenti negiraju svaku filozofsku temu, te da *Uliks* nije ni o čemu drugom osim o *Uliksu*, „roman“ o pisanju romana. Često ga po tome upoređujući sa Prustom, kritičari i teoretičari modernizma insistiraju na autonomiji Džojsovog jezika, na njegovom odvajanju ne samo od reprezentacijske funkcije, već i od same svijesti koja ga koristi da bi sebe arikulisala.⁴⁶¹ Ipak, iako uglavnom starije studije i pregledi podsjećaju na tematske fokuse njegovog revolucionarnog romana, i među savremenim kritičarima postoje drugačija mišljenja. Kako Ričard Lihan tvrdi, Džojks nikad ne gubi osjećaj za „temu“ i njegov jezik nikad ne pada u puku autoreferencijalnost. „On se nikad nije sasvim udaljio od svog vjerovanja u moć prirode da se obraća direktno svijesti koja je sluša,“⁴⁶² smatra Lihan, insistirajući da priča o realnosti nikad ne zamjenjuje sasvim realnost, što Džojksa ipak pridružuje modernističkoj, a ne postmodernističkoj poetici.

Uliks ne zamjenjuje jednu stvarnost drugom stvarnošću, koja bi pretendovala da postane „stvarna“ stvarnost, ona koja bi se mogla pisati bez znakova navodnika, već dekonstruiše postojeće sisteme, razgrađujući ih u sve sitnije komadiće, koje čitaoci (a naročito isti čitaoci koji ga čitaju više puta) mogu iznova naslagati i uređivati u novi mozaik, u uvijek novi poredak i uvijek drugačiju strukturu. I premda to jeste inicijalno verbalna struktura, verbalna stvarnost, koja je započeta riječju, ona se tokom i nakon aktivnosti pisanja, u recepciji i imaginaciji, preobražava u opipljivu cjelinu čiji unutrašnji djelovi stalno stupaju u nove odnose. Ovakvom dinamikom Džojks ostvaruje kontinuirani dijalog sa publikom, i kontinuirano obnavljanje autorske funkcije. Novi svjetovi, ma kako artifičijelni bili, uvijek su autentični (jer su novi). A svi autentični svjetovi, ma kako spontano nastali, uvijek su rezultat visoke svjesnosti i jasne intencije onoga koji ih stvara i diktira – u slučaju Džejmisa Džojksa, kako smo vidjeli, prema unaprijed jasno razrađenom planu.

U *Uliksu* svuda, a naročito u epizodi „Protej“, vlada metafora jezika i čitanja kao procesa spoznaje. U vezi sa tim iznova se pokreće pitanje autorske funkcije i egzistencije, kao i ontološkog statusa teksta koji se čita i interpretira. Postoji li svijet koji autor tekstom stvara kao posebna ontološka ravan, sa svim fenomenima koji ga potvrđuju, i da li njegova potvrda – potvrda teksta u višedecenijskom, vjerovatno i viševjekovnom

461 Cf. Stevenson, Randall, *Modernist Fiction*, Prentice Hall, Hertfordshire, 1998. p. 71.

462 “he never moved completely away from his belief in the power of nature to speak directly to a receiving consciousness.” Richard Lehan, “James Joyce: The Limits of Modernism and the Realms of the Literary Text”, *Ulysses: James Joyce*, ed. Rainer Emig, Palgrave, Macmillan, Hampshire, 2004, 39.

čitanju – znači i potvrdu autorke egzistencije, njegovog neizbrisivog, iako istorijski promjenjivog potpisa? Promišljajući odgovor na ovo pitanje prisjetićemo se Stivena Dedalusa koji, meditirajući o „neminovnoj uslovnosti vidljivog“, zatvara oči pitajući se da li će svijet koji vidi nestati onda kad ga on ne vidi.⁴⁶³ Da li vrijeme, kao niz fenomena koji postoje jedan nakon drugog, i prostor, kao niz fenomena koji postoje jedan pored drugog, egzistiraju nezavisno od posmatrača, ili je, pak, posmatrač uvijek i njihov autor, koji traje samo dok traje posmatranje? „Sve vreme je tu bez tebe: i zanevek će biti, svet bez kraja“⁴⁶⁴, Stiven misli o metafizici vlastitog bića, dok tekst nastavlja da ispisuje svog pisca u riječima koje i danas, nakon čitavog vijeka, percipiramo kao (re) produkt onoga što je on – kroz Stivena, kroz imaginaciju – percipirao.

Tekst, međutim, označava i nešto što izmiče percepciji, ali što je svejedno prisutno kao *označeno* iako ne fiksirano označiteljem. Jung je svoj prikaz *Uliksa* završio sljedećim riječima:

Prvo je demijurg u taštini stvorio svet koji je bio sasvim po njegovoj zamisli; ali kada je pogledao naviše, video je svetlost koju nije stvorio. Na to se vratio tamo gde je bio njegov zavičaj. Ali kada je ovo učinio, njegova muška stvaralačka snaga preobrazila se u žensku revnost tako da je morao da prizna: Nedovoljnost / Ovde postaje događaj; Neopisivost / Ovde je izvršena; Večito žensko / Vuče nas naviše.⁴⁶⁵

Osim što govori dosta o Jungovoj vlastitoj psihologiji i filozofiji, ovaj citat podstiče na promišljanje dva veoma značajna i povezana aspekta Džojsove poetike i njegovog dubljeg autorskog bića. Jedan se odnosi na prevazilaženje intencije,⁴⁶⁶ što je u slučaju stvaraoca koji vrši toliku kontrolu na svojim tekstom samo po sebi veliki „udio čuda“, kako se Kiš izrazio citirajući Cvetajevu. Drugi se tiče njegovog, možda intencionalnog, a možda i neminovnog ćutanja, tišine kao izbora koji dvostruko upućuje na autorsku (ne)moć uprkos raskošnoj poliglosiji koju će kasnije dovesti do ruba razumljivog jezika. Stvorivši tekstualni svijet i nakon toga, poput Stivena, „zatvorivši i otvorivši oči“, autor i čitaoci vide nešto čega nije bilo u prvobitnoj percepciji i što nije moglo biti planirano unaprijed – kako se Jung izrazio, „svjetlost odozgo“. Ovo proširenje percepcije i percipiranog svijeta moguće je tek nakon „povratka u zavičaj“, u poziciju prije pisanja, u početni kaos ne-pisanja koji je, međutim, sada uređen samim iskustvom svršenog spisateljskog čina. I kao što Odisej nakon svih lutanja i „svega što je sreo i čiji je dio postao“⁴⁶⁷ nalazi svoj zavičaj, svoju Itaku umnogome izmijenjenu,

463 Cf. Džojso, *Uliks*, 48.

464 *Ibid.*

465 Prema: Vladeta Jerotić, „Svetozar Brkić i Džojsov *Uliks* u nama“, *Dometi*, god. 22, br. 82-83, Sombor, jesen/zima 1995. str. 52.

466 Poznato je da je Džojso prvobitno planirao da završi roman susretom Bluma i Stivena, međutim, poglavlje posvećeno Moli Blum iskrsava kao ekstraintencionalno rješenje, koje značajno transformiše, dopunjuje i obogaćuje prvobitni plan.

467 Tenisonov *Uliks* u svom monologu kaže: “I am a part of all that I have met“, cf. Alfred Lord Tennyson, “Ulysses“ (1842), www.portablepoetry.com/poems/alfredlordtennyson/ulysses.html, accessed ad: August 2012.

jer i on je izmijenjen, tako i autor-posmatrač nakon ostvarenog teksta uviđa i sâm prisustvo nečega što se u njemu nije predstavilo i kazalo, ali što svejedno prožima riječi od kojih je sačinjen.

Utisak da u *Uliksu* postoji neki neodređeni podtekst ili nadtekst, te da je ovaj roman, pored sveg višeglasja i obilja stilova, neobična knjiga ćutanja, nije toliko rijedak. On je, zapravo, utemeljen u modernističkoj estetici po kojoj se težnja ka nepredstavljivom i akutna svijest o neadekvatnosti jezika ostvaruju kroz dvije naizgled suprotne tendencije: jedna je kretanje ka tišini, a druga ka bujici riječi, ka onome što se može nazvati vavilonskim efektom. Primjećujemo da su obje tendencije prisutne u Džojsovim proznim ostvarenjima. O efektu ćutanja kad su ranija djela u pitanju bilo je više riječi u poglavlju posvećenom *Dablincima*, mada se specifična interiorizacija govora u *Portretu* takođe može dovesti u vezu sa impresionističkom retorikom sugestivne i poetične tišine. Ipak, čini se da kasnija djela, *Uliks* i *Bdjenje*, radikalno otjelovljuju ove dvije modernističke tendencije. Dok *Bdjenje* ukazuje na vavilonski kaos označitelja, *Uliks* objedinjuje kontradikciju viška govora sa jedne, i neizrečenosti sa druge strane.

Upravo u vrevi znakova i najrazličitih retorika kojima se pokušava komunicirati što više konceptualnih sistema i spoljašnjih i unutrašnjih svjetova, pri čemu se same riječi transformišu u nove, do tada nenapisane oblike, možemo reći da Džojsova dozvoljava da ono što sluti kao nepredstavljivo, što je uvijek bar na korak ispred već izrečene percepcije, uvijek izmičući postojećim sredstvima reprezentacije, bude naslućeno u samom pisanju, u samom označitelju. Pretpostavka koju je pružila Edna O'Brajen može se, zapravo, postaviti sasvim suprotno: Džojsova se možda nije plašio ludila, kako je ona to rekla, usljed obilja fantazmagoričnih riječi u glavi, već su upravo riječi bile spas od ludila, spas od tišine koja se nametala kao korelativ nemogućnosti da se dodakne nepoznato koje se svuda slutilo. On je u riječima, u njihovim zvukovnim i vizuelnim kombinacijama, bile one velika književna tradicija ili običan ulični govor, vidio nagovještaj, ili prolaz, ili opažajni putokaz ka onome što se ne da predstaviti. Tako da su neprikazivo i nepredstavljivo postali dio samog postupka prikazivanja, dio strategija i sredstava predstavljanja, za što je možda najbolji dokaz posljednje poglavlje romana. Jer nije li sama priroda monologa Moli Blum verbalni ekvivalent polusvjesnog, i zato neizrecivog, te ovaploćenje pokušaja da se jezikom uhvatiti neuhvatljivo?

Liotar smatra da je aluzija, kojima Džojsovo djelo obiluje, nezaobilazna izražajna forma u moderni, u „estetici uzvišenog.“⁴⁶⁸ Njome se uspostavlja uzvišena veza između onoga što se može predstaviti i onoga što se može zamisliti, a ono što se može zamisliti je, kao što znamo, neograničeno. Ona, uz to, podrazumijeva povlačenje stvarnosnog,⁴⁶⁹ pri čemu se prisustvo definiše upravo odsustvom. Ono neizrecivo, stoga, ostaje da figurira kao čežnja, kao želja koja je srž i pokretač pisanja. Cijelo Džojsovo djelo, podsjeća Liotar, a dodaćemo da ovo možda najviše važi za *Uliksa* koji je satkan od nebrojenih postupaka prikazivanja, „aludira na nešto što ne dozvoljava da

468 “aesthetic of the sublime“, Jean-Francois Lyotard, “Answering the question: What is postmodernism“, *op.cit.*, 148

469 “withdrawal of the real“, *ibid.* 148-149.

bude prikazano.⁴⁷⁰ Ono zato stalno generiše prostor za nepresušne izražajne mogućnosti, jer zamislivo ostaje u sferi beskrajno mogućeg.

Mnogi kritičari, naročito postrukturalisti, smatraju da Džojsova proza proizvodi vavilonski efekat, da djeluje isključivo dekonstrukcionistički u svojoj heteroglosiji, „razbijajući“ i tradiciju, i kulturu, i sve konceptualne sisteme na sitne komadiće, razgrađujući i jezik(e) u sve sitnije jedinice sa ciljem da ukaže na njihovu prozvoljnost. Udaia Kumar,⁴⁷¹ međutim, argumentovano pretpostavlja da je tendencija njegovih polifonih tekstova upravo suprotna, te da multiplicitet vizura, stilova i naratorskih pozicija podrazumijeva duboku koherentnost koja je garantovana njihovim zajedničkim obitavanjem u jednoj istoj istoriji, u jednom istom svijetu. Upravo književna istorija, smatra Kumar, za Džojso predstavlja onaj meta-jezik, ili transcendentni jezik, koji omogućava saživot i sklad među najrazličitijim diskursima. Težnja da i sâm dodakne taj jezik, da ga stvori ili reprodukuje, dio je njegove već pomenute žudnje za redom, za vlastitim mjestom u tom redu. Zato možemo reći da je svo njegovo pisanje, zapravo, težnja ka nekom obliku jedinstva, ka preokretanju vavilonskog momenta.

Dok je za Eliota tradicija „carstvo kontinuiteta“⁴⁷², kako kaže Kumar, Džojso ju je spoznao kao diskontinuitet, kao polje razlika i razjedinjenosti. Prema tome, on u svom djelu, kako najbolje vidimo u *Uliksu*, objedinjuje te razlike, jer im omogućava da postoje na jednom istom prostoru bez međusobnog potiranja: u svijetu njegovog teksta. Stoga se kaže da *Uliks* predstavlja i apologiju i apoteozu različitostima, ali je isto tako, u jednom dubljem smislu, i artikulacija jedinstva, metafizičkog i nesagledivog, ako ne već istorijskog kontinuiteta.

Sličnu žudnju za jedinstvom sa one strane spoznatljivog i iskazivog je i Jung nalazio u Džojsovom tekstu, fokusirajući se više na konstituciju autorovog psihološkog, a ne diskurzivno-istorijskog bića. Nazivajući tekst *Uliksa* „šizofrenim“, Jung je tvrdio da se ovaj epitet nikako ne može primijeniti i na njegovog pisca.⁴⁷³ Naprotiv, smatra Jung, razarajući jedan svijet na komadiće – i književnu tradiciju, i klasičnu sliku svijeta, i pretenziju na stilsku homogenost, i naivnu iluziju da jezik samo izražava, a ne i oblikuje stvarnost – Džojso, zapravo, nalazi jedinstvo svoje ličnosti. On u toj operaciji ostvaruje svoje izgnanstvo, svoje „retoričko iščezavanje“⁴⁷⁴, da bi potvrdio svoju krajnju vještinu, svoje majstorsko umjetničko lukavstvo.

Uz sve rečeno, dodaćemo da postoji još jedan segmenat Džojsovih tekstualnih svjetova koji, uz dekonstrukciju i rekonstrukciju tradicije i istorije riječi, uz njegov poriv za slobodom koji ga je tjerao da stalno traži nove izražajne mogućnosti i uz njegovo

470 “The work of Proust and that of Joyce both allude to something which does not allow itself to be made present“ *ibid.* 148.

471 Cf. Udaya Kumar, *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time and Tradition in Ulysses*, Clarendon Press, Oxford, 1991. p. 131-154.

472 “realm of continuity”, *ibid.*, 164.

473 Cf. Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, pp. 34-5.

474 Cf. Eko, „*Uliks* i poetika otvorenog dela“, „dispartition elocutoire“, 256.

opažanje nepredstavljivog na tankom balansu između tišine i vavilonske vreve, čini veoma važan konstituent njegovog autorskog principa. To je Džojsov smijeh – onaj koji se igra sa ozbiljnošću svih diskursa i vraća svježinu ovještalim formama, koji nadilazi verbalne znakove i suprotstavlja se bolnoj spoznaji o nemogućnosti krajnjeg izraza. O komičkom temperamentu i komičnoj viziji *Uliksa* je, čini se, nedovoljno pisano, i to što je pisano uglavnom je bilo kroz prizmu relativističke orijentacije koja se pripisuje romanu. Iz nešto drugačije prizme je o efektu smijeha govorio Žak Derida u „Da-govoru u *Uliksu*“⁴⁷⁵, a Sanja Bošković je kazala da je ta vrsta smijeha, polu-parodijskog i polunostalgičkog, koji je posljednje uporiše modernog čovjeka koji se gradi na razbijenim kulturnim sistemima, ono što „daje metafizički smisao“ i „pravo na slobodu, pravo na *svoju* istinu.“⁴⁷⁶ (kurziv VVG.)

Možemo zaključiti da subjektivna istina, smijeh i san o svom stabilnom mjestu u haotičnoj, ali u jednom dubljem smislu i koherentnoj književnoj tradiciji sačinjavaju autorsku Itaku – možda i jedinu mogućnost rekonstrukcije autorovog porijekla. Za Džojisa je početak uvijek u riječi, ishodi su uvijek fiktivni svjetovi bez kraja, dok porijeklo ostaje naslućeno negdje između, u mnogostrukim obličjima autorskog prisustva u svom svijetu i svojim riječima.

475 Cf. Žak Derida, *Uliks gramofon – Da-govor kod Džojisa*, preveli Aleksandra Mančić i Novica Milić, Letopis Matice srpske, Novi Sad, januar 1986.

476 Bošković, *op.cit.* 83.

VII Autor kao čitalac svojih tekstova⁴⁷⁷

Velik broj autora prepoznaje čvrstu povezanost pisanja i čitanja, i to ne samo u smislu čitalačkog upoznavanja sa književnošću koje obavezno prethodi pisanju, i koje je dio obrazovanja budućeg književnika, već onog čitanja koje slijedi nakon pisanja – čitanja vlastitih tekstova. Zanimljive su situacije u kojima autori postaju čitaoci-kao-sekundarni-autori koji iznova doživljavaju svoj tekst, sada ne kao fenomen nad kojim oni vrše uticaj i koji manje ili više svjesno oblikuju, već kao fenomen koji povratno djeluje na njihove čitalačke i buduće spisateljske prakse. O ovoj interakciji pisanja i čitanja-*nakon*-pisanja izjašnjavali su se brojni književni stvaraoci, najčešće komentarišući sebe kao kritičare koji nastoje sagledati i ocijeniti vlastito autorstvo. Suzan Zontag je, na primjer, kazala:

pisati znači prakticirati, sa posebnim intezitetom i pažnjom, umijeće čitanja. Pišete da biste čitali ono što ste napisali, da biste vidjeli je li to dobro i, pošto, daka-ko, nikad nije dobro, da biste pisali iznova – jednom, dvaput, koliko god je puta potrebno dok ne postignete nešto što sami možete podnijeti da pročitate. Jer, vi ste svoj prvi, možda najstrožiji čitalac. 'Pisati znači sjesti pred samoga sebe kao sudiju', napisao je Ibsen na omotu jedne svoje knjige.⁴⁷⁸

I pored velikog uticaja koji su imali i imaju formalizam, strukturalizam, Nova kritika, poststrukturalistička misao Rolana Barta, Mišela Fukoa i drugih, te svi ostali teorijski pravci koji su odbacivali intencionalističke pristupe u tumačenju književnih djela, ipak se čini da je, čak i danas, dominantan smjer interpretacije književnosti onaj koji ide od autora ka tekstu, što podrazumijeva da u fokusu uvijek stoji pitanje autorovih postupaka koji oblikuju napisano. Iako je Džejms Džojls poznat kao pisac koji je, više nego mnogi drugi, vršio kontrolu nad tekstom pri punoj, gotovo sadističkoj, svijesti o toj kontroli, ideja o interakciji kao fenomenološkoj osnovi čitanja i pisanja podrazumijeva postojanje i obrnutog smjera: onog koji ide od teksta ka autoru. Proce-

477 Značajan dio ovog poglavlja objavljen je u časopisu *Filolog*, pod naslovom „Džojls kao čitalac svojih tekstova ili koncept obrnutog paterniteta”. Vidjeti: **Vanja D. Vukićević Garić** (2017). Džojls kao čitalac svojih tekstova ili koncept obrnutog paterniteta. *Филолог: часопис за језик, књижевност и културу*, година VIII, 2017, број 15. Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет. стр. 292-308. [ISSN 1986-5864; E-ISSN 2233-1158], UDK 821.111.09 Džojls DŽ. DOI 10.21618/fil1715292v, COBISS.RS-ID 6582296

478 Susan Sontag, „Je li ovo knjiga koju pišem?” Art, Vijesti, 14. jul 2012.godine, str. 8.

si i posljedice tekstualnog oblikovanja autora, odnosno pomjeranja autorske funkcije tokom same realizacije teksta, povezani su sa prevazilaženjem početne intencionalne pozicije. Kod Džojisa su obrti u intenciji povezani sa samosvjesnošću i autorefleksivnošću njegovog opusa, odnosno sa dejstvom prethodno napisanog – i pročitano – na svaki tekst koji tek nastaje. Intertekstualne veze između Džojsovih vlastitih tekstova veoma su važne jer govore o njegovim autopoetičkim mehanizmima, o njemu kao recipijentu vlastitih tekstova, o elementima koji dalje modifikuju njegovo autorstvo.

Proizlazeći iz toga, interaktivnost autora i teksta očitava se u jednom vidu okrenutog paterniteta, jer je jasno da tekst generiše svog pisca, a ne samo obrnuto. Pitanje slobode tekstualnih elemenata, naročito slobode likova, povezano je sa tim, jer vidjeli smo da pisac pišući o sebi piše i o drugima – o drugosti koja nastavlja svoj autonomni život iniciran tekstem. Ta tekstualna drugost djelimično prevazilazi svog autora i izmiče mu, okupirajući neki prostor i vrijeme koji se ne mogu uvijek definisati i koji, upravo iz tog razloga, tjeraju na stalno nova čitanja. Opet je prikladno ovdje citirati Zontag koja je rekla:

Ono o čemu ja pišem nisam ja, već nešto drugo. Kao što je ono što ja pišem inteligentnije od mene. Jer sam samo kadra to nanovo ispisati. Moje knjige znaju ono što sam ja jednom znala – u hipu i odmah.⁴⁷⁹

Prisustvo tog „nečeg drugog“, što je „inteligentije“ i od autora i od čitaoca (i od autora kao čitaoca), podstiče na stalna vraćanja Džojsovim tekstovima koji postoje između konzistentnosti i modifikacija, između odredivosti i eluzivnosti, čineći i sebe i Džojsov autorski efekat stalno novim, poznatim a drugačijim.

479 *Ibid.*

VII. 1. Autoreferencijalnost Džojsove proze

Hiper-svjestan autor i hiper-svjestan čitalac svojih djela, Džejs Džojls je vrlo rano postavio temelje i koordinate svog poetskog svijeta i osvrtao se veoma često da sagleda njihovo praćenje tokom svoje književne evolucije. Iako se svako od njegova četiri glavna prozna ostvarenja može posmatrati kao nezavistan poetički sistem, sva se mogu čitati i kao jedno veliko, integralno djelo, čiji su na početku dati temelji i koordinate narasli do mitskih i fantastičnih razmjera, ali sa uvijek preoznatljivom tematskom osnovom. Međutim, ono što često zbunjuje širu čitalačku publiku jeste formalna različitost koja postoji u svim ovim ostvarenjima, kao i raznovrsnost tehničkih inovacija i variranje pripovjednih mehanizama. Kao što bi se očekivalo imajući u vidu njegovu visoku intencionalnost i dublju dosljednost, on je sam za svoj razvojni put rekao:

Moje djelo, od *Dablinaca* pa nadalje, kreće se pravolinijskim razvojem. Gotovo da se ne može razdijeliti, samo stepen izražajnosti i tehnika pisanja pokazuju donekle oštar rast.⁴⁸⁰

Džojsova hiper-svjesnost kao recipijenta vlastitih tekstova, kao i njegova autorefleksivnost, očitava se u intertekstualnoj vezi koja postoji između glavnih prozanih ostvarenja na nivou same priče, što je čini vrlo lako uočljivom. Likovi često migriraju iz jednog romana u drugi: junak *Portreta umjetnika u mladosti* jedan je od tri glavna junaka *Uliksa*, dok se mnogi likovi i događaji iz *Dablinaca* pominju opet u *Uliksu*. Neki od njih su: Bentam Lajons, Galaher – novinar, Dejvi Bern – kafedžija-šanker, Tom Kernan – trgovački putnik, Bartel d’Arsi – tenor, Bob Doran, gospođa Siniko, Gabrijelov brat koji je sveštenik, i drugi. Njihovo pojavljivanje ili pominjanje možda sugeriraju, a mnoge čitaoce zasigurno jako podstiče na to, da je *Dablince* potrebno opet pročitati da bi se razumjele nijanse u njihovim životima, sitni gesti u pozama u kojima su ‘uhvaćeni’, jer se stiče utisak da se priča o njima nastavlja, te da još uvijek postoje kao neka vrsta preokupacije autora koji se samosvjesno vraća na svoje prethodno djelo. Dalje, prve tri priče iz *Dablinaca* često se opisuju kao „portreti umjetnika u djetinjstvu“, jer se njihov junak i narator argumentovano dovodi u vezu sa Stivenom Dedalusom. Pored ove povezanosti na nivou likova, toposa i događaja, jasna je i ona šira, idejna, koja podrazumjeva Džojsove opsesivne teme prisutne u svim djelima. To su slika Dablina i njegovih stanovnika, slika umjetničke, usamljeničke prirode, ponižavanje u različite svijesti, motiv odrastanja, traganja, izdaje, ljubavi, ljubavnog trougla, ljubomore, pobune i slobode.

„Oštar rast“ u izražajnim tehnikama kojeg pominje Džojls, međutim, ne isključuje postojanje i jedne druge intertekstualne veze među njegovim ostvarenjima: one koja se odigrava na nivou strukturnih rješenja, poetskih i pripovjednih elemenata ovih prozanih cjelina. Kao i onu koju postoji u ravni priče, i ovu vezu u ravni pripovijedanja je sâm autor opazio jer ju je autopoetički utkao u dublje tkivo svojih ostvarenja.

480 “My work, from *Dubliners* on, goes in a straight line of development. It is almost indivisible, only the scale of expressiveness and writing technique rises somewhat steeply.” Michael Seidel, *James Joyce: A Short Introduction*, Blackwell Publishers, Massachusetts and Oxford, 2002. p. 1.

Džon Pol Rikelm, čija je eklektična više nego usko naratološka studija nezaobilazna za istraživanja o dejstvu teksta na autora, opaža sljedeću činjenicu: „Džojsovs unutar teksta ukazuje na onaj zadatak koji svaki ozbiljan pisac obavlja: na čin revizije koji predstavlja istovremeno i autorovo pisanje i čitanje (kao interpretaciju) njegove vlastite, samostvorene, slike u jeziku.“⁴⁸¹ Ove revizije „pružaju nam aspekte jedne opšte slike i autora i kreativnog procesa, procesa čiji proizvodi uključuju odgovore na njegove ranije inkarnacije.“⁴⁸² U prilog tome da je svaki Džojsov tekst u određenoj mjeri i njegov odgovor na vlastiti prethodni tekst govori, dakle, ne samo manje-više očigledna tematska komunikacija među njima, već i ona druga, koja je, opet, neodvojiva od sadržinske, a to je povezanost između formalnih postupaka, naročito onih koji se tiču predstavljanja svijesti i mentalnih procesa likova.

Poznato je da je posljednja pripovijetka u *Dablincima*, „Mrtvi“, koju mnogi žanrovski određuju i kao dužu pripovijest, dodata naknadno i da predstavlja svojevrsnu kodu zbirci. Osim što sumira i potvrđuje mnoge teme, simbole i obrasce prisutne u ranijim pričama, ona ih u mnogo čemu transformiše – njeno pisanje slijedi nakon novog, drugačijeg čitanja ostalih priča. Kako je već objašnjeno u poglavlju posvećenom *Dablincima*, pripovijetka je u velikoj mjeri nastala kao rezultat Džojsovog izmijenjenog stava prema Irskoj i Dublinu: u već citiranom pismu svom bratu on nostalgично piše o dablinskom gostoprimstvu, na koje nigdje drugo nije naišao, kao i o svojim sumnjama u vezi sa strogošću i oštrinom koja je prisutna u njegovom predstavljanju svoje zemlje u zbirci.⁴⁸³ Gabrijel Konroj je ovdje, slično Stivenu Dedalusu u *Portretu* i *Uliksu*, istovremeno i lik i posmatrač, a preobražaj njegove svijesti i proširivanje granica njegovog identiteta u završnoj epifaniji odražavaju i izmjene u Džojsovim gledištima – i umjetničkim i životnim. Rekli smo da Džojsov pripovjedni postupak u „Mrtvima“ na momente briše granicu između pripovjedačevog i pripovjedačkog diskursa, između glasa i gledišta naratora i glasa i gledišta glavnog lika, pri čemu ovo miješanje vizure i diskursa ima funkciju iscjeliteljskog objedinjavanja unutrašnjih i spoljašnjih realnosti čija je parališuća razdvojenost bila i glavna tematska preokupacija ostalih priča u zbirci. I ovdje je prisutna tehnika doživljenog govora, kao i mjestimično ironičan ton u predstavljanju Gabrijelove svijesti, ali su ti postupci obogaćeni novim slojevima naracije koji otkrivaju ne samo mentalne procese lika, već i procese *njegove* spoznaje vlastitih mentalnih procesa, što predstavlja značajan iskorak u razvoju stilskih sredstava kojima se postiže neposrednost psihološkog poniranja. Nastala, dakle, kao odgovor na prethodne, ova pripovijetka najavljuje buduće Džojsove prakse u psihologizaciji proze: autor kao čitalac svojih tekstova usmjerava svoj dalji kreativni proces.

481 “Joyce indicates within the text the task performed by every serious writer: the act of revision that is at once the author’s writing and reading (as interpretation) of his self-made image in language.” Riquelme, *op.cit.*, 88.

482 “[Instead, they] give us aspects of a general image of both the artist and the creative process, a process that includes within its products responses to its own earlier incarnations.” *Ibid.*

483 Cf. Ellmann, *James Joyce*, pp. 243-245, gdje se, pored ostalog, citira i čuveno pismo Stanislausu, takođe i str. 263-4, o završetku priče nakon višemjesečne bolesti, tokom koje je sagledao pređeni put i postavio koordinate svoje umjetnosti za narednih nekoliko godina.

Kako je Homer Obed Braun primijetio, a kako smo već sugerisali govoreći o vidovima autorske interakcije sa tekstom na primjeru *Portreta umjetnika u mladosti*, imajući u vidu Džojsovu biografiju kao i evoluciju njegovih prozних formi, iskustvo posljednje priče iz *Dablinaca* stoji i između *Junaka Stivena* i *Portreta*: to iskustvo je, prema Braunu, i razlog za ponovno ispisivanje i radikalnu preradu autobiografskog romana.⁴⁸⁴ Naime, prva verzija Džojsovog *Bildungsroman*-a o umjetniku posjeduje brojne tehničke nedostatke koji su u finalnoj verziji ispravljeni i transformisani u skladu sa opštim smjerom autorovog razvoja ka sve većoj subjektivizaciji koja, na prvi pogled paradoksalno, uspijeva da obuhvati sve više univerzalnih iskustava. Sa pripovjedačkog aspekta, manjkavosti *Junaka Stivena* ogledaju se u odsustvu one dvojne vizure koja sugerše istovremeno i prisnost i otklon pri sagledavanju unutrašnjih procesa u junaku. Naknadno opažanje ovih manjkavosti je Džojisu nudilo višestruke potencijale, ne samo u smislu njihove ispravke i dorade, već i *namjernog zadržavanja* nekih njihovih elemenata u budućim tekstovima ili budućim poglavljima istih tekstova. Tako razvoj stilskog pluralizma već u *Portretu*, a naročito u *Uliksu*, podrazumijeva, kako Rikelm primjećuje, dodavanje jednog stilskog rješenja preko drugog tako da se ono ranije ne gubi, već ostaje da se nazire ispod novog.⁴⁸⁵ Ovaj oblik pastiša, kao što smo vidjeli ranije, ima funkciju simulacije organskog rasta jezika i junakove svijesti, kao i efekat sve veće neposrednosti u predstavljanju unutrašnjeg svijeta likova. Različit jezik u svakom od pet poglavlja *Portreta*, romana čiji cijeli nastanak predstavlja svojevrsan čin revizije, te svjesnog zadržavanja ranijih izbora koji se radikalno razlikuju od novijih, posljedica je duboko promišljene recepcije i reinterpretacije vlastitog pisanja i intencionalno nosi znake nekadašnjih „grešaka genija“ koje su „kapije novih otkrića.“⁴⁸⁶

Tehnički, filozofski i jezički, *Portret* u mnogo čemu najavljuje *Uliksa*. Otklon od realizma, vidljiv i kroz neodređeni član u naslovu, upućuje na radikalnije problematizovanje realnosti, ili „realnosti“, kako je insistirao Nabokov, koje je jedna od najuočljivijih odlika *Uliksa* kao anti-tradicionalnog romana, ili anti-romana, kako su se izjašnjavali prvi kritičari. Takođe, posljednji dio *Portreta umjetnika u mladosti* – Stivenov dnevnik – napisan u prvom licu, fragmentaran i eliptičan, najavljuje tehniku unutrašnjeg monologa koji će činiti značajan dio naracija u *Uliksu*, što opet upućuje na samosvjesnost autora koji nazire mogućnosti pripovjedačkog postupka uvedenog u jedno djelo za drugo, koje tek treba da nastane, dijelom kao potvrda, nadgradnja i kreativno preispitivanje onog prethodnog. Ponekad su veze između ova dva romana toliko suptilne da ostaju samo na nivou aluzija, i jedino ih pažljiviji i analizama sklon čitalac sa dobrim pamćenjem može ustanoviti. Takvo je, na primjer, spominjanje Krenlija, Stivenovog prijatelja sa studija iz *Portreta*, u *Uliksu*, u kojem on inače ne figurira kao jedan od likova. U Stivenovim mislima Maliganova ruka se povezuje sa Krenlijevom rukom, i to odmah nakon asocijacije između „pouzdanog prijatelja, srodne duše“ i Vajldove ljubavi koja se ne usuđuje da izgovori svoje ime.⁴⁸⁷ Bez poznavanja homo-

484 Cf. Homer Obed Brown, *James Joyce's Early Fiction: A Biography of a Form*, op.cit., 60, 61.

485 Cf. Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, pp. 88-9.

486 Cf. „Genije nikad ne greši. Njegove su greške namjerne i predstavljaju kapije novih otkrića.“ Džojso, *Uliks*, preveo Zoran Paunović, str. 199.

487 Cf. Džojso, *Uliks*, 62.

seksualne aluzije iz *Portreta*, ovo bi čitaocu ostalo nejasno. Džojš, stoga, traži od čitaoca ono što i on sam posjeduje: pamćenje koje će povezivati njegova različita djela i koje će biti nosilac one intertekstualne komunikacije, ponekad psihološki delikatne i tehnički vrlo suptilno iznijansirane, koja struji među njima.

O vezi i sličnostima između Džojšovih takozvanih 'prelaznih' tekstova koji se, možda ponekad i nepravedno, smatraju vrstom predaha između kapitalnih djela – *Đakoma Džojš* i *Izgnanici* – bilo je više riječi u petom poglavlju. Uz to, oba teksta uspostavljaju autorefleksivnu relaciju i sa *Portretom* i sa *Ulikom*. Fric Zen je minuciozno notirao paralele koje postoje između *Đakoma Džojša* i pojedinih djelova oba romana na nivou sintagmi, fraza i slika koje se, ponekad sasvim istovjetno, ponavljaju.⁴⁸⁸ Slično njemu, Majkl Sajdel ispituje sličnosti u formulacijama između *Izgnanika* i *Uliksa*,⁴⁸⁹ što nas opet podsjeća ne samo na tematske odjeke jednog teksta u drugima, već na pripovjednu samosvjesnost autora koji se vraća svojim tekstovima kao njihov čitalac, zadržavajući i dodatno razrađujući mnoge spisateljske strategije i izbore.

Kao poseban vid, ili podvrstu, Džojšove autoreferencijalnosti možemo pomenuti njegovu intra-tekstualnost, odnosno aludiranje na djelove teksta unutar jednog istog djela. Dokaze za ovu vrstu još neposrednije samosvjesnosti nalazimo, na primjer, u epizodi *Uliksa* pod radnim naslovom „Lutajuće stijene“ („Wandering Rocks“), epizodi koja, po mišljenju mnogih, sadrži ključ za čitanje cijelog romana i djeluje kao vrsta mape, vodiča ili priručnika za čitaoca. Ona upućuje i na prethodna i na neka od narednih poglavlja, što bi se moglo uzeti kao jedan u nizu dokaza autorske kontrole nad svojim tekstualnim lavirintom, koja ima za cilj ne samo da zbuni čitaoca, već i da ga izvede iz moguće zabune i haosa.

Naizmjenično sa interakcijom sa tradicijom i tekstovima drugih autora, Džojš ulazi u dijalošku, nerijetko i parodijsku igru sa djelovima vlastitog teksta, što se posebno ogleda u *Uliku* i *Bdjenju*, gdje se namjerno ponavljaju sintagme i prosedei ranijih djelova romana. Odlike njegovih narativnih izbora kao što je unutrašnji monolog postaju sve fleksibilnije, rastegljivije do granica kanibalizacije, čime autor podvlači svoju samosvjesnu funkciju satiričara vlastitih, a ne samo tuđih postupaka. On rekonstruiše prethodne fragmente svog teksta da bi ih, upravo kao i književno nasljeđe čije velikane smjelo parafrazira, nesputano dekonstruisao pokazujući da i oni mogu biti izmijenjeni, relativizovani, parodirani. Time se Džojš dokazuje kao svjestan i autoironičan čitalac i revizor svog teksta, ali, uz to, ostvaruje još jednu, dodatnu afirmaciju autorskog autoriteta: podrivajući svoju ulogu apsolutnog podrivača književnog kanoana tako što pokazuje da i segmenti *njegovog* pisanja mogu biti materijal za parodijsko podrivanje, on, zapravo, unaprijed ometa moguće postupke budućih autora da ironijski pristupe njegovim tekstovima, jer bi njihovi pokušaji bili samo ponavljanje onoga što je on sâm već realizovao. Kao što primjećuje Kajberd, on tako vješto prevenira 'napade' na svoja djela budući da ih sâm prvi 'napada':

488 Cf. Fritz Senn, *op.cit.*, in *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, pp. 332-337.

489 Siedel, *op.cit.*, 79.

Kanibalizujući sebe, Džojns se osigurava da mu nijedan kasniji pisac ne može učiniti ono što on čini Homeru ili Šekspiru. [...] Uvijek lukavi učenjak, Džojns je znao da će jednog dana i njegova knjiga biti kanibalizovana, pa je zato on sâm započeo taj proces.⁴⁹⁰

Njegov aktivni dijalog sa vlastitom prozom uslovljavao je stalne promjene i autosvjesna re-procesuiranja spisateljskih odluka i izbora, tako da se procesi recepcije i produkcije prepliću u svakom stadijumu razvitka teksta, budući da raniji segmenti jednog istog djela postaju inspiracija, pred-tekst ili podtekst za kasnije segmente, dok se kasniji vraćaju na prethodne osvjetljavajući ih novim intonacijama.

Praćenjem i pažljivom analizom stilskog palimpsesta koji postoji u Džojsovom tekstu, kako na nivou pojedinačnih djela i njihovih unutrašnjih cjelina, tako na nivou povezanosti različitih, naizgled udaljenih prozних ostvarenja, može se naslutiti razvojni smjer pisca kao čitaoca vlastitih tekstova. Sa druge strane, i iskustvo čitalaca na određen način podražava čin piščeve revizije i proces samog pisanja, pa se tako ostvaruje mnogostruka interakcija između teksta i onog koji ga piše, čita, revidira, reinterpretira i iznova piše. U ovim procesima centralnu ulogu igra memorija onih koji učestvuju u konzumiranju teksta, a čini se da Džojsovi tekstovi više nego mnogi drugi obezbjeđuju i zahtijevaju uvježbavanje memorijskih mehanizama. Kako je Rikelm rekao, oni su konstituisani „uz pomoć pamćenja i kao pamćenje“⁴⁹¹, a vraćanje unazad, u tom smislu, dio je kretanja naprijed – kako u spisateljskoj, tako i u čitalačkoj aktivnosti.

Rikelm razlikuje četiri vrste pamćenja na koje se oslanjaju Džojsovi tekstovi, naročito u formalnom i narativnom vidu, a koje smo, uglavnom, već ilustrovali gore navedenim primjerima inter- i intratekstualnosti koji upućuju na autorovu samoreferencijalnost. Prva vrsta pamćenja je šireg kulturnog, ali vrlo često književnog tipa, i podrazumijeva memorisanje detalja iz drugih tekstova, koji su „značajne preteče za tekst koji čitamo.“⁴⁹² Druga vrsta je lingvističko ili narativno pamćenje, a odnosi se na memorisanje jezičkih ili pripovjednih elemenata na koje nailazimo dok čitamo. Treći oblik pamćenja značajan za Džojsove tekstove uključuje individualne uspomene likova, jer su i čitaoci zajedno sa njima uključeni u tok reminiscencija koje zaokupljaju naraciju. Ova vrsta pamćenja se vrlo često poklapa sa prvom, smatra Rikelm, jer se i likovi, a ne samo čitaoci, sjećaju kulturnih i književnih referenci iz drugih tekstova.⁴⁹³ Na ovo Rikelmovo opažanje može se dodati i činjenica da se individualna memorija likova preklapa, takođe, i sa drugom vrstom pamćenja – sa lingvističkim i formalnim detaljima koji se zadržavaju u diskursu likova dok se prisjećaju bilo ličnih, bilo kulturno-literarne prošlosti. Ovo naročito možemo uočiti u unutrašnjoj naraciji Stivena

490 “ By cannibalising himself, Joyce ensures that no later writer can do to him as he has done to Homer or Shakespeare. [...] Ever the cunning scholar, Joyce knew that some day his book would be cannibalised, so he began that process himself.” Kiberd, *op.cit.* 226, 305.

491 “Joyce’s text are constituted by and as memory“ John Paul Riquelme, “‘Preparatory to anything else’: Joyce’s Styles as Forms of Memory – The Case of ‘Eumaeus’“, in *Ulysses in Critical Perspective*, pp. 9-34, p.12.

492 “significant precursors for the text at hand.“ *Ibid.*

493 Cf. *Ibid*, 13.

Dedalus, kao obrazovanog, introspekciji sklonog i jezikom posebno preokupiranog lika. Kao četvrti oblik pamćenja koji konstituiše Džojsove tekstove Rikelm navodi historijsko pamćenje, koje podrazumijeva zajedničko prepoznavanje činjenica i historijskih situacija. Ono je utemeljeno u iskustvu zajednice kojoj pripadamo svi: i autor, i likovi, i čitaoci, bez obzira na vremensku ili prostornu udaljenost.⁴⁹⁴

Primjećuje se da su sve četiri vrste memorije na čijim osnovama se grade Džojsovi tekstovi prisutne u procesima njihove produkcije, kao i recepcije. Njegovi tekstovi sadrže memoriju na prethodne: bilo u smislu književnih ili širih kulturnih referenci, bilo u smislu ponavljanja verbalnih formi i pripovjednih rješenja kojima postupci sugerisani u jednom djelu najavljuju ono što će se detaljnije razraditi u drugom, narednom; bilo u smislu evokacija samih likova, ili njihove i naše zajedničke civilizacijske i historijske memorije. Tematski i strukturni obrasci svakog Džojsovog teksta imaju utemeljenje u nekim ranijim obrascima koje je autor svjesno zadržao, modifikovao i transponovao u neki od slojeva svog budućeg stvaralaštva. Zapravo, cijeli Džojsov opus temelji se na ideji preplitanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kako u egzistencijalnom, tako i u tekstualnom smislu, na ideji razgrađivanja starog i konstitucije novog koje će neminovno sadržavati i rekonstituisati ono što mu je prethodilo. Stivenova misao, izrečena u *Uliksu*, da u budućnosti, „sistri prošlosti“, može da vidi sebe, ali kao odraz onoga što će tada biti, te da se u trenu sadašnjem postaje i ono što se nekad bilo i ono što će se tek postati, ne odražava samo Džojsov odnos prema tradiciji koju modernizam apsorbuje i dekonstruiše bivajući i sam apsorbovan u širi književni poredak i postajući dijelom neke buduće tradicije. Konceptija sadašnjosti koja je istovremeno i prošlost i budućnost, jer se u njoj sastaju i uzroci i posljedice, i uticaj koji se prima kao i onaj koji se vrši, primjenjiva je na proces pisanja koji je neodvojiv od čitanja vlastitog pisma budući da napisano odmah ulazi u polje recepcije samosvjesnog autora postajući i njegova lektira – sadašnja i buduća – a ne samo proizvod ranijih lektira. Već napisano tako uzrokuje promjenu, incira neke naredne, po nečemu slične, po nečemu drugačije postupke, koji će biti neizbježan odraz nekadašnjih postupaka, iako su u njima nekad postojali samo kao neodređena, tada nesaglediva mogućnost. Uostalom, poznato je da se svaki čin čitanja, kao i pisanja, odigrava i prospektivno i retrospektivno. Naše interpretacije uvijek idu naprijed i nazad, tragom zapamćenog i tragom zamišljenog, poznatog i novog, lutajući u mreži vremena i pročitanih/napisanih riječi i tragajući za dubljim vezama među njima.

Evolucija Džojsovog djela, kako smo već istakli, kreće se ka obuhvatanju sve većeg i većeg broja fenomena, ka izražavanju sve šireg i dubljeg polja realnosti. Žan Pari je taj smjer nazvao svojevrsnim „umjetničkim imperijalizmom“ koji najbolje opisuje slika razvoja koncentričnih krugova na vodi „pošto se svako delo rađa iz prethodnog, i pretapa se u prostranijem idućem, u zajedničkom ciklusu reči, tema, simbola u stalnoj ekspanziji, kao da je na ivici da se stopi s kosmosom.“⁴⁹⁵ U pretapanju jednog ciklusa u drugi fundamentalna je funkcija autora kao čitaoca vlastitih tekstova, jer stojeći djelimično izvan svih „krugova“ koje stvara i povlačeći se sve dublje u ne-

494 *Ibid.* pp.12-13.

495 Pari, *op.cit.* 87.

vidljivost, on paradoksalno objelodanjuje svoju ulogu brižljivog revizora sopstvenog postignuća, čiji kreativni proizvod uvijek, stoga, sadrži tragove kreativnog preseca u kojem je nastao. Kao što se u književno-istorijskom smislu povlačenje nekadašnjeg, viktorijanskog, sveprisutnog i nametljivog autora poklapa sa stupanjem čitaoca i estetike recepcije u prvi plan, tako se u Džojsovoj evoluciji iščeznuće lirskog „pokliča“ i dominacije subjektivnog poklapa sa autorefleksivnom prozom u kojoj samosvjesni autor postaje jedan od čitalaca svojih tekstova, sličan ostalim čitaocima koji pasivnije primaju njegovu prozu. I možda su upravo ova dva komplementarna pokreta za njega gest ka onoj „ljepoti što tek treba da se rodi“, kako naslućuje u *Portretu*, ljepoti koja (ne)stvorena, uvijek odložena, ima potencijal da iznova pokreće i stvara svog autora.

VII. 2. Okrenuti paternitet: autor kao potomak teksta

Jedna od davno konstatovanih funkcija književnosti, i ona koja njen značaj za čovječanstvo čini trajnim i uvijek aktuelnim, jeste ta što ona nudi beskrajne mogućnosti 'ulaska u kožu drugog', uživljanja u drugačije ličnosti, njihove doživljaje, misli i iskustva, mogućnosti poistovjećivanja sa onim *drugim*, do tada nepoznatim, što nužno proširuje granice ljudskog razumijevanja i granice identiteta koji je postojao prije susreta sa književnim tekstom. Dejstvo tog susreta relevantno je i za primaoca književnog teksta, dakle čitaoca, kao što je i za proizvođača – autora napisanog. Za mnoge čitanje znači eliminaciju, ili bar suspenziju ega, jer, kako kaže Zontag, čitanje je, kao i pisanje, „življenje života drugih bića.“⁴⁹⁶ Da je Džojls, i pored svoje visoke pripovjedačke samosvijesti i jakog autobiografskog poriva, uspio u predstavljanju „života drugih bića“ vidjeli smo najbolje na primjerima kreacija kakvi su Leopold i Moli Blum – ništa manje uvjerljivih nego što je to autorov avatar Stiven Dedalus, već, naprotiv, često i uvjerljivijih u svojoj višedimenzionalnosti i univerzalnoj prepoznatljivosti. Ipak, kod Džojlsa se ne može sasvim primijeniti konstatacija o eliminaciji autorskog (i čitalačkog) ega u susretu sa drugim i drugačijim, budući da se prije radi o nešto smanjenom prisustvu tog dominantnog, prepoznatljivog spisateljskog ega u transformaciji koju donosi tekst. U njegovoj prozi su uvijek prisutni i poznati i nepoznati obrasci, i stari i novi prosedei i tematske preokupacije, te se interakcija između prepoznatljivog, odredivog i određenog sa jedne i neodredivog, nedokučivog i misterioznog sa druge strane prenosi sa tekstualnog na empirijsko iskustvo čitanja i pisanja, što i daje stalnu dinamiku njegovom opusu, njegovoj autorskoj funkciji i komunikaciji sa publikom.

Bartova distinkcija između onoga što, iako ne sasvim adekvatno, prevodimo kao „pisivi“ (franc. *scriptible*; engl. *writerly*) i „čitljivi“ (franc. *lisible*; engl. *readerly*) tekstovi⁴⁹⁷ pokazala se kao veoma korisna platforma za promišljanje ne samo odlika kompleksnijih savremenih tekstova i njihovog razlikovanja od tradicionalnijih, realističkih struktura, već i za utvrđivanje načina čitanja i pisanja koji osciliraju između ova dva vida susreta sa tekstualnim mogućnostima. Čitljivi tekstovi nude sigurnost jasnih interpretacija, odredivost, prepoznatljivost tematskih i formalnih elemenata i pouzdanost identifikacije, dok su pisivi oni tekstovi koji sadrže praznine i dvosmislenosti, neodredivost znakova, kontradikcije i nedosljednosti – oni su 'nečitljivi' jer stalno izmiču i pomjeraju se u interpretaciji, odupirući se preciznim definicijama. Za razliku od čitljivih tekstova koji proizvode „zadovoljstvo“ (*plaisir, pleasure*), jer čitalac uspješno ovladava njima, pisivi tekstovi proizvode ono što bismo mogli prevesti kao „užitak“ (franc. *jouissance*; engl. *bliss*) ili „blaženstvo“,⁴⁹⁸ koje je, ipak, uvijek kombinovano sa vrstom bola u spoznaji da se dati tekst ne može posjedovati i fiksirati. Ova dva aspekta teksta – njegova „čitljivost“ i „pisivost“, koji predstavljaju i dvije vrste efekta koji tekstovi ostavljaju na čitaoca – zadovoljstvo i blaženstvo, ili užitak,

496 Susan Sontag, *op.cit.* 8.

497 Cf. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, With a Note on the Text by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1975.

498 I u kritičkim radovima na engleskom jeziku često se priznaje neadekvatnost prevoda "bliss" za ono što je na francuskom "jouissance", jer francuska riječ ima izrazite seksualne konotacije koje su relevantne za Bartovu teoriju, a koje se u engleskom umnogome gube.

ne moraju se međusobno isključivati, što možemo vidjeti na primjeru Džojsovih tekstova koji nude oba kvaliteta. Oni su, kako to uočava Ketlin Mekormik, međusobno komplementarni,⁴⁹⁹ dopunjavaju se poput želje ljubavnika da jedno drugo posjeduju i istovremenog prepoznavanja nemogućnosti posjedovanja koje samo još više podstiče želju, jer su i zadovoljstvo i bolni užitak neophodni za trajnu interakciju sa tekstom.

Svi Džojsovi tekstovi, a posebno je to očigledno na primjeru *Uliksa* zbog njebove jake realističke osnove i alegorijske ravni koje zajedno problematizuju sva definitivna tumačenja, sadrže u sebi i „čitljive“ i „pisive“ elemente, to jest mogu se čitati u određenim ključevima ili, pak, prepoznati kao krajnje neodredivi. Ukoliko na njih primijenimo jedan konkretan pristup koji će nam pomoći da ovladamo njihovim pluralizmom, kao što su, na primjer, formalisti često primjenjivali homerovski predložak za interpretacije *Uliksa*, ili feministkinje čitale *Portret* kao roman o razvoju maskulinog, čak i mizoginog, subjekta, ili kao što su brojna ranija i savremena čitanja *Dablinaca* tražila religijske ili danteovske simbole i šeme, onda će susret sa tekstom generisati zadovoljstvo zbog ovladavanja složenim materijalom. Ukoliko, pak, primijenimo eklektički stav da se Džojsov tekst može sa podjednakom opravdanošću sagledavati iz najrazličitijih uglova, pri čemu se nijedan ne nameće kao 'najbolji', 'najistinitiji' i apsolutan, onda će se u čitaocu javiti ili frustriranost zbog nemogućnosti uspostavljanja kontrole nad tekstom, ili ushićenje, „blaženstvo“ i neograničeni užitak zbog neomeđenosti, neispravnosti i, čak, tajanstvenosti štiva koje čita. Tekstovi kojima se generacije iznova vraćaju, kakvih ima među klasičnim, modernim i, zasigurno, Džojsovim tekstovima, zapravo objedinjuju zadovoljstvo i blaženstvo, određenost i neodređenost tumačenja. Kako kaže Mekormik, osjećamo beskrajnu želju za ponovnim čitanjem upravo onih tekstova koji „kombinuju majstorstvo i misteriju, hedonizam i gubitak, udobnost i frustraciju, te za neke čitaoce, ali ne za sve, obezbjeđuju uzbuđenje i izazov...“⁵⁰⁰ Ideja da je u čitalačkom iskustvu neophodan i aspekt sigurnosti, pouzdanije čitljivosti i stabilnije pozicije razmišljanja, kao i aspekt neuhvatljivosti, promjenivosti i djelimične nečitljivosti, važi i za proces pisanja, u kojem se autorsko samopouzdanje i hedonističko samopotvrđivanje takođe kombinuju sa gubitkom stabilnosti identiteta i suzpenzije ega u prepoznavanju autonomije, ili neke vrste nadmoći koju tekst ima nad svojim autorom.

U vezi sa ovim pitanjem javlja se i problem slobode likova, o kojem se često govori u kontekstu modernističke i postmodernističke proze. Najčešće se upravo u potencijalnoj autonomiji likova koji se u svojoj višedimenzionalnosti i nesvodivosti na tipske kategorije odupiru tradicionalnoj kontroli autora očitava onaj nezavisni, pisivi ili do-pisivi aspekt teksta koji izmiče definitivnoj interpretaciji. Poststrukturalistička koncepcija 'prazne stranice', ili 'bijelog platna', uočljiva je kod Džojssa možda najviše u nedostatku fizičkih opisa likova, kao i u odsustvu nekih informacija o važnim aspektima njihovih života. Vrlo je teško vizualizovati Stivena Dedalusa i Leopolda Bluma,

499 Cf. Kathleen McCormick, *Ulysses, "Wandering Rocks", and the Reader: Multiple Pleasures in Reading*, The Edwin Mellen Press, New York, 1991. pp. 39-46.

500 "combine mastery and mystery, hedonism and loss, comfort and frustration, and for some readers, but not all, to insure excitement and challenge" *ibid.*, 43.

a da ne pominjemo sporedne likove ili junake u *Dablincima*. Zbog toga oni predstavljaju jedan slobodan prostor, neomeđen teren za imaginativno dopisivanje, što im daje izvjesnu autonomiju i u odnosu na pisca, i u odnosu na naviknuta čitanja.

Utisak da autor nema uvijek kontrolu nad svojim kreacijama prisutan je, dakle, i kod visoko samosvjesnih autora kakav je Džojcs. Već smo govorili o potencijalnoj nezavisnosti Stivena Dedalusa kao slikara vlastitog portreta ilustrujući tezu o relativizaciji autoriteta u autobiografskoj prozi, a slično bi se moglo reći i za Moli Blum – Džojsovu veličanstvenu reprodukciju feminiteta kao drugosti koja nadilazi brojne prethodne koncepcije svog autora, zauzimajući neku posebnu, ne sasvim objašnjivu ontološku ravan, što je i njen autor naslutio. O tome govori jedan neobičan Džojsov san, koji je sâm ispričao, ilustrujući nejasnu svjesnost o prevazilaženju premisa fikтивности i „poslušne” zavisnosti tekstualnih elemenata od svoje intencije. Ovdje ćemo reprodukovati znakovite djelove tog sna:

Vidio sam Moli Blum na jednom brežuljku pod nebom punim mjesečinom osvijetljenih oblaka koji su jurili iznad nas. Tek je bila podigla s trave crni dječji kovčeg i bacila ga na čovjeka koji je prolazio stazom kraj polja na kojem je bila. Kovčeg ga je pogodio po ramenima, a ona je rekla: „Završila sam s tobom.“ Taj čovjek je bio Blum kojeg sam vidio s leđa. [...] i ja sam onda krenuo ka njoj i održao najznačajniji govor u svom životu. Bio je veoma dug, elokventan i strastven; objašnjavao sam joj cijelu posljednju epizodu *Uliksa*. [...] Nasmiješila se kad sam završio akcentujući kosmički vrhunac, a onda, nagnuvši se, podigla je jednu malenu burmuticu, koja je bila u obliku malog crnog kovčega, i bacila je ka meni, rekavši: „A i s tobom sam isto završila, gospodine Džojcs.”⁵⁰¹

Uviđanje svojevrsne emancipacije likova logična je posljedica autorske zaokupljenosti tekstem i nakon njegovog „rađanja“, kao i kontinuiranog preispitivanja vlastitih postupaka kojim se ostvaruje i naknadni saživot autora sa djelom. Ovakvi vidovi zaokupljenosti svojim tekstem ponekad sugerišu suptilan prelazak ontoloških granica između autora i likova, a samim tim i između autora i teksta, što se može naslutiti i u Džojsovom povremenom prenosu narativnog sveznanja na svoje kreacije. Primjere možemo uočiti u povremenoj dominaciji unutrašnjeg glasa Leopolda Bluma, kada se gramatičko lice mijenja unutar jedne iste rečenice, čime se na izvjesan način daruje sveznajuća funkcija figuri unutar teksta: lik u svom monologu postaje autor koji barata narativnim oblicima prisnosti i distance objektivizujući, ali i fikcionalizujući vlastitu priču i poziciju. Prema tome, likovi, kao i brojni drugi tekstualni elementi, možda postoje u svom autoru kao fiksirani i sa jasnim oblikom prije ili pri početku pisanja,

501 "I saw Molly Bloom on a hillock under a sky full of moonlit clouds rushing overhead. She had just picked up from the grass a child's black coffin and flung it after the figure of a man passing down a side road by the field she was in. It struck his shoulders, and she said 'I've done with you.' The man was Bloom seen from behind. [...] and [I] strode up to her and delivered the one speech of my life. It was very long, eloquent and full of passion, explaining all the last episode of *Ulysses* to her. [...] She smiled when I ended on an astronomical climax, and then, bending, picked up a tiny snuffbox, in the form of a little black coffin, and tossed it towards me, saying, 'And I have done with you, too, Mr. Joyce.'" Joyce, in Ellman, *James Joyce*, 549.

ali tokom rasta teksta i oni narastaju u nezavisne tvorevine koje naknadno i sam pisac, kao čitalac svog teksta, opaža kao nešto što mu donekle izmiče, što nastavlja život bez njega kao dominantnog faktora i 'roditeljskog' autoriteta, što i njega samog, najzad, mijenja i oblikuje za buduće kreativne postupke.

Koliko autoreferencijalnošću podsjeća na kontrolu koju ima nad tekstom, toliko prenosom narativnog sveznanja na svoje centralne likove, o kojem smo najviše govorili u kontekstu autorovog odnosa prema tekstu *Uliksa*, pokazuje da je kontrola, kao ultimativno prisvajanje teksta, nemoguća. Uostalom, Džojls je uvijek poricao koncept vlasništva nad bilo čim: nad partnerom, nad djecom, nad pričom i tekstom, iznova afirmišući slobodu kao elementarnu energiju svake forme. Autora kao tvorca, autora kao inicijatora i pokretača ovakav pristup više pretvara u autora kao sredstvo i autora kao medijuma za „vatrene jezike“ – u instancu sličnu onoj o kojoj je T. S. Eliot govorio opisujući pjesnika kao impersonalnog katalizatora više realnosti.

Uz to, za razmatranje odnosa paterniteta i porijekla u interakciji autora sa tekstom važan je i kulturni i civilizacijski uticaj koji Džojls upliće u koncept umjetnika kao reformatora. Kujući svijest svoje rase svojim djelom, čemu teži Stiven u *Portretu* ali i u *Uliksu*, mijenjajući tekstom svijest i svijet, umjetnik mijenja i sebe jer je sastavni dio tog kolektiva čiju percepciju, mentalno i duhovno stanje nastoji da promijeni. Ako pisana riječ, nastala kao produkt pojedinačne intencije, ima moć da inicira promjenu u društvu, onda se i pojedinac od kojeg je krenula podvodi pod proces pokrenute promjene; ako se Džojls i sâm, budući Dablinac i autor *Dablinaca*, počeo ogledati u „svom fino uglačanom ogledalu“ teksta, onda će i njegovi kasniji autorski tekstovi, njegov rast i razvoj kao umjetnika, biti uslovljeni i generisani tim odrazima.

Tekst rađa svog autora upravo u smislu svoje neomeđenosti i nesvodivosti koju sâm autor, kao i neki (ali ne svi, kako je podsjetila Mekormik) čitaoci, naknadno u recepciji percipiraju. Budući da se početna kontrola koju pisac ima nad tekstom ponekada, u onome što bismo nazvali najuspjelijim književnim ostvarenjima, preokreće u bartovsko nekontrolisano i preplavljujuće blaženstvo, ili užitak, katkada mukotrpan, usljed spoznaje tajanstvenosti i nedokučive moći teksta koji se sam od sebe ispisuje, onda i autorski ego u toj libidinalnog igri sa tekstom postaje otvoren za neograničen broj mogućnosti. Spoznaja o nemogućnosti konačne spoznaje čini od autoritarnog autora dijete koje je spremno da se mijenja, obrazuje i da raste u interakciji sa sopstvenim i tuđim tekstovima, kojima će nekada ovladati, a nekada jednostavno dozvoliti da oni ovladaju njime, preuzimajući kontrolu nad spisateljskim i čitalačkim procesom. U ovakvoj igri okrenutog paterniteta, u kojoj tekst povremeno postaje vodič i predak svog (izmijenjenog) autora, dešava se da se početne intencije prevaziđu, modifikuju, ali i da se nekom neobičnom alhemijskom (ili psiho-biološkom) vezom i potvrde u konačnoj destinaciji. Kao ilustraciju ovakvog ishoda zanimljivo je pomenuti Džojsov plan u pisanju *Uliksa* sa naslovima iz *Odiseje* kao radnim naslovima za njegova vlastita poglavlja. Naime, iako je Džojls Homerove naslove uklonio iz romana, jer su oni zapravo više služili njemu kao operativni alat koji će mu fokusirati rad na pojedinim poglavljima nego što je imao namjeru da oni kasnije budu uputstvo za interpretaciju, i danas se vrlo često i razložno upravo ti naslovi i njihovi tematsko-simbolički poten-

cijali uzimaju kao glavne organizacione jedinice u različitim pristupima tekstu *Uliksa*. Složeni hermeneutički procesi su, dakle, vremenom sami rekonstruisali autorov incijalni plan, te je tako dio autorske intencije i stvaralačkog principa iznova rođen u kasnijem čitanju. Prevažilaženje intencije, onaj „udio čuda“, ali i, dodali bismo, svjesnog auto-čitalačkog truda je, očito, i Džojso opazio kada je sebe nazvao „luckastim autorom jedne mudre knjige“⁵⁰².

Ako se Džojsovo poetičko sazrijevanje čini sve komplikovanim kako napreduje ka novim tehnikama, a njegova djela sve kompleksnijim i teže pristupačnim kako se približava spisateljskoj i životnoj zrelosti, onda je to zbog toga što je njegovo poznavanje sebe – i kao autora, i kao čitaoca – omogućeno prethodnim tekstovima, postajalo sve dublje, a, samim tim, i njegov osjećaj odgovornosti sve veći. Tehničko-formalna ekspanzija eksperimenta posljedica je one potrebe za krajnom verbalizacijom spoznaje, ma kako ona nedostižna bila, ili bar za pružanjem narativnog dokaza da (samo) spoznaja postoji, iako je možda nejezičke prirode. Citati iz *Potrete umjetnika u mladosti* da „prvi korak u pravcu istine jeste shvatanje obima i opsega samog intelekta“, dok „prvi korak u pravcu ljepote jeste shvatanje obima i opsega imaginacije“⁵⁰³ mogu se uzeti kao polazna osnova cjelokupnog Džojsovog humanističkog književnog angažmana, ali i kao jedan od glavnih ishoda njegovih autopoetičkih promišljanja. Razumijeti prvo šta je čovjek, kako i koliko je u stanju da koncipira, da razumije i estetski poima, nameće se kao imperativ njegove spisateljske aktivnosti, ali se, prije ili poslije svega, taj imperativ odnosi na autorovo upoznavanje sebe kao entiteta koji raste iz svog teksta, koji se intelektualno i imaginativno proširuje u pravcu istine i ljepote koje ga uvijek nadilaze, ali koje uvijek i dotiče kroz svoje stvaralaštvo.

Vidjeli smo da se u *Dablincima* interakcija autora sa „pričom o drugima“ ostvaruje u jednom vidu intencionalne impersonalnosti i hroničarske narativne hladnoće koja se, međutim, do kraja zbirke preobražava u viziju dublje povezanosti autora sa svijetom koji je prethodno čitao i predstavljao kao tuđ, dalek i pogodan samo za kritiku. Zato u *Portretu umjetnika u mladosti* on prelazi sa spoljašnje na unutrašnju poziciju, dramatižujući svoje intimno iskustvo i ulazeći u dijalošku igru sa svojim fikcionalnim alter-egom, što za rezultat ima takođe nadogradnju početnog autorskog ega u potvrđivanju relativnosti autoriteta instance koja piše vlastitu priču. U oba slučaja intencionalno polazište teksta biva transformisano otkrićima mogućnosti za nove oblike interakcije, kako u pripovjedačkom, tako i u ontološkom smislu. Uviđajući na osnovu ovih djela neiscrpne potencijale istraživanja autorskog sopstva kroz pisanje, Džojso piše i dva kraća autobiografska oblika, dramu *Izgnanici* i pjesmu-u-prozi *Đakomo Džojso*, koji dodatno pojašnjavaju smjerove njegovih opsesija i stvaralačkih traganja, prije svega, njemu samom. Iz svih ovih tekstova, iz napora čitanja spoljašnjih i unutrašnjih realnosti, iz iskustva interpretacije svijeta drugih i svijeta vlastitih identitetâ koji rastu i mijenjaju se, autor kreće u nove vidove interakcije sa svojim tekstom: i to kroz in-

502 “the foolish author of a wise book“ Joyce, in Kiberd, *op.cit.*, 258.

503 “The first step in the direction of truth is to understand the frame and scope of the intellect itself [...] The first step in the direction of beauty is to understand the frame and scope of the imagination“, Joyce, *Portrait*, 236, 237.

terakciju sa tuđim tekstovima, sa ogromnim književnim i širim kulturnim nasljeđem, kao i sa vlastitim mnogostrukim narativnim glasovima iza kojih se naizmjenično krije i pojavljuje. U kontaktu sa pozajmljenim i slobodno korištenim diskursima, ostvarujući kreativnu saradnju sa najrazličitim stilovima i oblicima mišljenja, Džojsovi u procesu pisanja *Uliksa* izраста u autorsku figuru koja reformiše i potvrđuje cjelokupnu književnu tradiciju. Neprestano reformišući i potvrđujući i svoje mjesto u njoj, on postaje istovremeno i otac i subverzivno dijete tekstova koji sačinjavaju svijet ovog romana.

Ako smo potvrdili pretpostavku da iskustvo pisanja *Dablinaca* vodi autora sa spoljašnjeg na unutrašnji pristup tekstualnom materijalu, a proces pisanja autobiografskog romana zapravo ide obrnutim smjerom ekteriorizujući njegovu poziciju, što smo jasno mogli vidjeti u objektivnosti i dramskom kvalitetu *Portreta* u odnosu na *Junaka Stivena*, onda *Uliks* objedinjuje ova dva vida autorove interakcije sa tekstom, kombinujući percepciju sa introspekcijom u nastojanju da se nesputanom verbalizacijom raznolikih iskustava prođe što dublje u njihovu antropološku tajnu. Džojsov sedmogodišnji intenzivni kontakt sa svijetom *Uliksa*, njegovo katkada blaženo katkada mukotrpno⁵⁰⁴ iskustvo saživota sa ovim tekstom, te neobično sadejstvo piščevih životnih okolnosti i stvaralačkih impulsa, empirijskih i umjetničkih doživljaja dok ga je pisao⁵⁰⁵, paveli su ga korak dalje: u ispitivanje neuhvatljivog „noćnog“ jezika podsvijesti i nikada ranije u književnosti izražene stvarnosti koja čini predmet *Fineganovog bdjenja*. Dok mu je recepcija zbirke realističkih priča omogućila da u dalekoj drugosti prepozna sopstvo, a autobiografski zapisi da to sopstvo percipira dijelom i kao drugost – proširenu, transformisanu i obogaćenu autonaracijom – kasniji romani su Džojsovi ponudili epifaniju drugosti jezika koji stalno uslovljava i kreira sopstvo u bekskrajnom pomjeranju granica (ne)izrecivog. Autorska egzistencija se, prema tome, stalno pomjerala ka sve većoj zavisnosti od dubokih slojeva teksta kojima je težila da ovlada, priznajući, na kraju, u monumentalnom kolapsu naracije koji donosi Džojsovo posljednje djelo, da oni kreiraju nju isto koliko i ona njih. Najzad, sve dublje i istrajnije zaranjanje Džojsova kao čovjeka – biološkog, porodičnog, društvenog i istorijskog bića – u tekst donosilo je izranjanje sve osobenijeg autorskog entiteta, ali i obrnuto: autorsko *ja* koje se sve više predavalo pisanju neminovno je u tom procesu izrodilo i jedno drugačije empirijsko biće – Džejmsa Džojsova koji se vraća realnosti koje se odrekao zbog svoje umjetničke misije da bi je sada, proživjevši je kroz svoje likove i njihove priče, prihvatio sa novih i svježih ljudskih i stvaralačkih pozicija.

Iz svega navedenog možemo nesumnjivo zaključiti da je autor takođe primalac, kako tuđih, tako i vlastitih tekstova; on je stalno uključen u čin čitanja i podložan dejstvu pročitano. Izrazito samosvjesni autori, kakav je Džejms Džojsovi, će to dejstvo integrisati u svoje buduće tekstove; proces čitanja, reinterpretacije i revizije vlastitih tekstova će odrediti njegove buduće postupke: već proizvedeni tekst će dejstvom na svog autora uticati na stvaranje novog teksta, te na taj način biti prisutan u njemu, koliko kroz ono što je promijenjeno, toliko kroz ono što je zadržano u stvaralačkoj evoluciji.

504 Cf. O'Brien, *op.cit.*, 125.

505 O ovom sadejstvu tekstualnog i empirijskog više je bilo riječi u drugom poglavlju, u potpoglavlju pod naslovom „Život upijen i ponovo projektovan u planetarnu muziku“, a dodatni primjeri se mogu pronaći u mnogim Džojsovim pismima.

Zato ono tradicionalno i za Džojisa, uprkos njegovoj modernosti ili upravo zbog nje, tako karakteristično poimanje roditeljske veze između autora i teksta može biti obogaćeno konstatovanjem i jednog drugačijeg smjera: tekst nije samo „dijete“ autora, već je tekst i „roditelj“ svog autora. Možemo analizirati načine na koje Džojis piše i „proizvodi“ Stivena, ali nužno se moramo upitati i koliko Stiven piše i proizvodi Džojisa. Isto tako, treba razmotriti i uvođenje različitih, međusobno suprotstavljenih ideja u *Uliksu* kroz njihovo povratno dejstvo na samog autora, jer toliko usložen tekst ima moćan potencijal pojašnjavanja pisca sebi samom, razlažući početna stanovišta novom energijom, osvjetljavajući dijaloškom dimenzijom komparacije i kontrastiranja sa drugim i drugačijim one početne stavove koji su bili polazište za jednu takvu spisateljsku avanturu.

Pitanje autorske recepcije vlastitog djela važno je za potpunije osvjetljavanje Džojsove autorske pozicije i mnogostrukih funkcija. Iako je tačno da ne možemo, vjerovatno nikada, precizno saznati genezu i okolnosti nastanka jednog književnog djela, ipak možemo kroz stilske izmjene, tragove novih čitanja, dopuna i odluka nazrijeti da su greške genija zaista kapije njegovih otkrića. I ne samo njegovih, već svih onih koji dopuštaju da ih tekst oblikuje i iznova stvara, kao što je stvarao i stvara svog autora – i u vremenu kad je pisao, i danas, i uvijek.

VIII Evolucija Džojsove autorske funkcije kroz kritičku recepciju

Mit o Džojisu kao „teškom“ autoru čije djelo odlikuje enciklopedijska neiscrpnost ne prolazi ni nakon gotovo osam decenija od njegovog posljednjeg ostvarenja – naprotiv, čini se da se brojem publikacija koje nesagledivo rastu i taj mit samo uvećava. Kvalifikacije poput „opskurnost“, „nepristupačnost“, „komplikovanost“, i slične, usmjerene su često na cijelu epohu u kojoj je stvarao, to jest, na većinu vodećih imena u evropskoj književnosti prve polovine dvadesetog vijeka. U ovakvim stavovima, jasno je, često ima neosnovanih pretjerivanja, jer Džeјms Džojѕ nipošto nije autor rezervisan samo za akademske krugove i naučno-istraživačke radove, već je živo prisustvo u bibliotekama čitalaca najrazličitijih profesija i zanimanja. *Dablinci* i *Portret umjetnika u mladosti* su možda izazivali zbunjenost kod piščevih savremenika, ali danas predstavljaju klasična štiva književnosti na engleskom jeziku. *Uliks*, pa u izvjesnoj mjeri i *Fineganovo bdjenje*, iako decenijama smatrani gotovo „nečitljivim“ i pogodnim samo za rijetke entuzijaste, sada se percipiraju kao forme vrlo bliske generacijama obrazovanim na filmu i kompjuterskim tehnologijama koje redefinišu poimanje vremena i prostora.

Jedna od ranih Džojsovih bibliografija, koju je ponudio Robert H. Deming, nabraja 1400 kritičkih analiza koje su se pojavile do 1962. godine.⁵⁰⁶ Do 1972. godine taj broj se gotovo udvostručio. Džon Kojl je na izmaku dvadesetog vijeka uspio registrovati da je do 1981. godine, samo četiri decenije nakon piščeve smrti, Džojsova industrija, kako on kaže, izbrojala više od 7500 naslova posvećenih izučavanju njegovog opusa.⁵⁰⁷ Danas se do preciznog podatka teško može doći, imajući u vidu činjenicu da se ne povećava samo broj studija i članaka, već i (još uvijek) neobjavljenih disertacija o ovom modernom klasiku na raznim univerzitetima, kao i broj univerziteta sa filološkim odsjecima koji raste svuda u svijetu.

Istorija kritičke recepcije Džojsovih tekstova iscrtava i nagovještava razvoj interesovanja u nauci o književnosti uopšte. To se možda najbolje može vidjeti na primjeru *Uliksa*: kako je primijetio Kojl, interesovanje za Džojsove likove koje se kreće od Stivena ka Blumu, a zatim ka Moli, reflektuje književno-kritičko pomjerenje od intereso-

506 Cf. Robert H. Deming, *A Bibliography of James Joyce Studies*, Lawrence, Kans., 1964.

507 Cf. *James Joyce: Ulysses, A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited by John Coyle, Icon Books, Cambridge, 1997. p.44.

vanja za umjetničku figuru i njenu izolaciju u društvu, ka interesovanju za 'prosječnog' i 'običnog' čovjeka i njegovu svakodnevicu, sve do zanimanja za subverzivni uticaj novih glasova, formi i diskursa.⁵⁰⁸ Istorija džojsovske kritičke industrije počinje, kako ćemo vidjeti, komentarima i reakcijama njegovih prijatelja, poznanika i, prije svega, pisaca, da bi se nastavila uključivanjem etabliranih kritičara i profesora u aktuelne debate i završila – ili, bolje reći, i dalje nastavljala – institucionalnim izučavanjem i neprekidnim čitanjem, kako od strane iskusnih teoretičara, prevodilaca i pisaca, tako od strane studenata i šire zainteresovane publike širom planete.

508 Cf. *Ibid.* 7.

VIII. 1. Kratka istorija kritičke recepcije

Poznato je da je mit o Džojosu počeo tako što ga je on sam, uz pomoć svojih prijatelja, pothranjivao i promovisao. Zato i ne iznenađuje podatak da su prve reakcije na njegove romane došle upravo od strane njegovih 'asistenata' i pisaca-poznanika koji su toplo podržali njegove inovacije i eksperimente. Ipak, u vrijeme kad su objavljena, prva prozna djela nijesu dobila veću pažnju kritike; tek nakon objavljivanja *Uliksa* i fame koju je izazvao kritičari počinju da se osvrću nešto više i na *Dablince* i, naročito, na *Portret* u kojem prepoznaju praeoblike novog, revolucionarnog romana.

Kritike i prikazi koji su izašli u drugoj deceniji dvadesetog vijeka, odmah nakon objavljivanja ranijih prozних djela, danas imaju više istorijsku nego kritičku vrijednost. Uglavnom su se fokusirali na pitanja 'pristojnosti' ili prikrivene opscenosti pojedinih priča, ili, povremeno, na neobičnosti stila romana o umjetniku. Primjera radi, književni kritičar časopisa *Novi državnik* (*New Statesman*) iste godine kad su *Dablinci* objavljeni kaže da je šteta što „čovjek koji može da piše tako kao što gospodin Džojos to može konstantno insistira na onim aspektima života koje obično ne treba pominjati.“⁵⁰⁹ Ipak, i tada je bilo kritičara, poput onog iz književnog dodatka *Tajmsa*, koji su pronicljivo primijetili Džojosovo „izbjegavanje pretjerivanja“ i stil koji je usmjeren na „sugerisanje raspoloženja“ prije nego na radnju u tradicionalnom smislu riječi.⁵¹⁰ Slične su bile i prve reakcije na *Portret umjetnika u mladosti*, kojem su se američki kritičari čudili zbog „zapanjujuće ne-keltskog odsustva mašte i humora“⁵¹¹, britanski ga napadali zbog navodnog nedostatka forme i kontrole, kao i zbog „ružnih stvari, ružnih riječi“⁵¹², dok su skandalizovani irski recezenti smatrali da „nijedan čovjek čistih misli ne bi smio dozvoliti da [ovaj roman] bude blizu njegove supruge, sinova ili kćerki.“⁵¹³ Pisari su se, međutim, uglavnom pozitivno izjašnjavali o *Portretu*, pozdravljajući ga sa srdačnošću i toplinom neobičnom za kritičare. Ipak, ove prve decenije dvadesetog vijeka obilježili su uglavnom prilično uopšteni osvrti na Džojosove rane tekstove, od kojih su tek rijetki izražavali nešto oštriju kritičku percepciju registrujući jezičke i poetičke novine koje je samoizgnani irski modernista unio u odnosu na raniju prozu pisanu na engleskom jeziku.

Pedesete i šesdesete godine, sa razvojem formalističkih pristupa, novih teorija i prvim klicama naratoloških promišljanja, donijele su specijalizovane analize Džojosovog djela, koje nisu bile usmjerene isključivo na društveno prihvatljivu 'moralnost'

509 "that a man who could write like this should insist as constantly as Mr Joyce insists upon aspects of life which are ordinarily not mentioned." *New Statesman*, III, 27 June 1924, p. 375, in Morris Beja (ed.), *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op.cit.*, 63.

510 Cf. "Mr Joyce avoids exaggeration" ... "Mr Joyce is less concerned with an episode than with the mood which it suggests." *The Times Literary Supplement*, No. 648. 18 June 1914. p. 289. in *ibid.* p. 61.

511 "[He shows] an astonishingly un-Celtic absence of imagination and humour." *Bellman*, USA, in *ibid.* p. 77.

512 Cf. "formless, unrestrained, and ugly things, ugly words, are too prominent" Edward Garnet: "Reader's Report", 1916, in *ibid.* p. 75.

513 "no clean-minded person could possibly allow it to remain within reach of his wife, his sons or daughters." *The Irish Book Lover*, 8, April-May 1917, p.113, in *ibid.* p. 80.

njegovog sadržaja, niti su romantizovale njegove 'neobične' formalne aspekte. Sve se više razvijala debata o estetičkoj teoriji u *Portretu*, o njenim posebnim elementima, kao i o odnosu autora prema autobiografskom junaku, što je puniji zamah počelo dobiti već nakon objave *Uliksa*, budući da se portret Stivena Dedalusa u njemu značajno razlikuje od onog kojeg nalazimo u prvom romanu. Književne analize postaju fokusirane na narativni ton, na unutrašnje strukture i simbole, na pjesnički jezik i lajtmotive koji povezuju poglavlja. Vejn But, na primjer, u svojoj uticajnoj studiji *Retorika proze* daje značajan prostor Džojsovom *Portretu*, razmatrajući problem pripovjedačke i estetske distance te tako udarajući temelje budućim detaljnim naratološkim pristupima ovom romanu, dok sveštenik i teoretičar Viljem Nun u studiji *Džojsovi i Akvinski* (1957)⁵¹⁴ podrobno proučava uticaj sholastičke filozofije i ideja svetog Tome Akvinskog na Stivenovu, ali i Džojsovu, teoriju umjetničkog stvaranja, što će, takođe, usloviti mnoga kasnija izučavanja i diskusije o srednjovjekovnim modelima u Džojsovom formiranju. Broj studija, zbirki eseja i pojedinačnih članaka u književnim časopisima koji su posvećeni strukturnim elementima, tananim stilskim nijansama, psihološkim analizama Stivenovog lika ili filozofskej potki u *Portretu* raste u ovom periodu velikom brzinom. Ovaj rast je posebno intenziviran nakon pronalaska i objavljivanja fragmenta rukopisa *Junaka Stivena* 1944. godine, budući da prva verzija romana otvara nove poglede na Džojsov poetski razvoj. Kritička recepcija u ovom periodu, dakle, odražava preokupiranost unutrašnjim svojstvima teksta, iako se pojavljuje i obilje dragocjenog biografskog materijala, poput pisama i, od tada nezaobilazne, biografije Ričarda Elmana.

Iako su neko vrijeme bili u sjenci *Portreta*, ali i u sjenci rekordno dugih pregovora i prepucavanja oko objavljivanja, *Dablinci* primaju sve veću kritičku pažnju šesdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog vijeka, kada se pojavljuju veoma istančane analize o simboličkoj i strukturnoj kompleksnosti ovih naizgled jednostavnih, varljivo realističkih priča. Kako je to formulisao Moris Beža, kritičari dugo nijesu znali kako da pristupe ranom opusu čuvenog autora *Uliksa* i *Finegana*, jer su očigledno bili zbunjeni prividnom 'oskudnošću', svedenošću i šturošću stila ovih naturalističkih isječaka iz dablinskog života sa kraja devetnaestog vijeka.⁵¹⁵ Sve se više uočavaju dvosmislenosti i složeni obrasci koji stoje u podtekstu Džojsovog realizma, pa se izučava mreža simbola koji objedinjuju zbirku, kao u uticajnom eseju Bruster Gizelin pod naslovom „Jedinstvo Džojsovih *Dablinaca*“⁵¹⁶ iz 1956. godine, kao i mnogostruke religijske i mitske aluzije koje stoje u osnovi kako pojedinačnih priča tako i djela kao cjeline, kao u iscrpnom članku Florens Volc „Liturgija praznika Epifanije i Džojsove epifanije“ iz 1965. godine.⁵¹⁷ U ovom periodu se, takođe, sve više uočavaju tekstualni postupci u zbirci koji su bili temelj za kasnije pripovjedne inovacije u romanima, pa se pažnja usmjenjena ka *Dablincima* integriše u šira i obuhvatnija izučavanja Džojsovog književnog razvoja, pri čemu u prvi plan izbija neobična modernost i, čak, postmodernistička nedeterminisanost ovih priča, što pojačava čitanje Džojsova kao avangardnog autora koji istovremeno i pripada i ne pripada kulturnom miljeu u kojem je stvarao.

514 Cf. William Noon, *Joyce and Aquinas*, New Haven, Con., 1957.

515 Cf. Beža, *op. cit.*, p. 24.

516 Cf. Brewster Ghiselin, "The Unity of Joyce's *Dubliners*", *Accent*, xvi (1956), 75-88 and 196-213.

517 Florence L. Walzl, "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce" *PMLA*, ed. John Kurt Fisher, Vol. LXXX, No. 4, Part 1, September 1965, pp. 436 - 450;

Reakcije na Džojsova rana djela su, ipak, u značajnoj mjeri bile potisnute komentarima na *Uliksa*. I u ovom slučaju pisci su imali glavnu riječ podrške i pružili prve osvrte na njegovu revolucionarnost. Ti osvrti su često bili kontradiktorni. Virdžinija Vulf, na primjer, sa jedne strane hvali unutrašnji pristup, romaneskni fokus koji se pre-mješta na ljudsku svijest, osvjetljavanje tananih treperanja u mislima, emocijama, utiscima, insistirajući da je upravo takav postupak ono što je najbliže „samom životu.“⁵¹⁸ Sa druge strane, ona, skandalizovana kao i brojni savremeni čitaoci, ovaj roman smatra i „prostačkim“⁵¹⁹, u mnogo čemu neukusnim, što joj, opet, nije bilo prepreka da svoje najpoznatije djelo, *Gospođa Dalovej*, strukturira pod direktnim uticajem Džojsovog postupka u *Uliksu*. Ford Madoks Ford, koji je, oduševljen *Portretom*, smatrao da se takvo ostvarenje teško može dostići a kamoli prevazići, sa još većim oduševljenjem je izjavio da je *Uliks* „novi kontinent“.⁵²⁰ Dok T. S. Eliot govori o značaju Džojsovog „mitskog metoda“ kojim se stalno iscertavaju intertekstualne, semantičke i simboličke paralele između prošlosti i sadašnjosti, drevnog i modernog, Ezra Paund primjećuje Džojsovu satiru i prezir prema konvencionalnom, kao i njegovo ismijavanje uvriježenih građanskih ideja.⁵²¹ I Viljem Fokner takođe, još jedan u nizu vodećih modernista, svoj ključni roman toka svijesti – *Buku i bijes* – piše otvoreno podstaknut istraživanjem ljudskih mentalnih procesa, unutrašnjeg jezika i tajni čovjekove psihe koja raskošnu artikulaciju nalazi u *Uliksu*. Nasuprot njima stoje kritičari i danas manje uticajni ili, čak, gotovo zaboravljeni pisci, koji su se ubrzo nakon početnog šoka koji je pratio objavljivanje Džojsovog djela pridružili armiji zgroženih čitalaca koji su u tom „čudu od romana“ vidjeli prije svega opscenost, vulgarnost, nerazumljivost ili haotičnu zahtjevnost.

Može se primijetiti da su gotovo svi autori govoreći o Džojsovom djelu, zapravo govorili o svom, izražavajući, kao što vidimo, suštinske tendencije modernističkog duha. Sa jedne strane, Vulf se određuje prema onome što nju samu svrstava u modernistiku poetiku: interesovanje za impresionistička svjetlucanja svijesti, relativnost verbalizacije stvarnosti, (ne)mogućnosti komunikacije unutrašnjeg života. Paund, sa druge strane, insistira na elitizmu stvaraoaca naspram buržoaske malograđanštine, kao i na Džojsovom ironijskom otklonu od kulture. Eliot, naravno, govoreći o *Uliksu* daje osnovne putokaze za razumijevanje njegove vlastite *Puste Zemlje* (*The Waste Land*, 1922), čije se hronološko, a ne samo poetsko, preklapanje sa Džojsovim romanom smatra jednom od najčudesnijih manifestacija duha vremena. Vjerujući da je mitski metod ono što čini moderni svijet mogućim za umjetnost, a možemo dodati o obrnuto – da je njime i umjetnosti povraćen i omogućen istorijom devaluirani status nadistorijske komunikacije, Eliot daje čuvenu formulaciju Džojsovog postupka:

To je jednostavno način kontrolisanja, uređivanja, davanja oblika i smisla ogromnoj panorami uzaludnosti i anarhije kakva je savremena istorija.⁵²²

518 “life itself“, Virginia Woolf, in Coyle, *op.cit.* 14.

519 Cf. Zoran Paunović, “*Uliks* Džejmisa Džojsoja – mitska uzvišenost trivijalnog”, *op.cit.*, 745-767, str. 765.

520 Coyle, *op.cit.* 14.

521 Cf. *Ibid.*, 22-23.

522 „It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense

Recepcija od strane savremenika u velikoj je mjeri odredila dalji tok Džojsove autorske funkcije budući da je pokazala svu ambivalentnost pozicije modernog umjetnika koji istovremeno registruje najdublje impulse svog vremena i pokazuje elitistički prezir prema istom, i čiji geografsko-politički, kulturni i unutrašnji egzil uvijek znači i kompleksnu ispreplijetanost sa okolnostima koje su ga uslovile.

U godinama i decenijama koje slijede nakon početnih reakcija i već nesumnjivog utvrđivanja Džojsovog autoriteta među piscima, kritičarima i čitaocima širom Evrope i Amerike, te nakon izlaska na vidjelo Džojsove vlastite šeme za pisanje *Uliksa*, zatim homerovskih paralela i brojnih drugih aluzija koje je utkao u svoj najpoznatiji roman, djela posvećena izučavanju njegovog opusa sa najrazličitijih strana proizvode se brzinom koju je nemoguće predstaviti običnim bibliografijama. Neka od najpronijljivijih zapažanja mogu se naći u najranijim studijama koje prate hronologiju njegovog razvitka, uključujući i istorijsko-biografsku pozadinu i istančani unutrašnji pristup njegovim tekstovima. Takve su, na primjer, analize Hari Levina u prvom obuhvatnijem pregledu Džojsove umjetnosti objavljenom, nimalo slučajno, 1941. godine.

Očekivano, *Uliks* se ubrzo pokazuje kao izvanredno pogodan teren za primjenu pretpostavki novih književno-teorijskih škola i pravaca koji cvjetaju sredinom i u drugoj polovini dvadestog vijeka. Složeni pripovjedački obrasci, unutrašnje korespondence, mreža lajtmotiva i stilski palimpsest pružaju obilje materijala za Novu kritiku, formalizam i strukturalizam. Eksperimenti sa jezikom, koji je ovim romanom postavljen u težište pažnje kao primarna, a ne samo sekundarna realnost, kao predmet a ne samo sredstvo izražavanja iskustva, pogoduju post-strukturalizmu i dekonstrukciji koji sve više izimaju maha ne samo u teorijskoj revoluciji šezdesetih i sedamdesetih godina, već i mnogo kasnije. Zanimljivo je da pored *Uliksa*, i sve više *Portreta umjetnika u mladosti*, i *Dablinci* postaju predmet interesovanja novih teorija u nauci o književnosti: upravo najzanimljiviji i najpronijljiviji članci o Džojsovom prvom proznom djelu izlaze u ovom periodu – tokom posljednjih dekada dvadesetog vijeka. Posljednja priča u zbirci dobija status istovremeno klasične i moderne pripovijetke *par excellence*, budući da svojom složenom dvosmislenošću, bogatstvom ideja, narativnih strategija, pjesničkog jezika i vizije otvara polje za neiscrpne, često oprečne interpretacije. Samo završetak „Mrtvih“ inspirisao je više tumačenja nego cijeli opus nekih od pisaca koji su kritikovali Džojsov nedostatak „poruke“ u proznim tekstovima. Ženski likovi u pričama, kao i nezaobilazna Moli Blum u *Uliksu*, dolaze u fokus sve obimnije feminističke kritike, dok i dalje relevantni biografski pristupi ukazuju na vezu između Nore Barnakl i Džojsovog revolucionarnog „ženskog pisma“ u njenom čuvenom monologu.⁵²³ Blumovo jevrejsko porijeklo podstiče raznovrsna istorijska i politička čitanja i spekulacije o Džojsovim ideološkim stavovima, dok jezuitska erudicija Stivena Dedalusa podjednako nadahnjuje i zbunjuje kako izrazito katolički obojena, tako i nihilistička filozofska čitanja. Shvatanje Džojisa kao oštroomnog psihoanalitičara, bliskog Frojdovim i Jungovim idejama, odavno je pustilo korijene u kritičkoj evaluaciji njegove proze toka svijesti i postupka slobodnih asocijacija, a proširilo se i na teorije recepcije u kojima se analiziraju vrtoglavi i oslobađajući efekti koje ovi postupci ostavljaju na čitaoce.

panorama of futility and anarchy which is contemporary history.“ T.S.Eliot, *op.cit.* 426.

523 Cf. Brenda Maddox, *Nora: The Real Life of Molly Bloom*, Houghton, Boston, 1988.

U opštoj demokratizaciji ideja, tekstova i cjelokupne kulture, svaka od teorija dobija svoje mjesto i svoje sljedbenike, ma koliko sa neke kasnije vremenske pozicije izgledala neosnovana. Tako su marksisti, na primjer, kritikovali Džojsovo viđenje istorije koje je suštinski statično, smatrajući ga, kao i ostale velike moderniste, dekadentnim proizvodom kasnog kapitalizma,⁵²⁴ te sasvim zanemarujući estetske i epistemološke principe koji stoje iza njegovog koncepta *stasis*-a. Neki su, pak, poput Karla Radeka, napadali njegovu „preokupaciju niskim unutrašnjim životom trivijalne individue“⁵²⁵, kao i njegove navodno nesvrishodne tehničke eksperimente bez svijesti o širim istorijskim procesima, slijepi za činjenicu da je Džojso pokazao da je ta „trivijalna individua“ upravo ono što je i istorijski i trans-istorijski uvijek aktuelno.

Danas, prema tome, u kritičkoj literaturi možemo pronaći i Džojso-socijalistu i Džojso-kapitalistu, kao i Džojso mizoginog pisca i Džojso prvog zastupnika ženskog fluidnog pisma. Evolucija njegove recepcije pokazala je da u njegovim tekstovima ima materijala i za geografska, kolonijalna i postkolonijalna čitanja, za ispitivanja tema poput seksualnosti, ekonomije, medicine i problema potrošačkog društva, kao i za najdelikatnije fenomenološke pristupe. Filozofija njegovog autorstva s pravom se dovodila u vezu i sa dubokom religioznošću – hrišćanskom i paganskom, i sa postmodernim lingvistički orijentisanim antihumanizmom, i sa neprolaznim antropološkim preokupacijama čovjekom i njegovim duhovnim svijetom. Ipak, koliko je kritička istorija oblikovala ove Džojsove raznovrsne autorske uloge, toliko je njegova umjetnost oblikovala i uslovljavala nju, njen tok i razvojne smjerove, što se najbolje može vidjeti u najnovijim antologijama eseja koje objedinjuju spektar starih preokupacija sa novim tehnologijama i novim interesovanjima za različita polja Džojsovog današnjeg uticaja.⁵²⁶ Autorska funkcija kao kulturna konstrukcija u fukoovskom smislu je, možemo zaključiti, ovim i potvrđena, kako smo gore vidjeli na osnovu istorije raznih reakcija, i ozbiljno dovedena u pitanje – i to upravo svjedočanstvom o stalnom, neizbježnom vraćanju na mnoge od ranijih fokusa interpretacije koje, čini se, diktira sâmo Džojsovo djelo.

Od ignorisanog, pa cenzurisanog i zabranjenog, preko revolucionarnog, (ne) shvaćenog i teško shvatljivog, do slavljeno i imitiranog, Džojso je odavno izrastao u kanonskog autora, jednog od onih kojima prijeti sudbina da više budu akademski komentarisani nego šire čitani. Međutim, on je raznolikošću i širinom svojih autorskih funkcija, kao i slojevitošću i dubinom svojih tekstova, izbjegao tu sudbinu, kreirajući generacije novih čitalaca spremnih da iz svojih različitih društveno-kulturnih i privatnih okolnosti odgovore na zahtjeve njegove proze i aktivno uživaju u njoj. Nabokov, koji i sam pripada redu značajnijih autorskih figura dvadesetog vijeka u čijem djelu se snažno osjeća Džojsov uticaj, je rekao „svaki genije prouzrukuje legiju mladih ljudi

524 Cf. Raman Selden, *Practising Theory and Reading Literature*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1989, pp. 160-161; Selden and Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1993. 73.

525 “preoccupation with the sordid inner life of a trivial individual“, Karl Radek, in Selden and Widdowson, *op.cit.*, 75.

526 Novi, treći po redu te vrste, vodič kroz Džojsovu prozu, sadrži i rekapitulaciju brojnih uticajnih čitanja iz prošlosti, i reinterpretacije ključnih tekstualnih i kontekstualnih elemenata njegovog stvaralaštva. Cf. Richard Brown (ed.), *A Companion to James Joyce*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2011.

koji pate od nesаницe.⁵²⁷ Pored armije Džojsovih posvećenika koji svakog 16. juna kupuju sapune od limuna i jedu svinjske bubrege za doručak, obilazeći potom mjesta kojima je autor poveo Leopolda Bluma i ponavljajući njegove radnje iz tog poluistorijskog-polumitskog dana, danas i armije turista samo površno upoznatih sa djelom čuvenog irskog pisca neizostavno obilaze kulu Martelo (koja se sada zove Džojsova kula) i pab „Dejvi Bern“ u sklopu planiranih tura Dablinom. Uz to, značajan je i onaj dio Džojsove publike koju bismo mogli nazvati sekundarnim, ili posrednim, recipijentima, a koji je njegova djela primio posredstvom mnogobrojnih pozorišnih i filmskih adaptacija, kao i posredstvom još brojnijih izložbi koje kroz razne oblike vizuelnih umjetnosti tematizuju i obnavljaju njegov autorski efekat.

Zbog svega ovoga, zbog uticaja na savremenu kulturu i savremenu umjetnost čija snaga dopire toliko daleko kroz vrijeme i prostor da mu se granice i ne mogu ispitati, Džojso je, pored neumitne diskurzivnosti kojom je evolucija recepcije istorijski uslovljavala njegov autorski autoritet, nadasve *transdiskurzivni* autor – onaj koji podstiče, diferencira i ponekad objedinjuje najrazličitije orijentacije. Njegova proza predstavlja potvrdu Vordsvortove poslovične tvrdnje da „svaki autor, ukoliko je velik i u isto vrijeme *originalan*, ima zadatak da *stvara* ukus po kojem će se u njegovom djelu uživati.“⁵²⁸

527 Nabokov, *op.cit.*, 61.

528 “every author, as far as he is great and at the same time *original*, has had the task of *creating* the taste by which he is to be enjoyed.” Wordsworth, in: A. Walton Litz, “Joyce: 1882 – 1941”, *The English Novel – Select Bibliographical Guides*, edited by A. E. Dyson, Oxford University Press, 1974, 349.

VIII. 2. Drugost čitalaca i Džojsova transdiskurzivnost

Džojsovu djelimično kulturno konstruisanu poziciju elitističkog modernističkog stvaraoča, koji u izgnanstvu i izolaciji intencionalno pojačava svoju nepristupačnost za mase, karakteriše duboka ambivalentnost. Sa jedne strane, njegovi tekstovi jesu bili i ostali zahtjevni za mnoge čitaoce, jer, kao što smo vidjeli u drugom pogavlju, koncept umjetnika distanciranog od dominantne kulture bio je u osnovi njegovog poimanja vlastitog stvaralaštva. Ideja o autoru kao oštrom kritičaru, svjetovnom svešteniku, iskupitelju i reformatoru kolektivne svijesti bila je jedno od bitnih polazišta njegovog poetskog razvoja. Ovakav vid angažmana je, po definiciji, podrazumijevao i svjesni otklon od lakih definicija i svojevrzni prezir za opšta očekivanja i ukuse. Sa druge strane, pak, ma kako nepovjerljiv, distanciran ili ravnodušan bio prema tadašnjoj publici, Džojso je ubrzo postao akutno svjestan njene neophodnosti, kao i neophodnosti podrške koju svaku autor traži u komunikaciji, bilo da je stanje egzila i tišine njegov nametnuti ili buntovno izabrani uslov. Fokusirajući se u svojim tekstovima upravo na autsajdere, kakav je i sam bio, on je problem nepripadanja uspio da komunicira drugima, ukazujući na činjenicu da i izolacija može biti jedan vid proširene (van)tekstualne interaktivnosti.

Već su Džojsovi savremenici komentarisali njegovu samodovoljnost i autorski narcizam koji za posljedicu ima krajnji nemar prema čitaocima. Tako je Džordž Herbert Vels u čuvenom pismu koje je Džojso, uprkos neumoljivom neodobravanju u njemu izraženom, veoma cijenio upravo zbog njegove otvorenosti, izjavio da je piscu sigurno bilo zabavnije da piše *Uliksa i Fineganovo bdjenje* nego što će njegovim čitaocima ikad biti da ih čitaju.⁵²⁹ I Džojso sâm, sa nešto više sjete, govori u svojoj prepisci o nadi da će možda njegov „novi roman“ (*Uliks*), „zaokupiti pažnju onih šest ili sedam čitalaca“⁵³⁰ koje zanima to što on piše. Često ispoljavajući autoironičnu, čak i satiričnu svijest o ograničenosti svoje čitalačke publike, koja se nekada tumači kao iskrena ravnodušnost a nekad kao bolno prepoznavanje potrebe za priznanjem, on je uviđao da autor mora nastaviti da „govori“ uprkos „gluvoći“ drugih, jer to je *conditio sine qua non* njegovog opstanka.

Zanimljiva su opažanja Džona Blejdsa o Džojsovom svojevršnom strahu od publike, kao strahu od nepoznatog, a možda i nespoznatljivog, *drugog*, koji prijete da ugrozi stvaralačku slobodu.⁵³¹ Slični su i Levinovi zaključci o ambivalentnom odnosu modernističkog autora prema buržoaskom čitalaštvu: upoređujući Džojso u tom smislu sa Manovim Toniom Kregerom,⁵³² koji ne može bez društva kojeg odbija, i sa Ričardom iz *Izgnanika*, on kaže da je pisac, kao i ove usamljeničke umjetničke figure, osjećao da

529 Cf. H. G. Wells, pismo od 23. septembra 1928. godine, prema: Novak Simić, „James Joyce“ – predgovor, u: James Joyce, *Dablinci*, prevela Mirjana Buljan, *Izgnanici*, preveo Ante Stamač, Zora, Zagreb, 1965, 7-41, str. 40.

530 “engage the attention of [my] six or seven readers.”, Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, 14 September 1916, 221.

531 Cf. Blades, *op.cit.*, 122-3.

532 Cf. Tomas Man, *Smrt u Veneciji / Tonio Kreger*, prevela Anica Savić-Rebac, Daily Press *Vijesti*, Podgorica, 2004.

ga publika mora spoznati iako on možda nikada ne može spoznati njih.⁵³³ Blejds, uz to, smatra da je Džojsova rezervisanost prema čitaocima, zapravo, posljedica nepovjerenja prema izdavačima i stamparima, sa kojim je imao višegodišnjih, pa i decenijskih problema zbog njihovih pokušaja da cenzurom i izmjenama oštete značenja njegovih tekstova.⁵³⁴ U ovu grupu *ograničavajućih drugih* možemo svrstati i njegov odnos prema crkvi, porodici i širem aktuelnom društvenom i kulturnom sistemu koji je, naročito na početku spisateljskog puta, vidio kao prijetnju svojoj kreativnoj autonomiji. Kako mnogi vjeruju, Džojsovi tekstualni ekperimenti i 'zamke' su djelimično i vid osvete za stvarne ili zamišljene pokušaje čitalaca da ga ograniče, definišu i fiksiraju.

Ipak, uvijek se možemo upitati i da li je istina da Džojks suštinski nije mario za čitaoce i njihove eventualne frustracije pri dešifrovanju nekih od njegovih postupaka? Majkl Sajdel nije jedini koji smatra da je on upravo u *Uliksu* dao interpretativne ključeve publici koji olakšavaju razumijevanje i pretvaraju čitanje u veće zadovoljstvo.⁵³⁵ Unutrašnje reference, među-relacije i povezanost pojedinih mjesta dio su onog mehanizma koji djeluje utješno na recepciju, ohrabrujući svijest o intenciji iza teksta koja nastoji da komunicira sa onim pred kojim je tekst. Uostalom, Džojks je pisao za prosječno obrazovane muškarce i žene isto koliko i za intelektualce koji psihološki, sociološki i antropološki analiziraju te 'obične' muškarce i žene. *Uliks* je knjiga svakodnevnih mudrosti na koje akademska istraživanja često zaboravljaju.

Kako Diklan Kajberd⁵³⁶ podvlači, Džojks je značajno unaprijedio demokratizaciju moderne estetike i samog procesa čitanja, jer je kroz raznovrsne unutrašnje monologe ukazao na to koliko zanimljiva, kompleksna i afirmativna može biti svijest prosječnog građanina, dok je, s druge strane, radio na stvaranju aktivnijeg, kreativnijeg čitaoca nego što su to podrazumijevali elitistički autori modernizma, sa svojim otklonom od „pasivne“ mase. Štaviše, kako su mnogi njegovi poznanici potvrdili, on je volio da o književnosti razgovara sa svima, sa konobarima i poštarima radije nego sa književnim kritičarima i piscima, smatrajući da ničiji um i način razmišljanja nije nezanimljiv. A o efektu svog autorstva mislio je dalekosežno i podjednako demokratski, sa nečim što možemo okarakterisati kao neobičnu smješnu nostalgije i aspiracije. Tako je, gledajući domarevog sina kako se igra na stepeništu, prokomentarisao kako će „jednog dana taj dječak biti čitalac *Uliksa*.“⁵³⁷

Najzad, Džojks ne zahtijeva slobodu samo za sebe, već je pruža i drugima: ogromnu slobodu čitanja i interpretacija koju garantuje upravo narativno i jezičko bogatstvo njegovih tekstova koji stalno generišu nove igre i mogućnosti. Složićemo se sa Ekom da se ovo naročito potvrđuje u slučaju njegovih kasnijih tekstova, posebno *Bdjenja*, koji u svom ogromnom, potencijalno neograničenom hermeneutičkom okviru daju svakom čitaocu pravo na individualnu, samoizabranu igru interakcije sa tekstem:

533 Cf. Levin, *James Joyce*, 179.

534 Blades, *ibid.*

535 Cf. Seidel, *op.cit.*, pp. 116-123.

536 Cf. Kiberd, *op.cit.*, pp. 11-12.

537 "One day that boy will be a reader of *Ulysses*." *Ibid.* 3.

pošto autor ne može očekivati da će iko znati kako da prevede njegove ultravioletne aluzije, čitalac je prema tome oslobođen ove odgovornosti i može krenuti sam da kuša zadovoljstva koja mu djelo pruža, djeliće koji su mu razumljivi zbog njegovih ličnih afiniteta.⁵³⁸

Džojsovu vezu sa publikom možemo posmatrati i kroz mitološku metaforu veze Dedala sa lavirintom – višesmislene i kompleksne veze (pra)tvorca sa svojim djelom. Prijeti li i Dedalusu i Džojso, i svakom elitizmu sklonom autoru koji zazire od kompromisa, opasnost da budu zatočenici građevina koje su sami izgradili? Zatočeništvo može biti prouzrokovano nerazumijevanjem, ili odbacivanjem, ili osuđivanjem od strane drugih, od spoljnih autoriteta: kraljeva ili sunarodnika, Krićana ili Dablinaca. Međutim, ono takođe može biti posljedica ličnog nezaodovoljstva tim 'drugim', te stoga samoizabrano. Drugo pitanje koje se nameće jeste može li se umjetnik, graditelj, pisac, osloboditi uslova koje nameće recepcija drugih tako što će se osloboditi svog djela, tako što će simbolički „izaći iz njega“? Teoriju o iščezavanju tvorca iz svoje tvorevine, kao i sve tehnike narativne impersonalnosti, svakako možemo čitati i kao posljedicu potrebe za oslobođenjem kroz odricanje. Iz do sada razmotrenih aspekata Džojsove interakcije sa svojim tekstovima moglo bi se zaključiti da je svojevrsno odricanje, te stoga možda i potpuna emancipacija od tuđih očekivanja, za njega došlo sa *Uliksom*, dok *Portret*, a na drugačiji način i „Mrtvi“ kao koda *Dablincima*, predstavlja samosvjesnu, buntovnu i ne sasvim bezbolnu inicijaciju u taj krug oslobođenja. Ipak, puna svijest o značaju ali i ambivalentnosti autorske emancipacije ostvaruje se samo onda kada i sâm autor postaje recipijent svojih tekstova, jer u naknadnom čitanju napisanog, kako smo rekli u prethodnom poglavlju, on proširuje okvire svoje autorske funkcije upravo se približavajući čitaocu i postajući slična vrsta „sekundarnog“, drugostepenog, produženog autora. Odnos prema publici je, stoga, teško odvojiti od odnosa prema vlastitom djelu, jer je djelo povezano sa onima koji ga primaju koliko i sa onim koji ga proizvodi: čisto i apsolutno autorstvo prestaje onog trenutka kad se pogled čitaoca sretne sa tekstom.

Čin interpretacije jeste ekstenzija autorstva; u velikoj konstelaciji pisaca, tekstova i čitaoca, glas ovih posljednjih postaje prvi u narednom lancu komunikacije koja ih sve povezuje. Džojso jeste kreirao novog čitaoca, jer ako riječi i verbalni postupci mijenjaju način razmišljanja, načini razmišljanja mijenjaju, u krajnjoj liniji, svijet – svijet knjiga i svijet ljudi koji su, kako je i pisac težio, sve slobodniji u svojim čitalačkim (i životnim) izborima. Dablin i Dablinci zadobili su nepovratno blumovske konture nakon nesagledivog uticaja njegovog romana, kao i nakon svakog 16. juna koji se iznova obilježava oblikujući gradski kulturni pejzaž. Kajberd s pravom konstatuje da je, kao i sa Frojdom ili Jungom, teško reći koliko je naših misli zapravo izmislio Džejms Džojso.⁵³⁹ Džojso nudi jasan primjer fukoovskog transdiskurzivnog autora zbog moći i uticaja koji je imao i ima nad drugim autorima, zbog snage da kreira nove diskurse,

538 “since the author cannot assume that anyone will know how to translate his ultraviolet allusions, the reader is consequently freed from this responsibility and can set about tasting the pleasures that the work offers him, the fragments that are comprehensible according to personal congeniality.” Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, 82.

539 *Ibid.*, 18.

zbog toga što je postao model za imitiranje od strane najrazličitijih stvaraoca, umjetnika, pa čak i naučnika. Nabokov je za *Uliksa* rekao: „Ova knjiga je novi svet koji je otkrio Džojls. U tom svetu ljudi misle verbalno, putem reči, rečenica. Njihove mentalne asocijacije uglavnom su diktirane od strane strukturalnih potreba knjige, autorovih namera i planova.“⁵⁴⁰ Samo Molin monolog na kraju ovog romana, da ne pominjemo ostale djelove, imao je nesaglediv uticaj na pisce, i profesionalce i amatere, na književne diskurse uopšte, na načine poimanja proze i predstavljanja unutrašnjeg iskustva u tekstu. Isto tako su i *Dablinci*, to rano i tada vrlo neobično ostvarenje, udarili temelje razvoju angloameričke kratke priče postajući standard po kojem se mjeri uspješnost efekta ovog svedenog proznog oblika. Džojsova transgresivnost dio je njegove transdiskurzivnosti; njegova posvećenost „nepoznatim vještinama“ i potreba da stalno pomjera izražajne granice proze, vidjeli smo, donosila mu je i osudu i moć, i poniženje i ponos, i anonimnost i autoritet. Drugi vid njegove nad-istoričnosti i transdiskurzivnosti njegove autorske funkcije ostvaruje se upravo u osposobljavanju čitaoca da osvoji autoritet u interpretaciji njegovih djela.

Džojls jeste ovaploćenje ideje o nadmoćnom autoru; on ne dozvoljava da ga čitaoci, ni kritičari, ni profesori, kao ni političari, sveštenici, nacionalni zanesenjaci, poete i kulturni poslenici među kojima je sazrijevao, fiksiraju i odrede potpunim razumijevanjem. Ipak, svim onim poželjnim i nepoželjnim drugima data je jednaka mogućnost da u različitim vremenama i kulturnim epohama, čiji su različiti senzibiliteti i ideologije uzrokovali različite, često oprečne, odgovore na njegovu umjetnost, učestvuju u kreiranju značenja koje generiše slojevitost i otvorenost njegovih tekstova. Transgresija koju ostvaruje svojim avangradnim tekstualnim strategijama čini da izlazi iz okvira poetike u kojoj je stasao, dok je njegova nad-istoričnost, kao jedna od posljedica njegove subverzivnosti, realizovana ujedno i kroz prekoračenje i kroz vraćanje na neke od premisa duha vremena u kojem je stvarao. Koliko se potvrđuje u raznovrsnim odgovorima, u recepciji nekih „nepoznatih drugih“ širom planete i tokom različitih istorijskih razdoblja, Džojsova transdiskurzivnost je isto toliko afirmisana i činjenicom da postoje isti, ili veoma slični odgovori u raznim epohama i kulturama. Ovo vraća argumentaciju na stranu intencionalističkih i metafizičkih pozicija, budući da upućuje na postojanje nekog „sastojka“ u njegovim tekstovima koji je nepromjenjiv, bezuslovan i metadiskurzivan, iako možda neuhvatljiv kritičkom interpretacijom budući da je ona sâma uvijek diskurzivno obojena.

Teškoća određivanja autorske blizine ili distance u odnosu prema čitaocima i horizontu njihovih očekivanja u Džojsovim tekstovima odlikuje i druge modernističke stvaraoce, zbog čega se njegova autorska funkcija najčešće i razmatra kroz analize poetičkih i filozofskih kontradiktornosti koje su obilježile prvu polovinu dvadesetog vijeka. Ispitujući duboke egzistencijalne protivurječnosti autorskih figura modernizma, analizirajući njihov elitizam i njihovu kolaboraciju, usamljenost i potrebu za socijalizacijom, Erin Mišel Hollis pokazuje teškoću, ali i etičku ispravnost ambivalentnosti njihovih pozicija i njihovog odnosa prema čitaocima.⁵⁴¹ Kako podsjeća, riječ „ambiva-

540 Nabokov, *op.cit.*, 143.

541 Cf. Hollis, *op.cit.* 248-250.

lentost“ podrazumijeva zajedništvo, zajedničko postojanje oprečnih stanja i stavova, te samim tim „[a]mbivalentnost nije prijatno osjećanje – ono je frustrirajuće i teško ga je se otarasiti. Ambivalentnost je kreativniji izbor, koji pospješuje nesigurnost i prostor za igru.“⁵⁴²

Iako izaziva čitalačku nesigurnost i sumnju koje, kao što kaže Holis, ili uzrokuju snažne reakcije osude i odbacivanja modernističkog koncepta autorstva ili, nasuprot tome, kreiranje modernih idola, što pokazuje istorija kritičke recepcije Džojsovog djela, ambivalentnost je izrazito produktivna jer „može biti štetno reagovati na nesigurnost tako što će se stvoriti sigurnost.“⁵⁴³ Kreiranje nezvjesnosti i dvosmislenosti koje pasivnog recipijenta pretvaraju u aktivnog saradnika je, prema tome, teži ali i odgovorniji izbor – izbor koji daleku drugost čitaoca pretvara u blizinu ljudske komunikativnosti i zajedničke potrebe za interpretacijom nesigurnih oblika tekstualne i vankontekstualne stvarnosti.

Džojsovi tekstovi predstavljaju ovaploćenje ambivalencije i u istorijsko-kontekstualnom smislu; naime, kako je već primijećeno, oni istovremeno i pripadaju poetici modernizma i izlaze iz njenih okvira, te stoga potvrđuju i kontinuitet tradicije i dinamiku (uvijek subverzivnih) prekida, što je veoma relevantno za istoriju njihove recepcije. Njegova autorska funkcija je oneobičavajuća u oba smisla te riječi: prvo, djeluje na suspenziju i destabilizaciju mehanizama opažanja i poimanja književnog teksta, što vrlo često ima oslobađajući efekat na čitaoca, i, drugo, realizuje se kao oneobičavanje u smislu odstupanja od literarne tradicije. Ako valjana interpretacija teksta podrazumijeva stapanje horizonata uprkos vremenskoj i/ili geografskoj udaljenosti autora i čitalaca, onda je jasno da postoje elementi u Džojsovoj prozi koji neprestano podstiču to stapanje, jer se mnoge kritičke reakcije iz vremena objavljivanja njegovih djela poklapaju sa onim koje su nastajale kasnije, pa i sa današnjim.⁵⁴⁴ Bilo da se radi o pohvalama ili osudama, bilo da su u pitanju formalno-jezički ili sadržinsko-idejni aspekti, opažamo da kritička evaluacija njegovog djela pokazuje velike sličnosti i podudarnosti kroz ideološki i estetički veoma različite periode.

Prema tome, Džojsovo djelo se uklapa u Gadamerovu definiciju klasika kao teksta koji samog sebe (najbolje, dodaćemo) tumači i posjeduje inherentnu moć posredovanja između prošlosti i sadašnjosti.⁵⁴⁵ Na osnovu do sada potvrđenog transkulturnog i transistorijskog efekta koji imaju njegovi tekstovi, koji su paradoksalno i afirmisali i

542 “Ambivalence is not a pleasant feeling—it is frustrating and difficult to shake. Ambivalence is the more creative choice, fostering uncertainty and space to play.” *Ibid.*

543 “it is potentially damaging to react to uncertainty by creating certainty”, *Ibid.*

544 I Paolo Coelho, planetarno popularni pisac romana o *self-help* psihologiji i *ready-made* ezoterijskoj “filozofiji”, povukao je značajan broj pristalica svojim optužbama na račun Džojsove “devijantnosti” i “štetnosti” koja, po njegovom ubjeđenju, podrazumijeva puki verbalni eksperiment na užtrb dublje sadržine, na što su se oglasili Džojsovi čitaoci širom svijeta izražavajući stavove o njegovoj književnoj veličini slične onima koje su se mogli čuti od eminentnijih kritičara tokom cijelog dvadesetog vijeka. Cf. www.guardian.co.uk/books/2012/aug06/paulo-coelho-jemas-joyce-ulysses; takođe i: www.B92.net/kultura/vesti, www.vijesti.me/kultura.

545 Cf. Kompanjon, *Demon teorije*, 276.

demantovali kulturno-istorijsku uslovljenost njegove autorske funkcije, imamo razloga da vjerujemo da će Džojsova moć posredovanja i prizivanja horizonata na stapanje uključiti i budućnost kao novi prostor za višestruke vidove interakcije između autora i čitalaca. Njegovo autorstvo funkcionira kao živa potvrda fenomenoloških, etimoloških i terminoloških obrazloženja pojma *auctor*-a kao onoga koji realizuje aktivnosti stvaranja, ostvarivanja razlike, obnavljanja starog, započinjanja novog i nastavljanja bez kraja.

Summary

This monograph examines the complex forms of interaction between the author and the text through the fiction of one of the most influential twentieth century writers – James Joyce, with particular regard to phenomenological and narrative implications of the theoretical concepts of intentionality, referentiality and self-referentiality, as well as autobiography–fiction relation. As the theories of the twentieth century have radically questioned the very notion of the author as the origin of a text, re-examining the relationship between language and extra-textual realities, the problems of the author’s authority and control over the writing itself have turned out to be especially relevant in the case of highly self-conscious authors such as Joyce. This research therefore outlines the modulations in his attitudes towards his own texts from the naturalistic realism of the short-stories collection *Dubliners*, through the impressionist autobiographical novel *A Portrait of the Artist as a Young Man*, to the intertextual pastiche of *Ulysses*, with reference to the minor works which additionally illustrate the main premises of his writing process: the fragment of *Stephen Hero*, the play *Exiles* and the lyrical prose memoir *Giacomo Joyce*. Whereas in *Dubliners* the initial position of the author as an indifferent chronicler of the “world of otherness” is gradually transformed in the recognition of a deeper interaction with that world, and with the *Portrait* complicating still further the issue of extra-textual authority by transferring it to the autobiographical hero within the story, the parodical play of quotations and allusion in *Ulysses* almost obliterates the borderline between authorial self and writing, stressing both the protean elusiveness and omnipresence of the author in his text. Thus, as this monograph tends to show, the highly intentional authors such as Joyce also confirm the necessity of interaction as a two-way process: one direction of influence goes from the author to the fiction which reproduces the cultural heritage, the writer’s own biography and the observed reality, while the other direction is exercised by the text which influences and shapes the recipients’ reading habits, the author’s own future writing practices and, consequently, the whole of literary tradition. History of the critical reception and the overview of various authorial roles, positions and functions that connect Joyce to both ancient and modern concepts of creative authority have verified that he is a transdiscursive authorial figure who perpetually re-establishes the vitality of the theoretically often disputed relation between authors, texts and readers.

Key words: *author, authority, text, intention, reception, autobiography, fiction.*

Bibliografija

Primarna literatura

Djela Džejsma Džojsa

- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited with an introduction and notes by Seamus Dean, Penguin Books, London, 1992.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as Young Man*, Penguin Books, London, 1996.
- Joyce, James, *Dubliners*, with an introduction and notes by Terence Brown, Penguin Books, London, 1992.
- Joyce, James, *Dubliners*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1993.
- Joyce, James, *Exiles*, Dover, New York, 2002.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Penguin, New York, 1992.
- Joyce, James, *Giacomo Joyce*, www.giacomojoyce.umbrafilm.nl.
- Joyce, James, *Occasional, Critical and Political Writing*, edited with an Introduction and Notes by Kevin Barry; translations from Italian by Conor Deane, Oxford University Press, 2000.
- Joyce, James, *Stephen Hero*, edited with an Introduction by Theodore Spenser, Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon, Panther Books, London, 1984.
- Joyce, James, *Ulysses*, Penguin, New York, 1996.
- Joyce, James, *Ulysses*, with an Introduction by Cedric Watts, Wordsworth Classics, London, 2010.
- Selected Letters of James Joyce*, edited by Richard Ellmann, Faber & Faber, London, 1975.
- The Essential James Joyce*, edited by Harry Levin, With an Introduction and Prefaces by Harry Levin, Penguin Books/Jonathan Cape, 1948.
- The Portable James Joyce*, edited by Harry Levin, with an introduction and notes by Harry Levin, The Viking Press, New York, 1966.
- The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited by Robert Scholes; Richard M. Kain, Northwestern University Press, Evanston, 1965. (sadrži: sve sačuvane epifanije, odlomke iz Džojsovih rukopisa, svesaka, ranu verziju „Portreta umjetnika“).

Prevodi Džojsovih djela

- Džojcs, Džejms, *Dablinci*, preveo Đorđe Krovokapić, Nolit, Beograd, 1996.
- Džojcs, Džejms, *Dablinci*, prevod sa engleskog Flavio Rigonat... et al., L.O.M., Beograd, 2005.
- Džojcs, Džejms, *Mladost umjetnika*, preveo Stanislav Šimić, Zora, Zagreb, 1952.
- Džojcs, Džejms, *Pisma Nori*, preveo Novica Petrović, Gradina, Niš, 1988.
- Džojcs, Džejms, *Portret umetnika u mladosti*, preveo Petar Ćurčija, Mono & Manana, Beograd, 2005.
- Džojcs, Džejms, *Portret umjetnika u mladosti; Giacomo Joyce*, preveo Antun Šoljan, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981.
- Džojcs, Džejms, *Uliks*, preveo Zlatko Gorjan, Daily Press, Biblioteka Vijesti, Podgorica, 2004.
- Džojcs, Džejms, *Uliks*, prevod i komentari: Zoran Paunović, CID, Podgorica, 2001.
- Joyce, James, *Dablinci*, prevela Mirjana Buljan; *Izgnanici*, preveo Ante Stamać, Zora, Zagreb, 1965.

Sekundarna literatura

Studije o Džejmsu Džojcsu

- Anderson, G. Chester (ed.), *James Joyce/A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*, Penguin Books, New York, 1977.
- Armand, Louis; Clare Wallace, (eds.), *Giacomo Joyce: Envoys of the Other*, Litteraria Pragensia, Prague, 2006.
- Arnold, Bruce, *The Scandal of Ulysses*, Sinclair-Stevenson, London, 1991.
- Attridge, Derek (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge University Press, 2004.
- Attridge, Derek, *James Joyce's Ulysses*, Oxford University Press, 2004.
- Aubert, Jacques, *The Aesthetics of James Joyce*, The John Hopkins University Press, London, 1992.
- Beja, Morris (ed.), *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Macmillan, London and Basingstoke, 1973.
- Benstock, Bernard (ed.), *The Seventh of Joyce*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- Benstock, Bernard. *James Joyce*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1985.
- Blades, John, *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1991.
- Blamires, Harry, *The Bloomsday Book: A Guide Through Joyce's Ulysses*, Methuen & Colfd, London, 1966.
- Bolt, Sidney, *A Preface to James Joyce*, Longman, London and New York, 1992.
- Bosinelli Bollettieri, Rosa M., Mosher, Harold Frederick, (eds.), *ReJoycing: New Readings of Dubliners*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1998.
- Brady, Philip; Carens, James F. (eds.), *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, G. K. Hall & Co. New York, 1998.

- Brown, Homer Obed, *James Joyce's Early Fiction: A Biography of a Form*, Archon Books, Cleveland, 1975.
- Brown, Richard, (ed.), *A Companion to James Joyce*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2011.
- Brundsdale, Mitzi M., *James Joyce: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, New York, 1993.
- Budgen, Frank, *James Joyce and The Making of Ulysses and Other Writings*, with an introduction by Clive Hart, Oxford University Press, 1972.
- Burgess, Anthony, *Re Joyce*, W. W. Norton & Company, New York, 2000.
- Connor, Steven, *James Joyce*, Northcote House, Plymouth, 1996.
- Coyle, John, ed., *James Joyce: Ulysses, A Portrait of the Artist as a Young Man*, Icon Books, Cambridge, 1997.
- Cross, Richard K., *Flaubert and Joyce: the Rite of Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1971.
- Deming, Robert H., *A Bibliography of James Joyce Studies*, Lawrence, Kans., 1964.
- Derida, Žak, Uliks gramofon – Da-govor kod Džojša, preveli Aleksandra Mančić i Novica Milić, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1986.
- Dublin James Joyce Journal*, eds. Luca Crispi, Ann Fogarthy, No. 4, 2011.
- Eco, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, translated from Italian by Ellen Esrock, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1982.
- Ellmann, Richard, *The Consciousness of Joyce*, Oxford University Press, New York, 1977.
- Emig, Rainer, (ed.), *Ulysses: James Joyce - Contemporary Critical Essays*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2004.
- Gifford, Don, *Notes for Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1967.
- Gifford, Don; Seidman, Robert J., *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, University of California Press, Berkeley, 2008.
- Gillespie, Michael Patrick; Fargnoli, A. Nicholas, (eds.), *Ulysses in Critical Perspective*, University Press Florida, 2006.
- Gjurgjan, Ljiljana, *Kamov i rani Džojš*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984.
- Goldberg, S. L., *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, Chatto and Windus, 1961.
- Gottfried, Roy, *Joyce's Iritis and the Irritated Text: The Dis-lexic Ulysses*, University Press of Florida, 1995.
- Hart, Clive, *James Joyce's Ulysses*, Sydney University Press, 1968.
- Hayman, David, *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Madison, 1982.
- Joyce, Stanislaus, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, edited, with an Introduction and Notes by Richard Ellmann, Preface by T. S. Eliot, Da Capo Press, 2003.
- Joyce, Stanislaus, *The Complete Dublin Diary*, ed. George H. Healey, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1971.
- Kain, Richard M., *Fabulous Voyager: James Joyce's Ulysses*, Chicago, 1947.
- Kenner, Hugh, *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, London, 1955.

- Kenner, Hugh, *Joyce's Voices*, Faber & Faber, London, 1978.
- Kiberd, Declan, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, Faber and Faber, London, 2009.
- Kumar, Udaya, *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time and Tradition in Ulysses*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- Levin, Harry, *James Joyce: A Critical Introduction*, Faber & Faber, London, 1960.
- Litz, Walton A., *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*, Oxford University Press, London, 1961.
- MacCabe, Colin, *James Joyce and the Revolution of the Word*, The Macmillan Press, London, 1979.
- Maddox, Brenda, *Nora: The Real Life of Molly Bloom*, Houghton, Boston, 1988.
- Malager, Marvin; Kain, Richard M., *Joyce: The Man, the Work, the Reputation*, New York University Press, New York, 1956.
- Mason, Michael, *James Joyce: Ulysses*, Edward Arnold, London, 1972.
- McCormack, W.J.; Stead, Alistair (eds.), *James Joyce and Modern Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982.
- McCormick, Kathleen, *Ulysses, "Wandering Rocks", and the Reader: Multiple Pleasures in Reading*, The Edwin Mellen Press, New York, 1991.
- McKenna, Bernard, *James Joyce's Ulysses: A Reference Guide*, Greenwood Press, London, 2002.
- Morris, William E.; Nault, Clifford A., Jr. (eds.), *Portraits of an Artist: A Casebook on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Odyssey Press, INC, New York, 1962.
- Nabokov, Vladimir, *Esej o Džojisu*, prevela sa engleskog Tanja Bulatović, NNK International, Beograd, 2004.
- Noon, William, *Joyce and Aquinas*, New Haven, Con., 1957.
- O'Brien, Edna, *James Joyce*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999.
- Pari, Žan, *Džejms Džojis njim samim*, preveo Bora Glišić, Savremena škola, Beograd, 1963. naslov originala: Jean Paris, *James Joyce par lui-meme*, Edition du Seuil, Paris.
- Parrinder, Patrick, *James Joyce*, Cambridge University Press, 1984.
- Peterson, Richard F., *James Joyce Revisited*, Southern Illinois University, New York, 1992.
- Power, Arthur, *Conversations with James Joyce*, ed. Clive Hart, Milington, London, 1974.
- Power, Mary; Schneider, Ulrich (eds.), *New Perspective on Dubliners – European Joyce Studies 7*, Fritz Senn (general ed.), Amsterdam – Atlanta, GA, 1997.
- Reynolds, Mary T. (ed.), *James Joyce: a collection of critical essays*, Prentice Hall, Inc., New Jersey, 1993.
- Riquelme, John Paul, *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983.
- Ryf, Robert S., *A New Approach to Joyce: the Portrait of the Artist as a guidebook*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1966.
- Scholes, Robert, *In Search of James Joyce*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1992.

- Scholes, Robert; Litz, A. Walton, (eds.), *James Joyce/Dubliners: Text and Criticism*, Penguin Books, New York, 1996.
- Schwaber, Paul, *The Cast of Characters: A Reading of Ulysses*, Yale University Press, 1999.
- Schwarz, R. Daniel, ed., *James Joyce, "The Dead"*, Case Studies in Contemporary Criticism, Ed. Ross C. Murfin, Bedford - St. Martin's Press, Boston, 1994.
- Seed, David, *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1992.
- Seidel, Michael, *James Joyce: A Short Introduction*, Blackwell Publishers, Massachusetts and Oxford, 2002.
- Sherry, Vincent, *Joyce's Ulysses: A Student's Guide*, Cambridge University Press, 2004.
- Tindall, William York, *A Reader's Guide to James Joyce*, Thames and Hudson, London, 1959.
- Tully-Needler, Kelly Lynn, *Last Word in Art Shades: The Textual State of James Joyce's Ulysses*, Indiana University, <https://scholarworks.iupui.edu/.../browse?...Tully-Needler%2C+Kelly>, accessed at February, 2009.
- Vidan, Ivo, *Pristupi Džojsovom Uliksu*, Izdavačko poduzeće "Otovar Keršovani", Rijeka, 1959.
- Werner, Craig Hansen, *Dubliners: A Pluralistic World*, Twayne Publishers, Boston, 1988.
- Wollaeger, A. Mark (ed.), *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, Oxford University Press, 2003.

Članci, predgovori/pogovori i eseji o Džejmsu Džojisu

- "The Problems of Hypertextualizing *Ulysses*", <http://www.dwrl.utexas.edu/#The%20Undefinitive%20Ulysses:%201922-1961>, accessed at: June 2011.
- Ames, Keri Elizabeth, "The oxymoron of fidelity in Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*." *Joyce Studies Annual*. (Annual 2003): p132. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Attell, Kevin, "Of questionable character: the construction of the subject in *Ulysses*." *Joyce Studies Annual*. (Annual 2002): p103. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Baechler, Lea, "Voices of Unexpected Lyricism in Two *Dubliners* Stories", *James Joyce Quarterly*, Winter 1991, Volume 28, Number 2, (ed.) Robert Spoo, University of Tulsa, pp. 361 - 376.
- Balsamo, Gian, "The Necropolitan Journey: Dante's Negative Poetics in James Joyce's 'The Dead'", *James Joyce Quarterly* (Summer 2003): pp. 763-781.
- Baron, Scarlett, "Joyce, Genealogy, Intertextuality", in *Dublin James Joyce Journal*, eds. Luca Crispi, Ann Fogarthy, No. 4, 2011. pp. 51-71.
- Beja, Morris, "A Poor Trait of the Artless: The Artist Manqué in James Joyce", *James Joyce Quarterly*, Fall 1988, Volume 26, Number 1, (ed.) Thomas F. Staley, University of Tulsa, pp. 89 - 104.

- Beja, Morris, "One Good Look at Themselves: Epiphanies in *Dubliners*", *Work in Progress: Joyce Centenary Essays*, (Ed.) Richard F. Peterson, Alan M. Cohn, Edmund L. Epstein, Southern Illinois University Press, 1983. pp 3 – 14.
- Bénéjam, Valérie, "Staging Pen", predavanje održano tokom *James Joyce Research Colloquium*, Dablin, 19-21 april, 2012.
- Beplate, Justin, "Joyce, Bergson, and the memory of words." *The Modern Language Review*. 100.2 (Apr. 2005): p298. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Berket, Dženifer, "Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siksu, Kristeva, Beket i Džojks", *Polja – Časopis za književnost i teoriju*, godina L / broj 431 / januar-februar 2005.
- Bošković, Sanja, „Parodija kao oblik mišljenja u savremenoj književnosti: poetički pristupi Džojksa, Žida, Mana i Pavića“, u: *Letopis Matice srpske*, god.182, kni.477, sveska 1/2, Novi Sad, januar/februar 2006.
- Bracker, Nicole, "The Signifier as Siren--Kafka, Brecht, Joyce and the Seduction of the Text." *Intertexts*. 4.2 (Fall 2000): p166. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Briggs, Austin, "Whorehouse/playhouse: the brothel as theater in the 'Circe' chapter of *Ulysses* (1)." *Journal of Modern Literature*. 26.1 (Fall 2002): p42. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Brown, Terence, "Introduction", James Joyce, *Dubliners*, Penguin Books, London, 1992.
- Canadas, Ivan, "A portrait of the artist as a young man: James Joyce, the myth of Icarus, and the influence of Christopher Marlowe", *Estudios Irlandeses - Journal of Irish Studies*. 1 (Annual 2006): p16. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009 http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Cawelti, John G., "Eliot, Joyce, and Exile", *ANQ*. 14.4 (Fall 2001): p. 38. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua
- Davies, Laurence, "Introduction", James Joyce, *Dubliners*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1993.
- Davison, Sarah, "Richard Chenevix Trench's *Studies of Words* and 'Oxen of the Sun' – A Genetic Study", predavanje održano tokom *James Joyce Research Colloquium*, Dablin, 19-21 april, 2012.
- Day, Robert Adams, "Dante, Ibsen, Joyce, Epiphanies, and the Art of Memory", *James Joyce Quarterly*, Spring 1988, Volume 25, Number 3, (ed.) Thomas F. Staley, University of Tulsa, pp. 357 – 362.
- Deane, Seamus, "Introduction", James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1992.
- Donoghue, Denis, "Joyce and the Finite Order", *The Sewanee Review*, (ed.) Monroe K. Spears, Vol. LXVIII, No. 2, April-June, 1960, pp. 256 – 273.
- Druff, H. James, Jr., "The Romantic Complaint: The Logical Movement of Stephen's

- Aesthetics in *A Portrait of the Artist as a Young Man*”, *Studies in the Novel*, (ed.) Gerald A. Kirk, Vol. XIV, No. 2, Summer, 1982, pp. 180 – 188.
- Eko, Umberto, „*Uliks* i poetika otvorenog dela“, preveo Dejan Đuričković, *Putevi*, časopis za književnost i kulturu, XVI, Banja Luka, septembar-oktobar-novembar-decembar, 1970. 253-261, 253. (Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962. pp. 217-218, 220-222, 265-274).
- Eliot, T.S., “*Ulysses*, Order, and Myth”, *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 – 1951*, selected by John W. Aldridge, The Ronald Press Company, New York, 1952. pp. 424 – 426.
- Faherty, Michael, “Heads and Tails: Rhetoric and Realism in *Dubliners*”, *James Joyce Quarterly*, Winter 1991, Volume 28, Number 2, (ed.) Robert Spoo, University of Tulsa, pp. 377 - 385.
- Goldberg, S. L., “Joyce and the Artist’s Fingernails”, *A Review of English Literature*, (ed.) A. Norman Jeffares, Vol. II, No. 2, April 1961, pp. 59 – 73.
- Harding, Mike. “James Joyce’s concept of the underthought: a reflection on some similarities with the work of Wittgenstein.” *Existential Analysis*. 19.1 (Jan. 2008): p2. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec.2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Hardy, John Edward, “Joyce’s *Portrait*: The Flight of the Serpent”, *Man in the Modern Novel*, University of Washington Press, Seattle and London, 1964, pp. 67 – 81.
- Hendry, Irene, “Joyce’s Epiphanies”, *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 – 1951*, selected by John W. Aldridge, The Ronald Press Company, New York, 1952. pp. 129 – 142.
- Henke, Suzette, “Re/Joycean mistakes, misprisions, and modernist contexts.” *English Studies in Canada*. 30.3 (Sept. 2004): p175. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Ingersoll, Earl G., “The stigma of femininity in James Joyce’s “Eveline” and “The Boarding House.””. *Studies in Short Fiction*. FindArticles.com. 15 Sep, 2010. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n4_v30/ai_14762709/.
- Ito, Eishiro, ”Anti-Semitism/Anti-feminism in *Giacomo Joyce*”, http://p-www.iwate-pu.ac.jp/~acro-ito/Joycean_Essays/GJ_Anti-Semitism.html, accessed on 21 March 2012.
- Jacobs, Joshua, “Joyce’s Epiphanic Mode: Material Language and the Representation of Sexuality in *Stephen Hero* and *Portrait*.” *Twentieth Century Literature*. 46.1 (Spring 2000): 20-33. Rpt. in *Twentieth-Century Literary Criticism*. Ed. Thomas J. Schoenberg. Vol. 159. Detroit: Gale, 2005. 20-33. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Jerotić, Vladeta, „Svetozar Brkić i Džojsov *Uliks* u nama“, *Dometi*, god. 22, br. 82-83, Sombor, jesen/zima 1995.
- Joseph, Sarah, “Anthropomorphism and other figures of speech in James Joyce’s *Ulysses*”, *The Modern Language Review*. 99.3 (July 2004): p584. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.

- Jovanović, Bojan, "Džojsova pisma Nori", Džejms Džoj, *Pisma Nori*, preveo Novica Petrović, Gradina, Niš, 1988.
- Kaplan, Robert M., "Doctors, disease and James Joyce", *Australian Family Physician*, Vol. 37, No. 8, August 2008.
- Knowlton, Eloise, "Showings forth: Dubliners, photography, and the rejection of realism." *Mosaic* (Winnipeg). 38.1 (Mar. 2005): p133. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua
- Levin, Harry, "Introduction and Prefaces" for *The Essential James Joyce*.
- Levin, Harry, "Montage", *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 – 1951*, selected by John W. Aldridge, The Ronald Press Company, New York, 1952. pp. 143–159.
- Litz, A. Walton, "Joyce: 1882 – 1941", *The English Novel – Select Bibliographical Guides*, edited by A. E. Dyson, Oxford University Press, 1974.
- Loe, Thomas, "'The Dead' as Novella", *James Joyce Quarterly*, Winter 1991, Volume 28, Number 2, (ed.) Robert Spoo, University of Tulsa, pp. 485 – 497.
- Marković, E. Vida, "Džoj", Džejms Džoj, *Portret umetnika u mladosti*, preveo Petar Ćurčija, Mono & Manana, Beograd, 2005.
- Marković, E. Vida, „Stiven Dedalus“, *Podeljena ličnost – dezintegracija ličnosti u engleskom romanu dvadesetog veka*, preveo Svetozar Ignjačević, Nolit, Beograd, 1972. (naslov originala: Vida E. Marković, *The Changing Face*, Southern Illinois University Press, 1970.)
- Martella, Giuseppe, "Joyce's Epiphany and Contemporary Physics", *Il Confronto Letterario – Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, Anno III, n.6, Novembre 1986, pp. 377 – 384.
- McCourt, John, "Joycean multimodalities: a preliminary investigation of Giacomo Joyce." *Journal of Modern Literature*. 26.1 (Fall 2002): p17. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua
- McGrath, F. C., "Laughing in His Sleeve: The Sources of Stephen Aesthetics", *James Joyce Quarterly*, Spring 1986, Volume 23, Number 3, (ed.) Thomas F. Staley, University of Tulsa, pp. 259 - 275.
- McHale, Brian, "Constructing (post)modernism: the case of *Ulysses*", in *Constructing Postmodernism*, Routledge, London, 2001.
- Mercanton, Jacques, "The Hours of James Joyce", translated by Lloyd C. Parks, *The Kenyon Review*, (ed.) Robie Macauley, Vol. XXIV, No. 4, Autumn 1962, pp. 700 – 730.
- Mulrooney, Jonathan, "Stephen Dedalus and the Politics of Confession", *Studies in the Novel*. 33.2 (Summer 2001): p160. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- O'Faolain, Sean, "Virginia Woolf and James Joyce, or Narcissa and Lucifer", *The Vanishing Hero: studies in the novelists of the twenties*, Eyre & Spottiswoode, London, 1956.
- O'Brien, Edna, "The ogre of betrayal", *The Guardian*, Saturday, 29 July 2006, <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jul/29/theatre.fiction>, accessed at: April, 2012.

- Pascal, Roy, "The Autobiographical Novel and The Autobiography", *Essays in Criticism – A Quarterly Journal of Literary Criticism*, (ed.) F. W. Bateson and W. J. Harvey, Vol. IX, No. 2, April 1959, pp. 135 – 150.
- Paunović, Zoran, "Uliks. Prevod?“, *Letopis Matice spske*, Novi Sad, 2004. str. 435-442.
- Paunović, Zoran, "Uliks Džejmsa Džojša – mitska uzvišenost trivijalnog", Džejms Džojš, *Uliks*, CID, Podgorica, 2001.
- Poirier, Richard, "Pater, Joyce, Eliot", *James Joyce Quarterly*, Fall 1988, Volume 26, Number 1, (ed.) Thomas F. Staley, University of Tulsa, pp. 21 – 35.
- Riach, Alan. "James Joyce and the Difference of Language." *The Modern Language Review*. 102.1 (Jan. 2007): p217. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Rice, Thomas Jackson, "Consuming High Culture: Allusion and Structure in 'The Dead.'" *Cannibal Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 2008. 61-72. Rpt. in *Short Story Criticism*. Ed. Jelena O. Krstovic. Vol. 118. Detroit: Gale, 61-72. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009. http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua
- Roche, Anthony, "The Strange Light of Some New World: Stephen's Vision in *A Portrait*", *James Joyce Quarterly*, Spring 1988, Volume 25, Number 3, (ed.) Thomas F. Staley, University of Tulsa, pp. 323 - 332.
- Rose, Ellen Cronan, "Dancing Daedalus: Another Source for Joyce's *Portrait of the Artist*", *Modern Fiction Studies*, (ed.) William T. Stafford, Vol. 28, No. 4, Winter 1982-83, pp. 596 – 603.
- Ryf, S. Robert, "Joyce's Visual Imagination", *Texas Studies in Literature and Language*, (ed.) Philip Graham, Vol. I, No. 1, Spring 1959, pp. 30 – 43.
- Scholes, Robert, "Stephen Dedalus, Poet or Esthete?" *PMLA – Publications of Modern Language Association of America*, edited by John Kurt Fisher, Vol. LXXIX, No. 4, Part 1, September 1964, pp. 484 - 489.
- Scholes, Robert, "Stephen Dedalus: *Eiron* and *Alazon*", *Texas Studies in Literature and Language*, (ed.) Philip Graham, Vol. III, No. 1, Spring 1961, pp. 8 – 15.
- Sicker, Philip, "Unveiling desire: pleasure, power and masquerade in Joyce's 'Nausicaa' episode." *Joyce Studies Annual*. (Annual 2003): p92. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Simić, Novak, "James Joyce", Džejms Džojš, *Mladost umjetnika*, preveo Stanislav Šimić, Zora, Zagreb, 1952.
- Simić, Novak, "James Joyce", James Joyce, *Dablinci*, prevela Mirjana Buljan; *Izgnanici*, preveo Ante Stamać, Zora, Zagreb, 1965.
- Slocum, J. John, Cahoon, Herbert, "Foreword to the Revised Edition", James Joyce, *Stephen Hero*, Panther Books, London, 1984.
- Spencer, Theodore, "Introduction to the First Edition", James Joyce, *Stephen Hero*, Panther Books, London, 1984.
- Sultan, Stanley, "Dublin Boy and Man in 'The Sisters.'" *Joyce and the City: The Significance of Place*. Ed. Michael Begnal Syracuse, N.Y.: Syracuse Univer-

sity Press, 2002. 85-97. Rpt. in *Short Story Criticism*. Ed. Jelena O. Krstovic. Vol. 118. Detroit: Gale, 85-97. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University – Alexandria, 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.

Vidan, Ivo, "Svojevoljni izgnanik u vlastitom gradu", Džejms Džojls, *Portret umjetnika u mladosti; Giacomo Joyce*, preveo Antun Šoljan, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981.

Waltz, L. Florence, "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce", *PMLA – Publications of Modern Language Association of America*, (ed.) John Kurt Fisher, Vol. LXXX, No. 4, Part 1, September 1965, pp.436 – 450.

Opšte književno-teorijske studije, književno-kritički pregledi i ogledi iz oblasti nauke o književnosti

Allen, Walter, *The English Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1963.

Bahtin, Mihail, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1991.

Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

Baldick, Chris, *The Modern Movement, 1910 – 1949*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Barthes, Roland, "The Death of the Author" (1968), in: *Image - Music – Text*, Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 142-148.

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, With a Note on the Text by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1975.

Benstok, Šari, „Autorizovanje autobiografskog“, prevela Tatjana Bijelić, *Ars*, XIV, 5-6, Otvoreni kulturni forum, Cetinje, 2010, 149-156.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes*, D.S. Brewer, New Hampshire, 1982.

Boothe, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969.

Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Secker & Warburg, London, 1994.

Brooker, Peter, (editor), *Modernism/Postmodernism*, Longman, London, 1992.

Compagnon, Antoine, "What is an Author? 1. Introduction: death and resurrection of the author", <http://www.fabula.org/compagnon/auteur3.php>, accessed at: 20 April 2010.

Daiches, David, *The Novel and the Modern World*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1964.

Eagleton, Terry, *William Shakespeare*, Blackwall, Oxford, 1986.

Eco, Umberto, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.

Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, prevela sa italijanskog Milana Piletić, Paideia, Beograd, 2001.

Eko, Umberto, *Šest šetnji po narativnoj šumi*, preveo Lazar Macura, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2003.

- Eliot, T.S., "Tradition and Individual Talent" (1919), *Selected Essays*, London, 1953.
- Faulkner, Peter, *Modernism*, Routledge, London, 1991.
- Fisk, Catherine L., *Attribution Within Organizations: Crediting Work in the Context of Anonymous Authorship at the J. Walter Thompson Advertising Agency, 1920-1980*, For presentation at the Center for the Study of Law & Society, Berkeley March 16, 2009, p. 4, www.law.berkeley.edu, accessed at: February 2011.
- Ford, Boris, *From James to Eliot: The New Pelican Guide to English Literature*, 7, Penguin Books, London, 1983.
- Foucault, Michel, "What Is an Author?" (1969.), <http://korotonomedia2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuthor.pdf>, accessed at: June 2009.
- Goldman, Jane, *Modernism, 1910 – 1940*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2004.
- Hanson, Clare, (ed.), *Re-reading the Short Story*, St. Martin's Press, New York, 1989.
- Hollis, Erin Michelle, *Textual Collisions: The Writing Process and the Modernist Experiment*, <http://repository.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/2434/etd-tamu-2005A-ENGL-Hollis.pdf?sequence=1>
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974.
- Jones, Phyllis M., ed., *English Critical Essays: Twentieth Century*, Oxford University Press, London, 1964.
- Josipovici, Gabriel, (ed.), *The Modern English Novel: the reader, the writer and the work*, Open Books, London, 1976.
- Knapp, Steven; Michaels, Walter Benn, "Against Theory", *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4. (Summer, 1982), The University of Chicago Press, pp. 723-742, <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28198222%298%3A4%3C723%3AAT%3E2.0.CO%3B2-0>.
- Knežević, Marija, "Facing the Other to Death", *Folia Linguistica e Litteraria*, Decembar 2010, br. 1 i 2, Filozofski fakultet, Nikšić, pp. 51-63.
- Koljević, Svetozar, *Trijumf inteligencije*, Prosveta, Beograd, 1963.
- Kompanjon, Antoan, *Demon teorije*, prevod sa francuskog Milica Kozić, Novi Sad: Svetovi, 2001.
- Kundera, Milan, *The Art of the Novel*, translated from the French by Linda Asher, Faber and Faber, 1999.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, London, 1983.
- Lohafer, Susan, *Coming to Terms with the Short Story*, Louisiana State University Press, 1983.
- Marčetić, Andrijana, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2004.
- Martinez, Guillermo, „Priča kao logičan sistem”, prevod: Ksenija Popović, *Art - Vjesti*, December 31. 2005, p.36
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1987.
- Orr, John, *The Making of the Twentieth-century Novel: Lawrence, Joyce, Faulkner and Beyond*, Macmillan Press, London, 1987.
- Regard, Frédéric, "Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question", <http://reconstruction.eserver.org/023/regard.htm>.
- Rimmon – Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London, 1997

- Ruse, Žan, *Narcis romanopisac: ogled o prvom licu u romanu*, s francuskog prevela Jelena Novaković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995.
- Ryan, Marie-Laure, "The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive." *Narrative*. 9.2 (May 2001): p146. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*, New York: Columbia University Press, 1975.
- Saunders, Ian, "Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing." *The Review of English Studies*. 46.183 (Aug. 1995): p448. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Savu, Laura E., *Postmortem Postmodernists: Authorship and Cultural Revisionism in Late Twentieth-Century Narrative* (2006), at: <http://libres.uncg.edu/edocs/etd/1148/umi-uncg-1148.pdf>, accessed in January, 2010.
- Selden, Raman, *Practising Theory and Reading Literature*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1989.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1993.
- Sontag, Susan, „Je li ovo knjiga koju pišem?“ *Art*, *Vijesti*, 14. jul 2012.
- Stevenson, Randall, *Modernist Fiction*, Prentice Hall, Hertfordshire, 1998.
- Sudnik, Katarzyna „Autobiografski roman kao medijacija između fikcije i stvarnosti (na osnovu romana *Mimesis* Andreja Nikolaidisa i *Privatna galerija* Balše Brkovića)“, *Folia Linguistica e Litteraria*, Decembar 2010, br. 1 i 2, Filozofski fakultet, Nikšić, pp. 233-242.
- Tasić, Vladimir, "Terminator 2: Pisac u potrazi za identitetom", *Toronto Slavic Quarterly*, University of Toronto, Academic Electronic Journal in Slavic Studies, www.utoronto.ca, accessed at: July 2011.
- Zhang, L. (2012). "The intentional fallacy" reconsidered. *Canadian Social Science*, 8(2), 34. doi:10.3968/j.css.1923669720120802.1045
- Wilson, Adrian, "Foucault on the 'question of the author': a critical exegesis." *The Modern Language Review*. 99.2 (Apr. 2004): p339. Literature Resource Center. Gale. Louisiana State University - Alexandria. 15 Dec. 2009, http://go.galegroup.com.ezproxy.lsua.edu/ps/start.do?p=LitRC&u=lln_alsua.
- Wilson, Edmund, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 – 1930*, The Fonatana Library, London & Glasgow, 1964.
- Wimsatt, W.K. Jr.; M. C. Beardsley, "The Affective Fallacy", *The Sewanee Review*, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55, The Johns Hopkins University Press, <http://www.jstor.org/pss/27537883>, accessed at: May 2011.
- Wimsatt, W.K., Jr.; Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954. <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/Fallacy.htm>, accessed at: January 2010.

Ostalo (literatura iz šire oblasti humanističkih nauka, umjetnosti i kulture)

- A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuff, translated by Barbara Johnson, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1991.
- Albahari, David, dnevni list *Pobjeda*, Podgorica, 16. januar 2010.
- Begbede, Frederic, *Art – Vijesti*, Podgorica, 19. jun 2010.
- Borhes, Horehe Luis, „Borhes i ja”, *Pripovetke*, izabrao i predgovor napisao Miroljub Joković, Unireks, Podgorica, 1997.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Penguin Books, London, 1994.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *A Thousand Plateaux*, in *Literary Theory: An Anthology*, eds. Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing, Oxford, Carlton, 2004.
- Derrida, Jacques, “Différance”, trans. Alan Bass, *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 1982, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/diff.html>, accessed at: June 2011.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press., 1974. Chapter Two, <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/derrida.htm>, accessed at: May, 2011.
- Elijade, Mirče, *Sveto i profano*, preveo s francuskog Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2003.
- Freud, Sigmund, “Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality”, in *General Psychological Theory*, ed. Philip Rieff, Macmillan, New York, 1963.
- Gadamer, Hans Georg, *Pohvala teoriji*, preveo Saša Radojčić, Podgorica: Oktoih 1996.
- Homer, *The Odyssey*, Translated by T. E. Lawrence, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1992.
- <http://en.wiktionary.org/wiki/augeo#Latin>, accessed at: June, 2011.
- <http://hr.wikipedia.org/wiki/Uliks>, accessed at: August 2012.
- <http://www.thefreedictionary.com/augur>, accessed at: June, 2011.
- Kiš, Danilo, *Život, literatura*, priredila Mirjana Miočinović, Prosveta, Novi Sad, 2007.
- Levinas, Emanuel, *Među nama: misliti-na-drugog: ogledi*, prevela s francuskog Ana Moralić, Sremski Karlovski, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Man, Tomas, *Smrt u Veneciji / Tonio Kreger*, prevela Anica Savić-Rebac, Daily Press *Vijesti*, Podgorica, 2004.
- Merriam-Webster*, [http://www.learnersdictionary.com/search/author\[1\]](http://www.learnersdictionary.com/search/author[1]), accessed on 2 March 2011.
- Merriam-Webster*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/author>, accessed on 2 March 2011.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita*, prevod: Branko Vučićević, Daily Press – ND “Vijesti”, Podgorica, 2003.
- Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, ed. Crowther, Johnatan, Oxford University Press, 1997.
- Pope, Alexander, “An Essay on Criticism” (1705), www.readerbookonline.net, accessed at: June 2011.
- Prust, Marsel, *U traganju za minulim vremenom (7): Vaskrslo vreme*, preveo s francu-

- skog Živojin Živojnović, Paideia, Beograd, 2007.
- Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992.
- Rečnik književnih termina*, ur. Živković, Dragiša, Beograd: Nolit, 1992.
- Ronning, Anne Birgitte, „Kakav je odnos roda prema umjetnosti?“, prema: *Rod, identitet, kultura*, ur. Svetlana Zečević, Nataša Krivokapić, Filozofski fakultet, Nikšić, 2010, str. 144-157.
- Ronning, Birgitte Anne, „Simon de Bovoar: *Drugi pol* – uticaj na moderni feminizam“, prema: *Rod, identitet, kultura*, ur. Svetlana Zečević, Nataša Krivokapić, Filozofski fakultet, Nikšić, 2010, str. 28-40.
- Shelley, Percy Bysshe, „A Defence of Poetry“ (1821), www.bartleby.com, accessed at: June 2011.
- Sveto Pismo: Novi zavjet*, Sveti arhijerejski sinod srpske pravoslavne crkve, Beograd, 2003.
- Tennyson, Alfred Lord, „Ulysses“ (1842), www.portablepoetry.com/poems/alfred-lordtennyson/ulysses.html, accessed ad: August 2012.
- The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, New York, 2004.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Grey*, www.gutenberg.org, accessed at: January 2012.
- www.guardian.co.uk/books/2012/aug06/paulo-coelho-jemas-joyce-ulysses.
- Yeats, W. B., „Sailing to Byzantium“, in *The Collected Poems*, Ware: Wordsworth, 2000.
- Yeats, William Butler, „Among School Children“, www.web-books.com/Classics/Poetry/Anthology/Yeats/Among/htm, accessed at: January 2012.

