

<https://doi.org/10.18485/analiff.2022.34.1.16>
821.111.09-31 Џојс Џ.

Хронотоп града у Џојсовом роману *Портрет уметника у младости*

Биљана Р. Влашковић Илић*

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Катедра за енглески језик и књижевност

Кључне речи:

Бахтин
хронотоп
Џојс
Даблин
град
егзил
уметност
религија
политика

Апстракт

Рад приступа Џојсовом Даблину из романа *Портрет уметника у младости* као неопходном позадинском фиктивном лику који утиче на развој младог Џојса и Стивена Дедалуса својом комплексношћу, бурном историјом, религијским и политичким превирањима. Културолошки и контекстуални приступ омогућава откривање веза између аутобиографског и фиктивног Даблина, те појашњава однос између религије, политике и уметности у Ирској с краја деветнаестог века. Циљ анализе је да појасни да ли је на Дедалусов избор да напусти родну земљу како би остварио свој уметнички потенцијал утицала растрзаност самог града између католичанства и протестантизма, уметности и традиције, национализма и егзила. У ту сврху као методолошко полазиште у раду се користе Бахтинова разматрања о хронотопу као формално-садржајној категорији књижевности, у којој се „просторна и временска обележја [сливају] у осмишљену и конкретну целину“. Даблин из *Портрета* се овде посматра као доминантни/оквирни хронотоп који уобличава сиже, али и као дијалогски хронотоп који утиче на критичне и одлучујуће тренутке у развоју Стивена Дедалуса као уметника. (примљено: 29. октобра 2021; прихваћено: 25. јануара 2022)

1. Увод

Четири града која су, сваки у своје време и на јединствени начин, утицала на живот и дело Џејмса Џојса – Даблин, Трст, Париз и Цирих – имала су значајнију улогу за развој његовог уметничког духа од пуког места за живот. Ипак, несумњиво је да је Даблин имао посебно место у Џојсовом срцу. Познато је да је Џојс придавао велики, чак „мистични“ значај свом датуму рођења и да је изричито захтевао од свог издавача да *Уликс* буде објављен на његов четрдесети рођендан (Bulson, 2006: 1). По тајанствености и комплексности ништа мање значајан за њега није био ни његов родни град. Језичка, религијска и политичка подељеност Даблина описана у *Портрету* упућује на Бахтинову тезу да су живот и роман по својој природи дијалогски (Bužinjska/Markovski, 2009: 165), те да „књижевно дело није затворена и аутономна творевина“ (Bužinjska/Markovski, 2009: 180) већ да зависи од других дела и да се његов смисао (који никада није коначан) одређује у односу на „смислове“ других дела¹. Као што објекат/текст не постоји самостално, тако не постоји самостално ни субјекат/човек: према Бахтиновом дијалогском принципу, „човек дефинише сам себе уз помоћ другог човека“ (Bužinjska/Markovski, 2009: 176), и постоји „само онолико колико неко други о [њему] говори“ (Bužinjska/Markovski, 2009: 175). У Џојсовом *Портрету*, бахтиновска дијалогичност уочава се на два плана. Најпре, на плану успостављања језичког, религијског и политичког идентитета, Стивен Дедалус себе успева да дефинише тек у односу на оног другог/оно друго, тако што свој приучени енглески језик пореди са енглеским којим је говорио Бен Џонсон, или тако што покушава да суморну католичку визију света замени уметничком, или пак тако што се присећа „јадног“ Чарлса Парнела и сећање на његову смрт супротставља унионистима. Друго, на плану аутобиографског, Џојс оправдава Бахтинову тврдњу да аутор свом лицу „дозвољава идеолошку независност која [...] изнутра разбија надрећену свест ауторског Ја“ (Bužinjska/Markovski, 2009: 177), а све како би на себе могао да „гледа очима другог“ (Bužinjska/Markovski, 2009: 178). На оба ова плана, Стивен Дедалус и Џејмс Џојс дефинишу сопствени идентитет позивајући се на оно што је друго и у том дијалогу са другим осветљавају и културни контекст коме припадају. У позадини њихове потраге за идентитетом налази се хронотоп града, у којем се време „згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво“, док се простор „напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје“ (Bahtin, 1989: 194). Као такав, Даблин у *Портрету* има велики сижејни потенцијал јер се време и простор у њему претплићу тако да јасно одражавају владајуће идеологије с краја деветнаестог века у Ирској, док истовремено утичу на развој главног лика који је и сам „суштински хронотопичан“ јер га хронотоп града, као формално-садржајна категорија романа, у знатној мери одређује (Bahtin, 1989: 194). Ово даље значи да се „анализа хронотопа тиче и анализе начина на који се у датом наративу третирају проблеми човеко-

1 „Не постоји изолован исказ. Он увек садржи исказе који му претходе, као и оне који после њега долазе. Ниједан није ни први ни последњи. Исказ је само карика у ланцу и не може се проучавати одвојено од њега“ (цитирано према Bužinjska/Markovski, 2009: 173).

вог идентитета“ (Алексић, 2019: 44): развој уметничког идентитета у *Портрету* је централна тема која се обрађује на основу присећања одређених епизода из живота Стивена Дедалуса, које су ситуиране у простору и времену Даблина као седишта радње, односно оквирног хронотопа. Сама *просторност* Даблина обухвата како његову географску локацију и изглед, тако и „околности свакодневног живота људи који га насељавају, послове, обичаје, навике“, али и „временски период у којем се одвија радња, јер време у историјском смислу битно одређује животну супстанцу сваког простора“ (Алексић, 2019: 47). Бахтиновско „згушњавање времена“² односи се на читав склоп различитих међуодноса у које ступају наведене категорије и заједно чине доминантни хронотоп књижевног дела који формира сиже и уобличује/дефинише жанр *Портрета*, који је најчешће препознат као *künstlerroman*, али се неретко назива и фиктивном аутобиографијом, биографском фикцијом и историјском фикцијом, управо због сложености доминантног хронотопа.

Конструкција хронотопа, односно одређеног фиктивног света, постаје примарна компонента наратива, битнија од приказаних догађаја и чинова говора у роману (в. Bemong/Borghart, 2010: 4) јер се они тумаче у односу на хронотоп и тек заједно са њим имају смисла. Како наводе Бемонг и Боргхарт (Bemong/Borghart, 2010: 5), Бахтинов опис времена које се згушњава и простора који се напиње најчувенији је опис термина „хронотоп“, али он не представља „дефинитивну дефиницију“ термина јер она и не постоји, због чега је сам концепт често био изложен критици, док су и критичари који су користили хронотоп као полазну тачку за анализу књижевних текстова тај термин користили на различите начине. Тако се у књижевној критици појављују увек нови хронотопи: хронотопи целих жанрова, мотивски и генерички хронотопи, основни и гранични, мали и велики, микро, локални и случајни, хронотопски мотиви, итд. Чак и сам Бахтин у есеју „Облици времена и хронотопа у роману“ (*Огледи из историјске поетике*) на неким местима користи речи „хронотоп“ и „мотив“ као синонине (в. Bemong/Borghart, 2010: 6). Барт Кеунен (Bart Keunen) је систематски поделио генеричке хронотопе на апстрактне категорије. Његова подела илуструје неухватљивост овог термина, који не само да измиче коначном дефинисању већ се може применити у ширем смислу на безмало сваки „кутак“ у роману³. Кеунен дели „времепростор-хронотопе“ на два типа у зависности од „временског развоја у апстрактном тоталитету фиктивног света“ (Bemong/Borghart, 2010: 7). Први тип је *телеолошки* или *монолошки хронотоп* који налазимо у традиционалним нарацијама где се заплет креће ка коначном расплету, а радња заснива на смени „хронотопа равнотеже и сукоба“. На основу тога где се унутар нарације налази сукоб или конфликт, Кеунен издваја три подгрупе хронотопа: *хронотоп мисије* (типичан за авантуристички роман и бајке), *хронотоп регенерације* (на пример у готском роману или популарним романсама) и *хронотоп деградације* (где сам

2 Времена као водеће категорије у књижевности (в. Алексић, 2019: 44, 47).

3 Хану Риконен (Hannu Riikonen), на пример, наводи да Џојс, нарочито у раним радовима, користи сетове малих хронотопа попут врата, прага, ходника, степеништа и прозора. Види Riikonen, 2001.

конфликт остаје неразрешен, као у неким Шекспировим трагедијама). Други тип хронотопа, *дијалогски хронотоп*, карактеристичан је за модерни роман попут *Портрета уметника у младости*:

[Овде] наратив није усмерен ка крајњем моменту, ка „телосу“, већ се састоји од мреже конфликтних ситуација и раскрсница које међусобно комуницирају – отуда назив „дијалогски“. Овде су хронотопи конфликта на првом месту психолошки по природи, и за разлику од традиционалних наратива који иду ка телосу, овде се иде ка „Каиросу“: критичким, одлучујућим тренуцима који су карактеристични за модерни роман од деветнаестог века. (Bemong/Borghart, 2010: 7–8)

Стога се и у нашем тумачењу Даблин сагледава и као доминантни/оквирни хронотоп и као дијалогски хронотоп у Кеуненовом смислу.

2. Паклени Даблин у *Портрету уметника у младости*

Даблин је у Џојсу изазивао сложена и најчешће негативна осећања. Када је почео да пише кратке приче за један часопис, будућој збирци дао је наслов *Даблинци* како би „оголио душу оне хемиплегије или парализе коју многи сматрају градом“⁴ (Ellmann, 1982: 163). У писму Гранту Ричардсу (Grant Richards), Џојс открива да је намеравао да испише поглавље о моралној историји Ирске, те да је за седиште радње изабрао Даблин јер је тај град за њега „центар парализе“ (Ellmann, 1975: 83). Џојсов блиски пријатељ, Френк Баџен (Frank Budgen), са којим је провео многе сате у шетњи Цирихом током 1918. и 1919. године, присећа се у својој студији о Уликсу пишчеве жеље да у овом епохалном делу „створи толико комплексну слику Даблина да би град једног дана, ако би изненада нестао са земље, могао према [овој] књизи да се реконструише“ (Budgen, 1989: 69). Иако је у питању сугестивна анегдота, многи критичари су искористили Баџеново присећање како би објаснили значај симболике града у Уликсу. Тако је према Ч. Х. Пику (С. Н. Peake) Уликс „роман у којем је град представљен као моћна, чак доминантна сила која утиче на радњу – као непријатељски настројено биће против којег се двојица протагониста надмећу“ (цитирано према Brooker, 2004: 75). Енда Дафи (Enda Duffy), пак, види Уликсов Даблин као фукоовску хетеротопију јер је Даблин као „колонијална престоница оно „друго место“ у односу на империјални метрополис“ (Duffy, 2000: 51). Дафијево постколонијално читање романа сагледава град као „територијални императив који национализам захтева“ (Duffy, 2000: 37), а коме се у роману покушава умаћи. Међутим, иако на крају *Портрета* Стивен Дедалус усхићено најављује свој одлазак из Даблина, он не успева сасвим да побегне и у Уликсу га опет затичемо у истом граду, у који је морао да се врати због смрти мајке. Стивен је у Уликсу и даље млади уметник, али неостварен, разочаран и приморан да се врати граду

4 Сви преводи са енглеског на српски језик су преводи ауторке рада.

за који верује да баца мреже на душу човека како би је задржао да не узлети (Џојс, 2004: 203). Стога је Уликсов Даблин исти онај Даблин из *Портрета*, премда је у Уликсу доминантнији, кошмарнији и „гласнији“, док у *Портрету* попут Дикенсовог Духа будућих Божића стоји нем и невидљивом руком спроводи Стивена кроз различите формативне иницијације: политичку, религијску, сексуалну, уметничку.

Као што је типично за модернистички роман, *Портрет* представља мозаик недоречених мисли и ситуација, чије значење зависи искључиво од читаоца, који мора да попуни празнине својим искуством, жељама, страховима, и слично. Занимљиво је да је ослањање модернистичког романа на читаоца који има обавезу да нађе везу између наизглед неповезаних епизода и мисли заправо постмодернистичког карактера: уместо једног, коначног значења текста, суочени смо са мноштвом значења или „смислова“, тако да смисао сам по себи не постоји, како је писао Бахтин⁵, односно према Гадамеру, „Ниједна реч није последња, исто као што не постоји ни прва реч“ (Буџинска/Markovski, 2009: 174). Конвенционални наративни приступ уступа место фрагментарној нарацији у *Портрету*, која је још израженија у Уликсу, делу које је одличан пример преласка са модернизма на постмодернизам (в. Fagnoli/Gillespie, 2006: 16).

Радња романа прати Стивеново одрастање, од раног детињства до његових универзитетских дана када одлучује да напусти Даблин. Будући да се радња умногоме поклапа са детаљима из Џојсовог живота (банкрот његове породице, школовање у Клонгоус Вуд колеџу, Белведеру и на Универзитету у Даблину), тешко је одолети аутобиографском приступу приликом тумачења текста, али како Фаргноли и Гилеспи упозоравају (Fagnoli/Gillespie, 2006: 5), била би озбиљна грешка читати овај роман (али и Уликс) као да је у питању верни приказ Џојсовог живота. Док излаже колеги постулате своје естетске теорије, и сам Стивен тврди да „[у]метник као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји, равнодушан, и обрезаује нокте“ (Џојс, 2004: 215). Ако је Џојсов живот „приказан“ у *Портрету*, онда је то „живот пречишћен у људској машти и поново пројциран из ње“ (Џојс, 2004: 215), о чему сведочи и пун наслов романа (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), чији неодређени члан уз реч „портрет“ упућује на то да се ради о једном могућем портрету датог уметника. Како пише Бахтин у делу *Аутор и јунак у естетској активности*, аутор реагује на јунака као што и јунак реагује на аутора: дајући нам поједине јунакове поступке, аутор гради јунакову целину, која је кључна (в. Bahtin, 1991: 5–6). Сам јунак открива у том процесу „много гримаса, случајних маски, лажних гестова, неочекиваних поступака [...] у зависности од [...] случајних емоционално-вољних реакција, ауторових душевних каприца, кроз чији хаос он мора да се пробија до свог истинског вредносног настајања, док се на крају његов лик не сложи у чврсту нужну целину“ (Bahtin, 1991: 6–7).

5 „[С]мисао текста – како пише Бахтин – „служи [...] искључиво смисловима који су се срели и међусобно суочили“ и резултат је сучељавања снага (=смислова)“. (Буџинска/Markovski, 2009: 174)

Уметник се бори са самим собом док ствара „одређен и чврст лик јунака“, али када једном створи ту целину, аутор је „читав у створеном продукту, остаје му само да укаже на своје дело“, где ћемо га једино и тражити (Bahtin, 1991: 7–8). Премда је често уобичајено трагати за подударанем чињеница из живота аутора и јунака, Бахтин напомиње да тиме „запостављамо целину јунака и целину аутора“ (1991: 10), јер су у питању две различите целине, иако је једна проистекла из друге. *Аутор-творца* је тај који јунака облачи у ново тело, тако да се јунак рађа као нови човек „на новој равни живота“; *аутор-човек*, са друге стране, брижљиво уклања себе из јунаковог животног поља и чисти читаво животно поље за јунака и његово постојање (Bahtin, 1991: 15). Дакле, иако поређење ауторове и јунакове биографије може бити итекако продуктивно, Бахтин сматра да због пуког поређења биографских чињеница долази до мешања аутора-творца и аутора-човека (в. 1991: 11), а самим тим и до неразумевања целине јунака, који постаје независан од аутора-творца у завршеном делу. Другим речима, након што је јунаку обезбедио целину, аутор-творца постаје аутор-човек, такође независан од свог дела. Међутим, уклонити аутора из текста (као што је саветовао Ролан Барт⁶, а за њим и Фуко) у случају *Портрета* је мач са две оштрице: с једне стране, аутора не треба сматрати за гаранта исправности тумачења јер је, како смо навели, читалац прави творца књижевног текста док аутор остаје „иза“ истог, али са друге стране, аутора не треба у потпуности елиминисати, будући да паралеле између Џојсовог и Стивеновог Даблина омогућавају културолошки приступ овом књижевном тексту као друштвено детерминисаном и тиме ближе објашњавају улогу хронотопа града у роману.

Развојни пут Стивена Дедалуса испраћен је усложњавањем језичког израза од периода његовог детињства, када наратор користи језик који је примењен да искаже детиње мисли, све до његовог сазревања као младог уметника и интимног исповедања у виду дневничких записа⁷. Један од њих је нарочито упечатљив јер открива да је Стивен пронашао и узрок и лек за клаустрофобију сопствених мисли: „21. марта, ноћу. Слободан. Слободне душе и слободне маште. Нека мртви покопају мртве! Да! И нека се мртви венчавају са мртвима“ (Џојс, 2004: 250). Стивенове речи имплицирају да је бекство из Даблина и одрицање националистичких идеала и традиције једини начин да буде слободан. Као што раније напомиње у разговору са Кренлијем, он се више не плаши да буде сам, да напусти оно што мора напустити (Џојс, 2004: 249): „Нећу служити

6 Неопходно је напоменути да Ролан Барт у тексту *Смрт аутора* симболички „убија“ аутора само како би омогућио различите интерпретације текстова, а да оне не буду искључиво везане за „ауторску интенцију“. Међутим, како пише Ана Буџињска (Bužinjska/Markovski, 2009: 377, в. 347), „он ће ући у историју као неко ко је наговарао на убијање писаца – на ту куриозитетну бесмислицу можемо наићи чак и данас“.

7 Фаргноли и Гилеспи (Fagnoli/Gillespie, 2006: 137) истичу две кључне карактеристике нарације у роману: „Глас који препричава искуства Стивена Дедалуса, иако није заиста глас Стивенове свести, све време је веома свестан Стивенових осећања. Потом, тај глас износи своја мишљења користећи вокабулар који је отприлике еквивалентан ономе који би се очекивао од Стивена у датом периоду његовог живота...“.

ономе у што више не верујем, звало се то дом, моја отаџбина, или моја црква: покушаћу да се изразим у неком облику живота или уметности што слободније могу и што потпуније могу, служећи се у своју одбрану једним оружјем које себи дозвољавам – ћутањем, изгнанством и лукавством“ (Џојс, 2004: 248). До овог сазнања да живи у окружењу које гуши и спутава његов уметнички потенцијал Стивен долази након низа ситуација које обликују његов религијски, политички, сексуални и уметнички идентитет. Значајна епизода која представља политичку и религијску позадину Даблина је божићна вечера у дому Дедалуса којој Стивен први пут присуствује. Напета атмосфера за вечером у потпуности осликава дух Даблина с краја деветнаестог века. Стивенска религијска иницијација поклапа се са политичком иницијацијом током разговора који се води између одраслих – његовог оца Сајмона, њиховог породичног пријатеља господина Кејзија и гувернанте Данте. Иако су сво троје ирски националисти, убрзо постаје јасно да је Данте загрижена католикиња која подржава одлуку Католичке цркве да јавно осуди Чарлса Парнела као прељубника, док Сајмон Дедалус и Кејзи славе Парнела као човека који је био рођен да води Ирце у борби за независност, али га је у томе црква спречила. Стивенска виђење политике је типично дечије: он се присећа да му је Данте казала да је „Парнел рђав човек“: „Питао се да ли су код куће расправљали о томе. То се звало политика. То су биле две страна: Данте је била на једној страни, а његов отац и господин Кејзи били су на другој, али мајка и ујка Чарлс нису били ни на једној. Сваког дана је у новинама писало нешто о томе“ (Џојс, 2004: 17). Божићна сцена описује Даблин као средину пуну неразрешивих тензија, где се религија меша у политику и обрнуто. Док гледа свог оца како плаче за мртвим Парнелом, Стивен није сигуран којој од ирских институција би требало да се приклони: католичкој цркви за коју је реч црквених пастора последња или националистима попут Сајмона Дедалуса који сматрају да „Ирској не треба никакав Бог“ (Џојс, 2004: 39).

У националистичком заносу Сајмон узвикује да су Ирци „један несрећан народ коме су се на грбачу попели попови [...] Народ са поповима на грбачи од кога је и Бог дигао руке!“ (Џојс, 2004: 38). И поред овог строгог политичког става, Сајмон Дедалус одлучује да пошаље сина у језуитску школу, сматрајући да је то свет који му „може обезбедити добро место“ (Џојс, 2004: 72) јер „у животу нема бољих дипломата од језуита“⁸ (Џојс, 2004: 73). Међутим, Стивен је због банкрота своје породице приморан да напусти Клонгоус Вуд Колец⁹ и да неко време проведе у Блекроку, области јужно од Даблина, где је породица принуђена да се пресели. Заселак Стилорган у којем живе описан је као „раскрсница друмова“ (Џојс, 2004: 63). Овај хронотоп пута симболично представља и Стивена на

8 Конформизам у животу и образовању једна је од тема којој Џојс посвећује посебну пажњу. У контексту банкрота породице Дедалус (али и Џојсове породице) након пада Парнела, Сајмонова одлука чини се добро промишљеном јер ће Стивену осигурати посао и добра примања. Са друге стране, она открива да је Сајмон упркос својим убеђењима приморан да се приклони цркви.

9 Католичка језуитска школа за младе дечаке са интернатом, у области Килдер, на око 30 километара од Даблина.

раскрсници живота: на темпоралном плану он се креће између детињства и адолесценције, док на спацијалном плану свакодневно шетајући околином он открива друштвене и историјске прилике у Даблину које ће га касније прогањати:

Док су уморно ишли друмом или стајали у каквој прљавој гостионици поред пута, његови стари су беспрекидно говорили о проблемима који су им били на срцу, о ирској политици, о Минстеру и о легендама о њиховој породици, а Стивен је све то пожудно слушао. Речи које није разумео стално је понављао у себи, све док их не би научио напамет: и помоћу њих је назирао стварни свет око њих. Чинило му се да се ближи час кад ће и он узети учешћа у животу тога света, и он се потајно поче припремати за велику улогу која га, како је наслућивао, чека, а о чијој природи је имао само магловито предосећање. (Џојс, 2004: 63)

Иако још увек несвестан погубног утицаја који ће на њега оставити ови разговори, Стивен већ осећа нелагодност у овој средини и излаз тражи у сањарењима о „својој“ Мерцедес, као оној коју је имао Гроф од Монте Криста, али, за разлику од њега, Стивен још увек не може да побегне из свог „затвора“, већ се са породицом још једном сели, овога пута у сам Даблин, у којем постаје немиран и очајан: „Нагло бекство из удобности и сањарија у Блекроку, пролажење кроз мрачни магловити град, помисао на невеселу голу кућу у којој сада морају да живе, падали су му тешко на срце; и опет осети један наговештај, неки предосећај будућности“ (Џојс, 2004: 67). Стивен се љути због „промене судбине“, због тога што је „плен грозничавих безумних нагона“ (Џојс, 2004: 68), али користи свој бес како би изоштрио визију коју има за будућег себе. Ова визија остаје прилично магловита чак и када видимо Стивена на другој години студија у језуитском колеџу Белведер¹⁰, када се присећа догађаја из шестог разреда основне школе док му је душа „још увек била узнемирена и ојаћена суморном појавом Даблина“ (Џојс, 2004: 79). Стивен изнова осећа срам због оптужбе да у његовом писменом задатку има јереси, као и због сопственог покоравања наставнику којег убеђује у „исправно“ тумачење једне речи у есеју како би избегао казну:

Господин Тејт извуче своју утиснуту руку па отвори писмени састав.

– Овде. То о Творцу и души. Хм... Хм... Хм... Ах! без икакве могућности да му се икад приближе. То је јерес.

Стивен промрмља:

– Ја сам мислио без икакве могућности да га икада достигну.

То је било покоравање, и господин Тејт, смирен, затвори састав и пружи му га говорећи:

– О... Ах! икад достигну. То је већ нешто друго. (Џојс, 2004: 80)

¹⁰ Џојс је похађао колеџ Белведер од 1893. до 1898. године.

Стивенсена потреба да се оправда због свог мишљења или начина на који је исказао своје мисли верно осликава клаустрофобичну даблинску атмосферу која гуши развој уметничког талента. Неколико дана након овог догађаја, Стивен успева да се искупи у својим очима тако што и поред претњи својих вршњака одбија да „призна“ да је Бајрон био неморални јеретик и храбро изјављује не само да је Бајрон највећи песник икада, већ и да је Тенисон за њега „само стихоклепац“ (Џојс, 2004: 81). Бајрон јеретик и Бајрон егзилант симболично предсказују Стивенсову будућност као уметника који је побегао из Ирске, док његово омаловажавање Тенисона указује на Стивенсову огорченост према „правом“ енглеском језику, који се умногоме разликује од енглеског који се може чути на улицама Даблина. У петом одељку романа, на Универзитетском колеџу у Даблину, Стивен осећа горчину и потиштеност док разговара са асистентом, „земљаком Бена Џонсона“ и помишља:

Језик којим је говорио био је његов пре него што је постао мој. Како различито звуче речи *дом*, *Христос*, *пиво*, *господар* са његових усана и мојих! Ја не могу да изговорим или напишем те речи без духовног немира. Његов језик, тако познат и тако стран, увек ће за мене бити један научени говор. Ја нисам саставио ни примио његове речи. Мој глас се клони од њих. Моја душа бесни у сенци његовог језика. (Џојс, 2004: 189)

У складу са Бахтиновим интересовањем за „вербално-идеолошки“ живот дате епохе [...] и књижевноисторијски процес схватан као „компликована борба култура и језика која траје читаве векове“ (Буџинска/Markovski, 2009: 170), Стивенсена оптерећеност енглеским као приученим језиком одраз је његовог политичког, религијског и уметничког сазревања. Ако језици скривају у себи одређени поглед на свет, онда је и Стивенсена поглед на свет одређен даблинским дијалектом енглеског језика, што је једна од ствари које он жели да се ослободи. Ово је илустровано приказом разних гласова његових вршњака, гласова које бисмо могли назвати полифонијом у бахтиновском смислу¹¹, који Стивену говоре да „пре свега буде центлмен [...] да пре свега буде добар католик [...] да буде веран својој отаџбини и да помогне подизању њеног језика и традиције“ (Џојс, 2004: 84). Стивена ће то „грактање [...] шупљих гласова“ натерати „да се у недоумици уздржи од тог бављења фантомима“ (Џојс, 2004: 85), и да нађе срећу онда када побегне од њих и повуче се у свет фантазије. Међутим, на крају другог поглавља, Даблин га још једном побеђује увлачећи га у своје мрачне блатњаве улице и мамећи га да начини свој први „смртни грех“ – да „згреши с неким од своје врсте, да присили неко друго биће да згреши с њим, и да с њим ликује у греху“ (Џојс, 2004: 100). Стивенсена сексуална иницијација са даблинском прос-

11 „Полифонија дословно значи вишегласје: говори појединих ликова у роману, који се одликују различитим погледима на свет, самостално постоје, ступају међусобно у различите полемичке односе и нису подређени надређеној свести аутора [...] Појам полифоније је у тесној вези с појмом „недовршеног дијалога“ у којем никада не бива изговорена последња реч“ (Буџинска/Markovski, 2009: 173).

титутком прекретна је тачка у његовом сазревању, након које он почиње да сумња у свој одабрани позив и да преиспитује све идеале које му намећу породица, црква и отаџбина.

Стивенена растрзаност између живота у дивљем греху, који му је донео „неки мрачни мир“ (Џојс, 2004: 104), и живота као новог префекта у колеџу конгрегације Блажене Девице Марије симболично је приказана кроз духовне вежбе у Белведеру и проповеди оца Арнала, чије речи наводе Стивена на опсесивно размишљање о природи свог греха, кривици, савести, задовољству, казни, смрти. Арналова острашћена тврдња, „О ви лицемери, О ви окречени гробови, О ви који показујете свету благо насмешено лице док је душа у вама гадна баруштина греха, шта ће бити с вама тог страшног дана?“ (Џојс, 2004: 115), као да је упућена само њему: „Свака та реч била је за њега. Против његовог греха, гадног и тајног, био је усмерен сав гнев Господњи. Проповедников нож је чепркао дубоко по његовој разоткривеној савести и он је сада осећао да му душа труне у греху“ (Џојс, 2004: 116). Осетивши се опет попут детета због повратка оца Арнала у његов живот¹², Стивена нарочито погађа и плаши очев опис пакла као тесне, мрачне и смрдљиве тамнице, обитавалишта демона и изгубљених душа (Џојс, 2004: 120), од којих је једна управо Стивенена. Међутим, пакао је апстрактна слика нечег реалнијег – града у којем је Стивен сагрешио, града у који се такође излила сва прљавштина света (Џојс, 2004: 121), у којем невидљиви огањ вечно гори и гуши Стивену душу, али и одржава оно што пали тако да се од те тескобе човек не може ослободити.

Фаргноли и Гилеспи (Fargnoli/Gillespie, 2006: 141) као примарну мотивацију за Стивенено покаяње на крају трећег поглавља виде његов понос, због којег он умишља да је његов грех већи од туђих грехова и да су све проповедникове речи упрте против њега, а како ће се испоставити, управо ће тај понос одиграти кључну улогу у Стивененој коначној одлуци да напусти будући позив свештеника и оствари се као уметник. Наиме, иако предан свом језуитском позиву и пун покајања, у наредном поглављу Стивен почиње да уочава у којој мери религија гуши уметнички порив. Стивену је забрањен било који вид духовног заноса, док сва чула мора да умртви како би поништио своју грешну прошлост (Џојс, 2004: 150). И поред сталног одрицања и непрекидних молитви, Стивен не може лако да обузда своје емоције, а нарочито гнев који је осећа због тога што мора да „слије свој живот у општи ток осталих живота“ (Џојс, 2004: 151). То је за њега „теже но ма који пост или молитва и никада није успевао да то на своје задовољство и учини, што је у његовој души, најзад, изазивало неко осећање духовне штурости и давало маха сумњама и двоумљењу. Његова душа пролазила је кроз период пустоши у коме му се чинило као да су се и сами сакраменти претворили у пресахла врела“ (Џојс, 2004: 151). Стивенев креативни порив јачи је од његове научене љубави према вери, те на крају поглавља

12 Отац Арнал се појављује у првом поглављу романа као Стивенев наставник латинског језика у Клонгоусу.

он одбија понуђени свештенички позив и с усхићењем очекује универзитетске дане: „Задовољство па понос уздизали су га као дуги спори таласи. Циљ коме је био рођен да служи, а који још није видео, повео га је да измакне неком невиђеном стазом и сада му је још једном махао и за њега тек што није почела једна нова пустоловина“ (Џојс, 2004: 164). Џојс на наредних неколико страна описује рађање уметника у Стивену, који пун наде хита ка неком гласу ван света, ван Ирске, који га дозива. Он по први пут разуме значај свог имена Дедалус и одлучује да ће попут њега „поносно стварати нешто живо, ново и узвишено и лепо, недокучиво, неуништиво“ (Џојс, 2004: 169). Његова уметничка визија доживљава врхунац у даблинском заливу, где угледа лепу непознату девојку коју поистовећује са птицом, симболом своје новостечене уметничке слободе. Њена једноставна смртна лепота, упоран бестидни поглед и незаинтересованост за обожавање у Стивеновим очима чине да он у тренутку душевне екстазе осети надоласећи креативни потенцијал и да кликтајући поздраву „долазак живота који је кликтао њему“ (Џојс, 2004: 171). Након сексуалне иницијације, Даблин Стивену обезбеђује и уметничку иницијацију у визији ове безимене девојке, која еротско задовољство замењује естетским уживањем.

У последњем, петом поглављу романа видимо коначне трзаје Даблина да приволи Стивена сопственој идеологији. Његова првобитна усхићеност универзитетом уступиће место сазнању да му и академија намеће погледе на свет који нису у складу са његовим уметничким потенцијалом. Симболично приказано у ликовима Дејвина, Линча и Кренлија (који су засновани на истинитим ликовима, Џојсовим универзитетским колегама (в. Fargnoli/Gillespie, 2006: 145, 148)), универзитетско наслеђе представља тешко бреме за Стивена Дедалуса, као што је представљало и за Џојса, који је најпознатији алумни Универзитетског колеџа у Даблину. Овај највећи ирски универзитет заједно са најстаријим ирским колеџом Тринити¹³ даје Даблину академску ауру која вуче „Стивенов дух ка тлу“ (Џојс, 2004: 179) уместо да га уздигне. Даблин је на почетку поглавља приказан као извор немира у Стивеновој души: беду његове породице јасно дочаравају слике танког чаја који Стивен испија пред полазак на наставу, жуте масти од печења која га подсећа на зеленкасту воду у купатилу у Клонгоусу, поклопца кутије умрљаног тачкастим траговима вашију, улубљеног будилника, мочварне стазе и луднице за калуђерице иза веранде њиховог стана и трулих отпадака о које се саплиће (в. Џојс, 2004: 173–175). Све ово у њему изазива гађење и горчину, коју успева да одагна само својом уметничком визијом док размишља током јутарње шетње по граду о Њумановој прози и поезији Бена

13 Основан 1854. године као Католички универзитет Ирске, Универзитетски колеџ у Даблину (UCD) је добио ово име 1909. године, а од 1997. је препознат као национални универзитет Ирске. Тринити колеџ је знатно раније, 1592. године, основала краљица Елизабета Прва и он се и данас сматра једним од најпрестижнијих факултета на свету, са веома познатим алумнима као што су Оскар Вајлд, Семјуел Бекет, Брам Стокер и Џонатан Свифт. Пролазећи кроз „сури блок Тринитија“ који је „лежао [...] усред незнања града као мутан камен стављен у неки огроман прстен и вукао Стивенов дух ка тлу“ (Џојс, 2004: 179), Стивен се у себи подсмева споменику националног песника Ирске, Томасу Муру, који га подсећа на његовог колегу Дејвина, „студента сељака“.

Џонсона, о Ибзену, Аристотелу и Томи Аквинском. Овај моменат када је Стивен усамљен у својим сањаријама помаже му да опстане у туробном Даблину: „[...] када би тог краткотрајног поноса ћутања нестало, он би се радовао што се још увек налази усред обичног живота и што иде својим путем, одважно и лака срца, кроз прљавштину и буку и ругобу града“ (Џојс, 2004: 176). Нешто касније, када му млада девојка у дроњавом оделу понуди да од ње купи цвеће, Стивен се присећа „обесхрабрујућег сиромаштва“ (Џојс, 2004: 183) које влада Даблином и схвата да се „[д]уша храброг поткупљивог града, о коме су му његови старији причали, свела [...] временом на [...] слаби смртни задах који се дизао са земље“ (Џојс, 2004: 184). Ова слика Даблина појачава утисак безизлазности и огорчености у наредним сценама, када Стивен коначно раскида са свим идеалима и начелима ирских институција. Његова потиштеност због енглеског језика којим говори асистент (Џојс, 2004: 189) појачава се и претвара у бес у разговору са Дејвином, страственим ирским националистом. Стивен презриво говори о својим прецима који су „одбацили свој језик и узели други [...] [и] дозволили шачици странаца да их потчини“; он верује да је Ирска „стара крмача која једе своју прасад“ и чије мреже мора покушати у лету да мимоиђе (Џојс, 2004: 203–204).

Друга велика тема која одређује каснији Стивенов пут тиче се његове естетске теорије коју излаже Линчу. Стивен је несигурни уметник чије се теорије базирају махом на учењима Аквинског, али у дугом излагању он објашњава кључне појмове којима ће се као уметник водити: сажалење, страх, трагичну и естетску емоцију, жудњу, гађење, лепоту, уметност. За њега је уметност „човекова моћ да материју и дух уобличи за један естетски циљ“ (Џојс, 2004: 207), док личност уметника, „испрва поклич или каденца или расположење а онда течна и треперава прича“, мора коначно да се пречисти и да престане да постоји, да постане „безлична“ (Џојс, 2004: 215). Слично Бахтину, аутор-творац (или по Стивену „уметник као Бог творац“ (Џојс, 2004: 215)) мора да постане аутор-човек онда када постигне естетски циљ и целину. Доминантни хронотоп, међутим, и овде квари дојам Стивеновог естетског ескапизма својом реалношћу која је приказана у Линчовом мрзовољном коментару: „Шта ти мислиш [...] кад брбљаш о лепоти и машти на овом бедном острву од кога је и Бог дигао руке? Није ни чудо што се уметник повукао у своје дело или иза њега кад је створио ову земљу“ (Џојс, 2004: 215).

Најзад, треће велико питање које Стивен мора да разреши је питање религиозног отуђења у разговору са Кренлијем. Фаргноли и Гилеспи примећују да свако поглавље у *Портрету* одликује изражена промена тона, од еуфорије којом се завршава једно поглавље до депресивних тропа који отварају наредно поглавље (в. Fagnoli/Gillespie, 2006: 139). Унутар последњег поглавља могу се такође уочити овакве промене тона –током јутарње шетње градом Стивенена депресија и еуфорија се неколико пута смењују; Стивен је огорчен док разговара са Дејвином о ирском национализму и миту, а потом усхићен када Линчу образлаже своју естетску теорију. Најизраженија (и вероватно најбитнија) промена расположења, од „омађијаности срца“ уметношћу (Џојс, 2004: 217) до

Стивеновог признања Кренлију да је изгубио веру, омогућава боље разумевање расцепа у Стивеновој души између религије и уметности. Одбацивши понуду да постане католички свештеник, он постаје свештеник „вечне маште који преображава хлеб насушни искуства у светло тело живота који вечито живи“ (Џојс, 2004: 222). Ово је Стивенова коначна дефиниција себе као уметника, коме је да би стварао неопходна слобода, симболично приказана у птицама које посматра са степеништа библиотеке. Оне су и симбол одласка и симбол самоће, оне увек долазе и одлазе, граде увек нове домове, а потом их напуштају и лутају ка новим висинама (в. Џојс, 2004: 226–227). Да би Стивен коначно одлетео попут птице неопходно је да раскрсти са религијом и црквом, коју назива судопером хришћанства (Џојс, 2004: 221). У једној од најинтимнијих епизода у роману, Стивен се суочава са својим највећим страховима, са сумњом у основне постулате католичанства, са сазнањем да је све до тада, док је његов дух био презасићен религијом, био неко други (в. Џојс, 2004: 241). Када повери Кренлију да се посвађао са мајком јер је одбио да учествује у ускршњим духовним вежбама, Кренли у свом коментару сажима конформистичко-прагматичну идеологију којој теже све његове колеге: „Учини то што она жели да учиниш. Шта је то за тебе? Ти у то не верујеш. То је само форма: ништа више. А њену ћеш савест умирити“ (Џојс, 2004: 243). Сва умртвљеност, патвореност и клаустрофобичност Даблина осећа се у овој реченици, која и нагони Стивена да одбије да служи ономе у шта више не верује (Џојс, 2004: 248) и да се поред својих страхова суочи и са оним чега се више не плаши:

Не плашим се да будем сам, ни да будем одгурнут због неког другог, нити да напустим оно што морам напустити. И не плашим се да починим грешку, чак ни велику грешку која може потрајати читав живот, а можда чак и вечност. (Џојс, 2004: 249).

Ово је коначно слободни Стивен Дедалус који оправдава своје име и који је раскрстио са свим институцијама које су кочиле његову креативност. Ипак, док хрли у загрљај гласовима који га дозивају да пође са њима далеко, у последњем ироничном преокрету чују се његове мисли које га враћају ономе од чега жели да побегне, његовој нацији: „Ја идем да се по милионити пут сучелим са стварношћу искуства и да у ковачници своје душе искујем још нестворену свест свог народа“ (Џојс, 2004: 255).

Ако би се морао издвојити један аутобиографски сентимент у *Портрету*, онда би то свакако био овај. Џојс се у наредних десет година које је провео у Трсту три пута вратио у Даблин, два пута 1909. године и једном 1912. године, али га је сваки „повратак у Ирску све више [...] уверавао да уметничку слободу може пронаћи једино у изгнанству“ (Влашковић Илић, 2015: 157). Са друге стране, учмалост живота у Даблину, „немогућност човека да се бори против духова прошлости и „живих“ митова“ (Влашковић Илић, 2015: 157) и паралишућа градска атмосфера инспирисаће будућег великог уметника да напише кратке приче о

животу у Даблину (објављене у збирци *Даблинци*), које се углавном баве сентиментима просечног Ирца „коме је дозлогрдила његова земља и који је толико сит Ирске да изналази разне начине да побегне из ње“ (Влашковић Илић, 2015: 157). Сличним питањем бави се и Џојсова драма *Изгнаници*, која нуди једну могућу визију тога што би се догодило уметнику који би се из егзила вратио у Ирску, док у *Уликсу*, како смо раније истакли, Даблин постаје моћна, доминантна сила, хронотоп који утиче на радњу још израженије него у *Портрету*, *Даблинцима* и *Изгнаницима*. Према речима Френка Кермода (Frank Kermode), *Уликс* уједињује „неумањиви хронос Даблина са неумањивим каирсом Хомера“ (Kermode, 2000: 58); каирс у *Уликсу* је иронично приказани моменат кризе, један дан који је пун случајности, „сусрета који имају сврху и случајности које немају сврху“ (Kermode, 2000: 113). У *Портрету уметника у младости*, хронос је безвременски Даблин испресецан моментима кризе у раном животу Стивена Дедалуса, које он наизглед успешно превазилази, али изнова проживљава у *Уликсу*.

3. Закључак

Издвојене епизоде романа *Портрет уметника у младости* послужиле су да представе Даблин не само као доминантни оквирни хронотоп, односно фиктивни свет дела који утиче на сиже, већ и као дијалогски хронотоп како га је дефинисао Кеуенен, који се фокусира на конфликте или каирсе – одлучујуће тренутке кризе који обликују целину књижевног јунака. Даблин као неми протагониста игра кључну улогу у развоју Стивена као уметника. Заправо, ако се о Џојсу размишља као о аутору-створицу, може се тврдити да је хронотоп Даблина који је у Џојсу пробудио уметника изнедрио и Стивена Дедалуса. Са друге стране, Џојс као аутор-човек дозвољава Стивену идеолошку независност и допушта му да развије сопствену естетску теорију које се сам Џојс у овом роману не придржава нити је форсира¹⁴. На пример, једно занимљиво виђење у Стивенској естетској теорији се коси са Бахтиновим аргументом да је времепростор целина. Говорећи о поимању естетске представе, Стивен каже:

Прва фаза поимања је гранична црта, повучена око предмета који треба да се појми. Једна естетска представа нам се даје или у простору или¹⁵ у времену. Оно што је чујно даје се у времену, што је видљиво даје се у простору. Али, било да је временска или просторна, естетска представа се јасно поима најпре као сама собом ограничена и сама себи довољна на бескрајној позадини простора и времена који то нису, Ти њу поимаш

14 Упореди: „Иако кривудаост саме естетске теорије поставља изазов пред читаоце, она покреће једно веће интерпретативно питање, наиме, у којој мери би требало применити вредности које Стивен описује на роман у којем се оне налазе. Џојс мудро не форсира ово питање, али ниједно комплетно тумачење књиге не може да игнорише потребу да се дође до неког решења овог проблема.“ (Fargnoli/Gillespie, 2006: 142)

15 Мој курзив.

као једну ствар. Видиш је као једну целину. Поимаш њену потпуност. То је *integritas*. (Џојс, 2004: 212)

За Бахтина, пак, време и простор су нераскидиво повезани, простор се увлачи у кретање времена, а време згушњавајући се постаје „уметнички видљиво“. У оквиру једног књижевног дела, времепростор је једна целина и *јесте* ограничено самим тим делом, за разлику од Стивеновог постулата да су простор и време бескрајни и да само естетска представа има своју целину, малтене независну од бескрајне позадине простора и времена испред које се налази. Аналитичко-синтетичка аргументација и културолошки приступ феномену хронотопа града у *Портрету* показали су да естетска представа тек заједно са времепростором Даблина чине целину, која је за Бахтина најзначајније уметничко достигнуће.

Напомена: Једна верзија овог истраживања изложена је у виду усменог саопштења на научном скупу „Српски језик, књижевност, уметност“, који је одржан на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 29–30. октобра 2021. године.

Литература

- Алексић, С. (2019). Хронотоп у теорији приповести и приповедања. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, XLIX(2), 43–58.
- [Aleksić, S. (2019). Hronotop u teoriji pripovesti i pripovedanja. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, XLIX(2), 43–58.
- Влашковић Илић, Б. (2015). Џојсово промишљање о љубави без слободе и слободи без љубави у драми Изгнаници. *Филолог, часопис за језик, књижевност и културу*, 12, 156–163.
- [Vlašковић Ilić, B. (2015). Džojsovo promišljanje o ljubavi bez slobode i slobodi bez ljubavi u drami Izgnanici. *Filolog, časopis za jezik, književnost i kulturu*, 12, 156–163]
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.
- Bemong, N., Borghart, P. (2010). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.
- Brooker, J. (2004). *Joyce's Critics, Transitions in Reading and Culture*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Budgen, F. (1989). *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Bulson, E. (2006). *The Cambridge Introduction to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bužinjska, A., Markovski, M. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Duffy, E. (2000). Disappearing Dublin: Ulysses, postcoloniality, and the politics of space. In D. Attridge & M. Howes (Eds.), *Semiconial Joyce* (pp. 37–57). Cambridge: Cambridge University Press.

- Ellmann, R. (1975). *Selected Letters of James Joyce*. New York: Viking Press.
- Ellmann, R. (1982). *J. Joyce: New and Revised Edition*. New York: Oxford University Press.
- Fargnoli, A. N., Gillespie, M. P. (2006). *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File.
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Riikonen, H. K. (2001). "In the Gloom of the Hall": Chronotopic Motifs in Dubliners. In Claudine Raynaud (Ed.), *Joyce's Dubliners, Lectures Critiques, Critical Approaches* (pp. 117–123). Tours: Presses universitaires François Rabelais.

Извор

- Џојс, Џ. (2004). *Портрет уметника у младости*. Београд: Библиотека Новости.
[Džojcs, Dž. (2004). *Portret umetnika u mladosti*. Beograd: Biblioteka Novosti]

Biljana R. Vlašković Ilić

Summary

THE CHRONOTOPE OF THE CITY IN JOYCE'S *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

The paper examines Joyce's Dublin from the novel *A Portrait of the Artist as a Young Man* as a necessary background fictional character that affects the development of both the young Joyce and Stephen Dedalus with its complexity, turbulent history, and religious and political turmoil. The cultural and contextual approach reveals the connections between the autobiographical and the fictional Dublin, and clarifies the relationship between religion, politics, and art in 19th-century Ireland. The aim of the analysis is to elucidate Stephen's choice to leave his home country in order to fully develop his artistic talent and to establish whether the city's split between Catholicism and Protestantism, art and tradition, nationalism and exile, influenced his choice. Methodologically, the analysis relies on Bakhtin's term "chronotope" as a formally constitutive category in which time and space together form a meaningful whole. Dublin from the *Portrait* is thus viewed as the dominant/framing chronotope that forms the story line, but also as the dialogical chronotope that affects the critical and decisive moments in Stephen's development as an artist.

Key words:

Bakhtin, chronotope, Joyce, Dublin, city, exile, art, religion, politics