

Др Даница Игрутиновић

МЕТАФОРИКА ВОДЕ У ЦОЈСОВОМ УЛИКСУ

Испољавајући фасцинантну амбиваленцију према симболу воде у свим потенцијалним значењима – како оним старијим и увреженим, тако и оним новостеченим путем филозофије, психоанализе и антрополошког проучавања митова – модернизам креира свој мит о трансформативној пловидби олујним морима која води до могућности контроле над водама. *Уликс* је репрезентативни текст модернизма, али истодобно такође већ поседује иронични отклон од темељних митова епохе. Овај текст тежи да анализира метафоричка значења које има вода у Цојсовом *Уликсу*, уз посебан осврт на симболичко путовање преко воде, у коме вода растаче, али затим и регенерише јунака. Вода се у *Уликсу* повезује са изгнанством из – већ од самог почетка непостојеће – стабилности дома и здравог разума а ка свему што је примитивно, примално, ирационално, или на неки други начин узнемирујуће. Као репрезентација протејске праматерије, вода је анимална и феминина, повезана са сексуалношћу, рађањем и материнством. Материца је истодобно и гробница, а рођење повезано са смрћу, готово неизбежно управо кроз метафорику воде. У Хад и Пакао се у роману стиже кроз воду, а оба садрже различите водене страхоте који прате праматерију – од просте смртности и пропадљивости до дубљег суочавања са кривицама и гресима које се морају спрати, често кроз барем симболичну смрт. На смрт давлeњем, која може са собом донети регенерацију, често се алудира у роману, и она се повезује са идејама крштења и, шире, лустралних вода. Блага која вода даје јунаку који се спусти до њених крајњих дубина укључују међуљудско јединство, уметност и животодавне воде. У *Уликсу* се такође назначавала да је могуће – управо пратећи траг воде – пронаћи некакав средњи пут између Скиле и Харибде духа и материје, аскетизма и хедонизма, објективности и субјективности.

Кључне речи: вода, модернизам, мити, Уликс.

1. Шта означава вода? Питање без кога је немогуће приступити било којој анализи метафорике воде у било ком периоду или делу је у ствари космолошко и космогонијско питање око кога се ломе копља кроз читав просторно-временски континуум онога што волимо да називамо „Европска цивилизација“: да ли је у основи космоса поредак или хаос? Прихватamo ли као темељну причу о универзуму стварање *ex nihilo* или припитомљавање хаоса? Прича о води је прича о хаосу, и то мрачном феминином ирационалном примордијалном хаосу праматерије, који у многим античким митовима и филозофским наративима претходи поретку копна, чини заједничку основу свега постојећег, и остаје стално као претња онога у шта се човек и космос може поново расточити без поретка и дисциплине. *Prima materia* код неоплатоничара и свих других дуалистички настројених филозофа захтева константно ангажовање духа да би се поредак космоса одржао.

Вода је свеprisутна у готово свим познатим митолошким системима, неретко као праизвор свега постојећег. Ово Фрејзер објашњава спољашњим утицајима – живот у старом Египту и Месопотамији је, рецимо, био у целисти завистан од великих река које су кроз наводњавање доносиле обилне усеве и живот, а кроз поплаве уништење и смрт, па су због тога слављене као божанске (FRAZER 1993: 369). Пример објашњења кроз унутрашњи утицај био би концепт прималног импринта трауме рођења: плодова вода пружа нерођеном детету радост повезаности са универзумом која претходи индивидуацији, дочим је порођај болан и потенцијално смртоносан. У одраслом човеку опстају истовремено и жеља да се врати у материцу и страх да ће га мајчино тело некако опет прогутати и уништити, што доводи до сталне амбиваленције према води, а она се затим пресликава на митове (CAMPBELL 1960: 61–62).

Као елемент бремените материце, вода је свакако женска и животодавна, и као таква се још од касне антике повезује са месецом. Месец, извор влаге и плодности, контролише плиме и осеке у мору исто као и менструални циклус код жена, и тиме на још један начин повезује женску плодност и воду (WARNER 1978: 259–260). У многим се митологијама вода експлицитно изједначава са праматеријом. У античкој филозофији, с друге стране, најпре код Платона и Аристотела, менструална крв је неформирана материја коју обликује мушко семе (WARNER 1978: 40), што је остало уврежено схватање све до открића јајне ћелије у 17. веку. Вода као феминини елемент у миту и филозофији фигурира обично у својству примордијалне, пасивне, безобличне материје.

Вода као универзални извор живота је истодобно и водени хаос који је претходио стварању и повратак у аморфно стање које прати смрт (ELIADE 1980: 20). Припада лиминалном пољу постојања онкрај живота, те душа у миту често прелази преко воде или је у њу потопљена после смрти (FRYE 1957: 168). На ширем плану се деструктивна моћ воде читава у готово универзалним митовима о потопу, који неумитно опет доводе до новог почетка једног регенерисаног и трансформисаног света.

Неки од филозофа који су свету у заметку епохе модернизма поново откривали флуидну основу космоса били су Шопенхауер, Ниче и Бергсон. Претходни периоди у којима је доминантна култура бар западног дела Европе била пријемчивија за неоплатоничарске идеје о хаосу ирационалне феминине праматерије који чини основу универзума били су ренесанса и романтизам. У модернизму се овим онтолошким концептима додају други, везани за антропологију, митологију и психоанализу.

2. МОДЕРНИЗАМ: КАКО СЕ КАЛИО ХАОС. Не постоји јасан консензус о томе када је модернизам тачно започео као период. Аутори који сматрају да и Декаденцу треба укључити у епоху тиме смештају њен почетак у 1890. годину. Ричард Елман је за почетну годину епохе модернизма у Великој Британији узео 1900, а по Вирџинији Вулф свет се из корена променио око 1910. (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 33). Велики рат је скинуо маску са лица наизглед цивилизованог света и открио његове ирационалне, варварске, деструктивне нагоне (MARCUS – NICHOLLS 2004: 70). Д. Х. Лоренс је за кључну годину узимао 1915, а Хари Левин 1922, годину када су објављени Џојсов *Уликс* и Елиотова *Пустиа земља* (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 33).

Кад год да је почела, епоси модернизма у Британији је у сваком случају претходио један период који је у себи обухватао идеју брзог материјалног напретка са нагласком на капиталистичке вредности и разне врсте нетолеранције, нетрпељивости према креативности и уметности, као и нове законе о цензури. Николс овај период назива „сивим“ (NICHOLLS 1995: 7). Дужност се сматрала за врхунску врлину, морални код био је крајње јасан и крајње рестриктиван, а стално растући степен цивилизованости човека су као решење за све проблеме видели и они склонили религиозности и они склонили науци. Наука је обећавала да ће објаснити све мистерије космоса и човечанства.

Можда има неке ироније у чињеници да је, између осталог, управо кроз научна открића и теорије пољуљана слика о једном стабилном и уређеном свету. Планкова квантна теорија енергије и Келвин-Планкова итерација Другог закона термодинамике донели су обичном човеку идеју да је ентропија стање коме тежи сваки затворен систем и да нема бекства од термалне смрти космоса. Усто, Радерфордов нови модел атома, комплекснији од претходних, као и Ајнштајнова теорија релативитета уз четвородимензионални континуум времена и простора, усложнили су умногоме слику о космосу и материји (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 66). Плима хаоса и нестабилности која је у јавности уследила за реакцију је имала једно ново подозрење према емпиризму и позитивизму уз опчињеност ирационалним силама у космосу (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 44).

Истодобно, религијска слика о стабилном свету који ствара и уређује Бог била је већ на удару са више страна, посебно рационалније верзије протестанског хришћанства засноване на дословном тумачењу Светог писма. Брана је већ напрсла пред Дарвиновом теоријом еволуције која је у јавност

увела приказ човека као животиње – животиње која је прошла кроз дуг развојни процес да би дошла до стадијума у коме се налази, али која остаје животиња, са животињским потребама, поривима и инстинктима. С друге стране, Фрејзерова *Злајна љрана* (1890–1915) је, поделивши људски развој на магијски, религијски и научни ступањ, имплицитно напала ритуалима склоније верзије хришћанства кроз асоцијацију са паганским магијским праксама. Истовремено је допринела установљавању компаративне антропологије која је у свом јеку пружала један сасвим нов поглед на свет, различит и од оног који су нудиле традиционалне религије, али и оног који су нудиле природне науке (MARCUS – NICHOLLS 2004: 16).

Проучавању антропологије допринео је у Великој Британији и колонијализам који је био на врхунцу моћи и омогућавао већем но икад броју „цивилованих грађана“ да се суоче са „примитивним народима“ колонилованих територија (TROTTER 1986: 144–145). Привлачност је лежала у идеји да ови „дивљаци“ могу као у огледалу одражавати цивилизацији сопствене прапочетке, задржавајући при томе њој изгубљене младалачку виталност и неку древну детињу истину. Оваква је опчињеност примитивним као истодобно фундаменталним можда била неумитна у време кад је екскавација, односно ископавање, било изједначено са потрагом за знањем, а оно што је испод – порекло, примитивно, исконско – доживљено као важније и основније (MARCUS – NICHOLLS 2004: 18).

Ово изједначавање савремених урођеника колонилованих територија са примитивним фазама развоја цивилилованих народа је прихватио и Сигмунд Фројд. Отишао је и корак даље – такође је повезао филогенетски ступањ „примитивности“ са онтогенетским ступњем детињства, смештајући оба у несвесно, што је термин који је први пут у иоле научном контексту поменуто у његовом *Тумачењу снова* (1900). Ово је имало одјека – дивљаштво се више није имало тражити у удаљеним буцацама Африке, већ у несвесном делу сваког цивилилованог грађанина, као стална унутрашња претња цивилизацији (BUTLER 1994: 93–94).

Можда је у овом контексту још битнији био Фројдов ученик, а касније независни психоаналитичар, Карл Густав Јунг. У својој *Психологији несвесној* (1912) Јунг је тврдио, следећи Фројда, да се процес цивилизације састоји из потискивања човекове унутрашње животиње, што се не може остварити без жестоке битке (JUNG 1978: 18). На место Фројдовога концепта *ид* Јунг поставља комплекснију Сенку, која обухвата читаву телесну, анималну, несвесну и мрачну страну људске природе. Сенка се може контролисати путем строге аскезе или се може тежити да се она интегрише у личност (JUNG 1978: 20–40). Разапет између Скиле и Харибде, човек је у сталној опасности да се у потпуности препусти прималним силама и спусти до чудовишне материнске праматерије, коју ће или победити, или ће она њега прогутати, као Харибда (JUNG 1978: 152; 184–185). У делу *Психологија и алхемија* (1944), Јунг развија свој концепт некије (*некуја*) – регенеративног ноћног путовања преко мора као симбола путовања у несвесно. Море се користи као симбол

колективног несвесног, јер крије неизмерне дубине испод своје светлוצаве површине (JUNG 1984: 57–60).

3. НЕКИЈА – ПУТОВАЊЕ ИСПОД ВОДЕ. Море такође обично представља пре-тећи и деструктивни аспект воде, будући да је слано, неплодно, дубоко и тамно (FRYE 1957: 168). Чудовишну димензију воде често персонификују морска чудовишта попут Левијатана, Бехемота, морских змија, китова, али и копнених змија и змајева (ELIADE 1980: 22). Пошто сва ова бића такође симболишу и основу живота (Weston) може се рећи да у суштини приказују ужас хтонског у коме се Ева изједначава са змијом која је искушава (Paglia 2002: 10). Како је Персефону отео Хад из игре са кћерима Океановим, тако се Океан може изједначити са Хадом, коме је жртвована (CAMPBELL 1960: 188). Хад или Пакао, суморно обитавалиште мртвих или мрачно мучилиште злих, оба се свакако често приказују кроз слику водених дубина.

У многим митологијама се богови спуштају у Хад па се затим из њега враћају, обновљени и трансформисани, а Фрејзер сматра да тиме означавају годишњи циклус смрти и васкрсења вегетације у природи (FRAZER 1993: 325). Смрт у води, тврди Елијаде, увек оставља могућност поновног рођења, јер растакање оплођава и нужно га следи регенерација (ELIADE 1980: 57). Фрај такође примећује да лустрално уништење које носи потоп увек означава почетак новог циклуса, поредећи Нојеву барку са семеном у снегу, ембрионом у материци, или змајевим благом у ковчегу (FRYE 1957: 24–25). Управо се и животодавне воде могу наћи кроз бар симболичку водену смрт, а у смртоносним воденим дубинама налази се благо за којим јунак трага. Одисеј, трагајући за покојним пророком Тиресијом, плови реком Океан, и затим силази у водене дубине Хада, где се спајају реке Ахерон, Флегетон, Стикс и Кокитус (ХОМЕР 1984: 126).

Јунг је управо Одисејев силазак у Хад, епизоду названу некија (*nekylia*), узео као прототип за било који силазак – кенозу или катабазу – у дубине праматерије у потрази за одговорима, регенерацијом, прочишћењем или знањем (JUNG 1984: 60), и назвао такав силазак „ноћно путовање испод мора“. Јунака привлачи зов непознатог, нестабилног, ирационалног мора – што се често читује кроз призив женских фигура које представљају примитивне слојеве несвесног (JUNG 1984: 344–345) и што је у складу са Киркиним слањем Одисеја у Хад код Хомера (LORD 1990: 58). Јунака у воденим дубинама прогута морско чудовиште, али га он ипак савлада и поново се роди изласком на површину – што је симбол за опасни али нужни силазак ега у несвесно ради регенерације (JUNG 1978: 106). То да су женске фигуре у спреси са овим смртоносним али регенеративним силаском по Кембелу има смисла јер се сваки прелаз може упоредити са рођењем и ритуално се представља кроз слику повратка у материцу (CAMPBELL 1960: 61–62).

Вода је, дакле, материнска праматерија чија се очито женска материца изједначава са Хадом или Паклом а у коју се јунак мора спустити да би ту умро и васкрсао. Христово распеће, силазак у Хад и васкрсење у преобра-

женом телу представљају хришћанске паралеле за ова тумачења древних митова, наговештене старозаветним наративима о Јонином боравку у киту (FRYE 1957: 215–217), али и о Потопу и преласку Јевреја преко Црвеног мора. Све су ово такође паралеле са крштењем где се стари човек погружава у воду да би изашао преображен у новог човека, што је у складу са тумачењем Кирила Јерусалимског по коме је Исус приликом свог крштења на дну Јордана поразио чудовишног Бехемота (ELIADE 1980: 58).

4. ПУТОВАЊЕ ИСПОД ВОДЕ У *УЛИКСУ*. Џојс је *Уликса* писао у добровољном егзилу из своје родне Ирске, док је трајало лудило Великог рата и док се на приватном плану борио са лудилом своје кћери у коме је могао да види одраз капацитета за дезинтеграцију и своје сопствене личности (EDEL 1982: 105). Стабилност и солидност били су далеко од њега.

Роман се на неколико нивоа може тумачити кроз мит о пловидби. Налик на свет Елиотове *Пусће земље*, свет *Уликса* је такође дословно преплављен разним сликама разних вода, а истовремено у њему влада суша. Стивен и Блум симболично понављају путовања Телемаха и Одисеја, почевши у стању егзила из стварног дома, и лутајући у потрази за домом и један за другим, мада тога нису свесни. Обојица, на свој ужас или забављеност, откривају материјалну, материнску основу свег живота, смртну и смртоносну, која се најчешће изражава кроз воду, пролазе кроз своје верзије Хада и коначно се урањају у водени Пакао Кирке, из кога излазе бар неозлеђени, ако не и суштински измењени.

4. 1. МОРЕМ ПОШКРОПЉЕН: ПЛОВИДБА, ЕГИЛ, ПАД. Сигурна лука дома, из које се обично креће на митско путовање, не припада по природи ствари ни Блumu ни Стивену. Обојица проводе дан лутајући без кључева, изгнани из својих Омфалоса, који су већ по себи врста изгнанства – у граду погођеном сушом, на острву које припада колонијалним империјалним господарима. Господарима попут Хејнса, кога Стивен зове „Господар мора“ који има „као море хладне очи“ (Џојс 2019: 49)¹ – ‘the seas’ ruler’ with ‘seacold eyes’ (Јоусе 1992: 37).² Блум, наклоњенији цивилизовању света путем колонизације него Стивен, такође у једном тренутку контемплирајући огромно пространство воде на земљи, схвата „шта то значи бити господар таласа“ (Џојс 2019: 619).³

¹ Сви цитати из *Уликса* на српском језику биће навођени из превода проф. Зорана Пауновића (2019), Београд: Геопоетика. У даљем тексту због прегледности биће дат само број стране.

² Сви цитати из *Уликса* на енглеском језику биће навођени из издања Јоусе, Ј. (1992), *Ulysses*, Penguin Books Ltd., London. Уколико је анализу немогуће појаснити без изворника, он ће уз превод бити цитиран и у тексту; уколико је изворник само посебно занимљиво срочен, биће додатно наведен у фусноти; уколико нема потребе за тиме, биће наведен само превод. У даљем тексту због прегледности биће дат само број стране.

³ ‘what it meant, to rule the waves.’ (727)

Бити господар таласа, сем дословне пловидбе и контроле над већином светских мора, такође означава надмоћ над водама дивљаштва и страсти. У неким је народима та надмоћ толико успешна да је, како би професор Макхју тврдио, читава цивилизација старе римске и савремене енглеске империје сводива на грађење клозета и канализација: „Римљанин, као и Енглез који га у стопу прати, на сваку нову обалу доносио [је] само своју опседнутост клозетима“. Дивљи су Ирци, с друге стране, „деца природе“ и стога су „држали до течних ствари“ (144).⁴ Контрола над водама, било кроз империјализам, пловидбу, или водовод, намеће се као еквивалент цивилизације, и остаје амбивалентан концепт кроз читав роман.

У миту, пловидба често почиње позивом на авантуру, тајновитим зовом флуидног. У *Уликсу*, пловидба је лишена мистике и представљена најчешће као незахвалан, тежак и опасан посао. Блум се присећа како је често виђао једног „старог морског вука, упадљиво оронулог“, и закључује да је вероватно „настојао да докучи смисао тајне“. Блум износи цинични прорачун да су изгледи „двадесет према нула да ту никакве тајне и нема“, већ да је „море подједнако величанствено и да ће у природном поретку ствари неко морати да заплочи њиме и похрли у сусрет провиђењу“ (619).⁵

Морепловци који се помињу у *Уликсу* – превасходно Одисеј, али и Синбад, Стари морнар, Робинсон Крусо, Летећи Холанђанин, и Марфи – сви су представници исте фигуре изгнаног лутајућег морнара који тежи просто да се врати кући, фигуре која повезује и Блума и Стивена. Стивен се у егзилу из свог добровољног егзила у Паризу присећа свог икаровског лета и пада: „Одлетео си. Куда? Њухејвн – Диепе, путник треће класе. До Париза и на траг... Морем пошкропљен, срушен, ветровима ношен“ (228).⁶ Успомене на Париз га подсећају на политички егзил у коме се налази Кевин Иган (Џон Кејси) у Француској: „Они су заборавили Кевина Игана, не он њих. Сећамо те се, О Сионе“ (57). Море у које Стивен у том тренутку гледа, исто море у које замишља да изгнани Иган са друге стране гледа, у овој слици се спаја

⁴ ‘The Roman, like the Englishman who follows in his footsteps, brought to every new shore [...] only his cloacal obsession.’ The Irish, ‘nature’s gentlemen,’ were ‘partial to the running stream’ (166–167), што би се могло читати и као њихова склоност да за физиолошке потребе преферирају да користе потоке.

⁵ ‘superannuated old salt’ [who] ‘had tried to find out the secret for himself.’ Ово је алузија на песму „Тајна мора“ (‘The Secret of the Sea’), коју је написао Хенри Водсворт Лонгфелоу (Henry Wadsworth Longfellow). У њој стари капетан, замољен да научи свог слушаоца песму о мору, тајанствено и/или гневно одговара: ‘Wouldst thou,’ – so the helmsman answered, / ‘Learn the secret of the sea? / Only those who brave its dangers / Comprehend its mystery!’ (LONGFELLOW 1922: 104–105). По Блумовој рачуници, ‘the odds were twenty to nil there was really no secret about it at all,’ but ‘the sea was there in all its glory and in the natural course of things somebody or other had to sail on it and fly in the face of providence.’ (727) Изворник одише већом амбивалентношћу према провиђењу, коме се може хрлити у сусрет, али коме се у овом контексту може и пркосити, са предвидиво непријатним последицама.

⁶ ‘Seabedabbled, fallen, weltering’ (270).

са рекама вавилонским, симболички повезујући Ирце и Јевреје, Стивена и Блума, по заједничкој лишености дома и домовине.

Блум је као Јеврејин изгнаник по дефиницији, али је додатно изгнаник и из свог јеврејског и из свог ирског идентитета, с обзиром на то да је Јеврејин само по оцу, а Ирац само по мајци и тиме двоструко неприхваћен. Јевреји га не сматрају за свог, а Ирци га зато виде као бездомног туђина – Грађанин га зове „Ахасвер“, а Малиген „Јеврејин луталица“ и „стари морнару“ (Цолс 2019: 235). Блум на тај начин отеловљује обе фигуре које Мартин види као представнике стања егзила у *Уликсу*: Морнар луталица и Јеврејин луталица (MARTIN 1990: 49, 62–63).

Иста слика лутања и патње на морима користи се и за Шекспира, који је, како Стивен поетски наводи, „Доживео бродолом у стравичној бури, одолевао искушењима, као нови Уликс, Перикле, принц од Тира“ (209), упао у „вртлог“ (211) својих страсти у Лондону и на крају остао тек „глас мора“ (212).⁷ Не случајно, у лудилу Кирке и Стивен и Блум у једном тренутку као одраз у огледалу виде управо Шекспиров лик.

У миту испловити из сигурне луке значи и отићи онкрај стабилног, рационалног света. Вода се појављује као претеће ирационални, женски елемент, наспрам мушког разума. Хејнса, који целу ноћ сања пантере и очито је у опасности да сасвим скрене, кула и околне литице подсећају на Елсинор „Што се над подножјем својим нагиње у море“ (27). Док шета затворених очију у трећем поглављу (Протеј), Стивен размишља шта би било „Ако паднем с ове литице која се нагиње над својом основом“ (47). Ово су алузије на Шекспировог *Хамлеџа*, као што је и „Тако под месечевом поноћном стражом ја ходим стазом изнад стења, у црнини сребром протканом, послушкјући замавне таласе подно Елсинора“ (57)⁸ а ти замавни таласи су претња лудила. Сви ови стихови потичу из Хорацијевог упозорења Хамлету да не следи духа свог оца ка литицама:

Ал' ако вас, кнеже, на воду намами
Ил' на врх оне страшне стене што се
Над подножјем својим нагла у море –
Па узме на се какав страшан лик
Што вас власти ума може лишити
И у лудило одвести? Размислите:
Само то место, без ичега више,
Сликама ужаса пуни сваку свест
Кад тол'ко лаката доле погледа
У море, па га чује како бучи (*Хамлеј* I. iv. 69–78).⁹

⁷ 'Shipwrecked in storms dire, Tried, like another Ulysses, Pericles, prince of Tyre,' suffered in a 'whirlpool' of his own passions, and was finally reduced to being 'the sea's voice' (250–252).

⁸ 'If I fell over a cliff that beetles o'er his base' (45); 'So in the moon's midwatches I pace the path above the rocks, in sable silvered, hearing Elsinore's tempting flood' (55).

⁹ What if it tempt you toward the flood, my lord, / Or to the dreadful summit of the cliff / That beetles o'er his base into the sea, / And there assume some other horrible form / Which might

Вода је у свим овим наводима повезана са претњом лудила. Ирационалност је у *Уликсу* флуидна и феминина. Сирене се тако називају „непријатељима људског разума“ (652) а Мина Пјурифој, плодна мајка, добија епитет „богиња неразума“ (591).¹⁰

Контемплирајући хаотичну женску природу, Блум прави поређење: „Жена. Као да море хоћеш да зауздаш“ (292). Вода се свуда у *Уликсу* везује за променљивост, нестабилност, и несталност. На другом месту Блум слично поређење прави за „Време. То је као да покушаваш да задржиш воду у шаци“ (197). Пре но што се окупа, а размишљајући о топлом таласу који ће свакако проћи, користи клише „Вазда пролази, тај ток живота“ (99). Стојећи крај реке, опет примећује да вода „вечито тече, никада иста“ јер „живот је ток“ (165).¹¹

4.2. НАША МОЋНА МАТИ: ЖИВОТИЊА, СЕКСУАЛНОСТ, ЖЕНА, ТЕЛЕСНОСТ. Како и приличи праматерији, вода се у *Уликсу* сасвим природно доживљава као протејска. Повезивање флукса у коме се материја стално налази са флуидношћу мора је разумљиво, као и веза која се успоставља између материје, мора и материнства. Живот је настао у мору, а матер и материја су етимолошки повезани (VOLT 1992: 125–126).

Вода као протејска праматерија у спрези је са анималним. Пас на обали подсећа Стивена на зеца, срндаћа, вука, теле, лисицу, леопарда, и коначно на пантера, чије име, не случајно, носи значење „свезвер“ (VOLT 1992: 125–126). И море мења облике и личи на неколике животиње: „Ево их стижу, таласи. Белогриви морски атови шкргућу зубима, светлим ветром заздани, пастуви Манаанови“ (49).¹² У приласку псу, моржеви су описани и таласасто и змијолико. Прикази мора и пса су директно повезани кроз фигуру Протеја, морског божанства *Odiseје* који противнике доводи у заблуду мењајући облике. У покушају да побегне од Менелаја, постаје лав, змија, пантер, вепар, а затим текућа вода, па дрво (НОМЕР 1984: 44–45). Вода и животињска природа су повезане својом буквално протејском променљивошћу.

Ова анимална, материјална, флуидна, смртна природа природе дубоко узнемирава Стивена, што се види по његовим фобијама. Премда су Џојс и Стивен делили страх од грмљавине и паса, то по свему судећи није био случај са хидрофобијом. Стивен тврди „Нисам неки силан пливач. Вода

deprive your sovereignty of reason, / And draw you into madness? Think of it. / The very place puts toys of desperation, / Without more motive, into every brain / That looks so many fadoms to the sea / And hears it roar beneath (*Hamlet* I. iv. 69–78). Верзија на српском је превод Живојина Симића и Симе Пандуровића.

¹⁰ ‘enemies of man’s reason’ (775); ‘goddess of unreason’ (695).

¹¹ ‘Woman. As easy stop the sea’ (351); ‘Can’t bring back time. Like holding water in your hand’ (213); ‘Always passing, the stream of life’ (107); ‘always flowing in a stream, never the same,’ ‘life is a stream’ (193).

¹² ‘They are coming, waves. The whitemaned seahorses, champing, brightwindbridled, the steeds of Manaan’ (47); ‘the wavenoise, herds of seamorse. They serpented towards his feet’ (57-58).

хладна и мека“ (59)¹³ дочим је сам Џојс у младости био одличан пливач (O’CONNOR 2004: 46–47). Можемо из овога закључити да је Стивенсена хидрофобија од симболичке важности у роману посебно јер је експлицитно повезана са његовом кинофобијом – Стивен пребацује себи да је Малиген „спасавао људе смрти у таласима а ти се ту тресеш од кевтаја једне цукеле“ (59).¹⁴ Малиген се, као студент медицине, не плаши ни воде, ни животињске природе човека, ни материје, али за Стивена, суђеног песника и несуденог свештеника, страшно је то да се човек налази на истој разини као пас (Brooks 1971: 72). Већ повезан метафорички са материјом, водом и смртношћу, пас (‘dog’) је такође унатраг написани Бог (‘God’) који се призива у Црној Миси.

Змија – аморфна и повезана са водом – у митологијама је чест анимални представник праматерије (Weston, Warner, Paglia). Посебно је занимљив Уробор, космичка змија која гризе свој реп и тиме обухвата универзум, и постоје и тумачења по којима Уликс почиње и завршава се словом ‘s’ да би змија на крају узела свој реп у уста (ELLMANN 1972: 162). Змија као животиња се у *Уликсу* често појављује у контексту флуидности и недиференцираности, али и као представник зла и греха. Наводи се, рецимо, да је „Морска змија виђена у Ројал каналу. Антихрист срећно допутовао“ (510). Стивен замишља како „у тмини мог ума, лењивац из подземног света, непокоран, подозрив пред светлошћу, помера своје *аждајске* крљушти“ (35).¹⁵

Змија је посебно, бар када посећујемо Стивенсенов ум, најчешће представник сексуалног греха, посебно женског, јер за младог претходно изразито аскетски настројеног католика, колико год у овом тренутку отпалог од цркве, важи једнакост „Ева, утроба греха“ (48). Стивенсенов ток свести тако износи да ће свештеник по смрти жене „миропомазати за гроб све што од ње остане изузев њених нечистих женских слабина, меса човековог које није саздано по божијем облику, плена змије отровнице“ (23). Ово није алузија само на инцидент са Евом и змијом у Едену, као што се може видети из размишљања млађаног Стивена у *Порџрејџу уметника у младости*, који јасно повезује змију са мушким полним органом, чији су очито женске слабине такође плен.¹⁶

Вода у *Уликсу* позива на пожуду. Моли помиње да су јој морнарске униформе изазивале морску болест и машта о томе да покупи са кеја неког морнара право са мора. Премда их Блумово веслачко умеће готово утопи, Моли признаје да ју је мирис мора ипак наравно узбудио. Кад Блум помишља на мастурбацију приликом купања, где чита писмо које је добио од Марте,

¹³ ‘I am not a strong swimmer. Water cold soft’ (57).

¹⁴ ‘saved men from drowning and you shake at a cur’s yelping’ (57).

¹⁵ ‘in my mind’s darkness a sloth of the underworld, reluctant, shy of brightness, shifting her dragon scaly folds’ (30, моји курзиви), што може означавати и грех лењости).

¹⁶ The serpent, the most subtle beast of the field. [...] Who made it to be like that, a bestial part of the body able to understand bestially and desire bestially? [...] His soul sickened at the thought of a torpid snaky life feeding itself out of the tender marrow of his life and fattening upon the slime of lust (Joyce 1996: 159).

оправдање за ту идеју у његовом уму гласи „Вода води“ (98).¹⁷ Сексуалност и пожуда се свакако ипак више везују за фигуру жене у роману, а семе и плод употпуњују слику. Моли се после свог ванбрачног сусрета са Бојланом, а у брачној постељи, описује као „Геа-Телус... надута од семена“ (716).

Ова телесност жена не гледа се нужно као нешто негативно, у зависности ко гледа. За Блума, на пример „Ева и змија, то је контрадикција“ (519); он се са топлином присећа дана када је запросио Моли: „Благо ми је гурнула у уста колачић топао и сажвакан“ (187)¹⁸ у сцени у којој се види „залив [a] ухолаже гамижу у границицама вреса под њеним теменом [...] нови живот улише ми њене напућене усне (187). Елман ову сцену која врви од живота види као варијацију еденске теме, где Ева даје плод Адаму, али без змије, без опасности, без последица, и „каже да свом мужу, телу, и читавом овом неопаганском свету“ (ELLMANN 1957: 56). Као што Блумштује Моли као Геу-Телус, тако Малиген слави „Афродиту из пене рођену. Та грчка уста која се никад нису згрчила у молитви“ (216).¹⁹ Блум и Малиген илуструју хедонистичку и паганску, а Стивен (још увек) аскетску и католичку струју тумачења ових бинарних опозиција: вода и жена свакако су супротстављене духу, а изузетак, бар у католичкој догми и Гертином уму, јесте жена које је „кула светиља за олујама шибане људске душе, Марија, звезда мора“ (364).²⁰

Жена на обали у поглављу Протеј се у Стивенском уму експлицитно повезује са водом: „Плиме, небројених острва, у њој, не моја крв, *oinopa ponton*, море тамно као вино“ (61).²¹ Плиме су изједначене са женским телом, јер се жена представља као ток – унутрашњи, периодични, менструални (Скотт 1987: 117). Стивен даље за њу каже: „Ево слушкиње месеца“ (61). Жена, вода и месец се такође експлицитно и крајње исцрпно повезују у поглављу Итака. Док Богородица за себе каже „ево слушкиње Божије“, жена предана телу, не духу, може бити само слушкиња месеца, потчињена биолошким процесима и циклусима менструације и гестације који се мере лунарним месецима (Вроокс 1971: 77–78). Молина задњица тако испољава „нему непроменљиву зрелу анималност“ (714).²²

Као вода, и жена је посве материјална и у супротности са духом. У табели коју је Џојс креирао приликом писања Уликса, ликови већма имају припадајућу Вештину или Уметност – сви сем Моли, јер она је „пуко испољавање Природе, антитеза Уметности“ (GILBERT 1963: 39, прев. аут.). Стивен у Џојсовом необјављеном делу *Stephen Hero* које је послужило као основа за *Уликса* осмишљава дуалистичку теорију у којој се „близаначки вечни

¹⁷ ‘those Officers uniforms on shore leave made me seasick’ (897); ‘around by the quays there some dark evening where nobody know me and pick up a sailor off the sea’ (925); ‘the smell of the sea excited me of course’ (908); ‘Water to water’ (105).

¹⁸ ‘Softly she gave me in my mouth the *seedcake* warm and chewed’ (224, курзив мој).

¹⁹ ‘the foam-born Aphrodite. The Greek mouth that has never been twisted in prayer’ (257).

²⁰ ‘a beacon ever to the storm-tossed heart of man, Mary, star of the sea’ (449).

²¹ ‘Tides, myriadislanded, within her, blood not mine, *oinopa ponton*, a winedark sea’ (60).

²² ‘expressive of mute immutable mature animality’ (867).

принципи духа и материја симболички приказују кроз близаначке вечне принципе мушког и женског“ (MASON 1972: 31, прев. аут.). Једном приликом је Џојс рекао да му је намера да Моли прикаже као „посве здраворазумску сасвим аморалну плодну непоуздану кокетну лукаву ограничену разбориту равнодушну женску“ (ELLMANN 1959: 288, прев. аут.).²³ Адамс тврди да је Џојсов мотив за овакав стереотипни приказ лежао у његовом разочарењу чињеницом да његова не претерано интелектуално настројена супруга није у довољној мери хвалила његова постигнућа (ADAMS 1962: 41).

Вода се посебно повезује са женом као мајком. Женска плодност се експлицитно види у фигури воде у Блумовом опису „Влажно, матерично, женско“ (305),²⁴ а у купатилу се Блум осећа као „у утроби топлине“ (99).²⁵ Вода као праматерија се често повезује или чак изједначава са мајчином крвљу као градивном основом људских бића. Стивен размишља, рецимо, како је Сирилова мајка волела његову „слабашну водњикаву крв, исцеђену из њене властите“ (37).²⁶ Малигенова и Свинбурнова „велика драга мати“ је истодобно Малигеново и Хомерово *oinopa ponton*, „море тамно као вино“, и вишеструке везе се успостављају између женског тела, воде, крви, и вина. Вино и вода постају Крв Христова у Причешћу, али им се Малиген руга само водом на почетку, касније у шали поменувши Христово чудо у Кани где је претворио воду у вино. Права Христеса коју помиње, осим што се односи на Црну Мису, где је женско уместо Христовог тела на олтару, јесте Моли. Јер као што је из Христа на крсту истекла крв и вода, тако и из Моли на ноши крв и вода „тече из мене као море“ (748).²⁷ По Елмановом схватању, ово указује на то да Тело Господње и тело жене деле крв, и тиме што допушта Моли да на крају добије менструацију, Џојс освећује крв у ноши уместо крви у путиру, показујући тиме да је супстанцијација – а не трансупстанцијација или субсупстанцијација – највећи људски потенцијал, а то је један прометејски потенцијал стварања који жена дели са уметником (ELLMANN 1972: 171). И Герти, повезана симболички и са Телом Христовим и са Богородицом, добија менструацију истог дана.

4.3. ВОДЕ: ГОРКА СМРТ: СМРТ, ХАД, ПАКАО. Вода, материја, и животињско су уско повезани од самог почетка са мајком као оном која даје живот али је подложна смрти. Стивенска слинава марамица инспирише Малигена да скује нов епитет за море, „слинавозелено море“ док готово истодобно слави море као Свинбурнову „велику драгу мати“ (13)²⁸ (*'great sweet mother' (3)*). Ово у Стивенсовом уму намах повезује море као свеопшту мајку са жучи

²³ 'perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib*'.

²⁴ 'A liquid of womb of woman' (369).

²⁵ 'in a womb of warmth' (107).

²⁶ 'his weak watery blood drained from her own' (33).

²⁷ 'its pouring out of me like the sea' (914).

²⁸ 'The snotgreen sea' (3).

коју је његова мајка исповраћала на самртној постели: „Обруч залива и линије хоризонта окивао је мутнозелену масу течности. Чинија од белог порцелана крај њене самртне постеље беше пуна зелене слузаве жучи коју је она у нападима повраћања уз гласно јечање кидала из своје натруле јетре“ (14).²⁹ Велика драга мати као извор живота и горке воде (‘bitter waters’) које је исповраћала његова мајка која је „отегла папке“ (‘beastly dead’) се у Стивеновом уму чврсто повезују кроз слику воде, која овим у изворнику носи епитете и слатког и горког (sweet & bitter). Управо у овом тренутку га Малиген зове „убоги мучениче“ (14) (‘poor dogsbody’ (5)), што има денотацију слуге, али конотативно подсећа Стивена на материјалну, смртну природу свих створења. Ово постаје очигледно када примети мртвог пса на обали и назове га „трупина убогог пасјег мученика“ (60) (‘Here lies poor dogsbody’s body’ (58)). Што се више у путовању приближавамо Аду и Паклу, то више значења на себе преузима пас као тело, а посебно тело угинулог пса које се распада и губи облик.

Тело жене и мајке повезује се експлицитно са смрћу, пустоши и пустињом, када се слика Мртвог мора повеже у Блумовом уму са старицом коју види: Вулканско језеро, мртво море [...] Сива усахла пизда света (73).³⁰ Женска плодност и сексуалност често се повезују са смрћу, утоба са гробом. Стивен у свом уму повезује „Постеља невесте, дечија постеља, самртна постеља“ (61),³¹ а Блум премда пажљиво као у „змијско легло“ такође улази „побожно у постељу зачећа и рађања, консумације брака и браколомства, сневања и смрти“ (711).³² Стивен бриљантном брзином смишља реч „Дроб, свеутробни гроб“ (61) што је у изворнику непреводиво ‘Oomb, allwombing tomb’ (60).³³ Тродневни порођај Мине Пјурифој повезују њену материцу са Христовим гробом, Киркина пећина у роману представљена кроз бордел јесте такође материца која прети смрћу, а Стивенова мајка је мртва, што у његовом уму повезује читав женски род са смрћу (Scott 1987: 94). Моли добро примећује да мушкарци „сви наваљују као луди да уђу тамо одакле су једном давно изашли“ (739)³⁴ а Блум за жене разматра: „Чудно је то занимање које показују за лешеве. Драго им је да нас виде како одлазимо а толико им мука задајемо при доласку“ (100).³⁵ Оба ова запажања звуче доста

²⁹ ‘The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting’ (4).

³⁰ ‘Vulcanic lake, the dead sea... Dead: an old woman’s: the grey sunken cunt of the world. (73)

³¹ ‘Bridebed, childbed, bed of death,’ (60) при чему ваља напоменути да је childbed архаични назив за порођај.

³² ‘the bed of conception and of birth, of consummation of marriage and of breach of marriage, of sleep and of death.’ (862)

³³ Можда би измишљена реч „угроба“ формално одиграла улогу овде, али свакако нема ту звучност.

³⁴ ‘theyre all mad to get in there where they come out of’ (902).

³⁵ ‘Extraordinary the interest they take in a corpse. Glad to see us go we give them such trouble coming’ (108).

амбивалентно у изворнику и могла би се прочитати и уз већу дозу приписивања крволочности и убитачности женама и мајкама. Рођење, смрт и жене повезују се са водом – „Купаш децу, купаш мртаце“ (388)³⁶ – јер су оба традиционално женски послови. Морнар Марфи каже да његова жена мисли да је мртав („Верује да сам мртав. Да се љуљам у колевци мора“ (614)³⁷) што опет повезује рођење, смрт и воду.

У Хад се стиже кроз воду телесности. Стивенов силазак у Хад био је већ у трећем поглављу, на обали мора, и водио га је у суочавање са протејском флуидношћу свега и смртношћу васколиког живота. Блумова посета купатилу у њему побуђује забављену свест о телесности, и следеће поглавље га прати у посети мртвима у Даблину. Четири реке Хада (Стикс, Ахерон, Кокитус и Флегетон), које представљају четири реке Даблина (Додер, канали Гранд и Ројал и река Лифи), све се прелазе на путу до гробља, где се Блум осећа позван да узвикне, као Данте у Паклу, али и Елиотов поетски субјект у *Пустој земљи*: „Колико их је!“ (127).³⁸ Блум се по Џојсовим белешкама тамо суочава са силаском у Ништавило (VOLT 1992: 107) и његов секуларни Хад је просто непостојање, труљење и враћање у флуидност које прати смрт. С друге стране, море експлицитно повезује са паклом када размишља да неко мора да заплочи морем, али људи „такве мисли увек пребаце на друге људе, као и помисао на пакао“ (619).

Блум и Стивен заједно улазе у пакао кроз поглавље Волови сунца, које садржи разне ужасе плодности и пијанства, а пакао у који улазе јесте пакао Кирке. Ту се коначно суочавају не само са смртношћу и смртним телима већ и са кривицом и сенима умрлих, те се тако појављују Руди и Дигнам, и коначно и делимично распала Меј, којој зелена жуч цури из уста. Ово је за Стивена сам амбис анималности, смртности и телесности. Малиген понавља да је Стивенс мајка отегла папке (‘beastly dead’), и износи оптужбу да, одбивши да се помоли за њу у часу њене смрти, управо „псина Кинш је убио ту кучку“ (574) (‘her dogsbody bitchbody’ (681)). Меј му каже „Волела сам те... још док сам те у утроби носила“ (575). Пакао је, јасно, утроба мајке. Изводи се Црна Миса, а нагу Еву на олтару перфонификује Мина Пјурифој, плодна мајка (GILBERT 1963: 60). Пакао Кирке садржи све ужасе материје, мајке, жене, анималног и телесног. За Блума и Стивена такође представља и скретање у лудило и растакање личности и неку врсту бар ритуалне смрти у флуидном елементу.

Сама смрт даљењем се често помиње у *Уликсу*. Стивен исцрпно контемплира смрт у воденим дубинама и замишља како се његова мајка у ствари дави: „Нисам је могао спасити. Воде: горка смрт: изгубљени“ (59). На сличан начин осећа да не може спасти сестру Дили од њене неминовне страшне судбине, описане као „Слана зелена смрт“ (262).³⁹ Смрт даљењем

³⁶ ‘Washing child, washing corpse’ (486).

³⁷ ‘Rocked in the cradle of the deep’ (720).

³⁸ ‘How many!’ (144)

³⁹ ‘I could not save her. Waters: bitter death: lost’ (57); ‘Salt green death’ (313).

пре свега доноси мир: Стивен размишља о томе да је „Смрт у мору, блажа од свих човеку знаних смрти“ (64), а Блум се присећа како „кажу да је да-вљење најпријатније“ (128).⁴⁰

Смрт у воденом елементу је обично кривица жена – утопљеник из романа удавио се код Мејден Рока (Maiden's Rock, одн. Девојачке Стене), која иако названа по неким девојкама које су се тамо поодавно утопиле, ипак по неким тумачима потпада под одговорност сирена (Adams 1962: 89). Сирене су свакако међу најопаснијим комбинацијама воде и жене, али не и једина таква комбинација. Син Рубена Ј. који је покушао да се утопи такође је то учинио због неке девојке, а разне заводнице одвајкада долазе мушкарцима с мора, као што примећује Дисси.

Утопљеник *Уликса* је у асоцијативној вези са наводним утопљеником из Аријелове песме у Шекспировој *Бури*, „Петхвати дубоко отац твој лежи“ (63) ('Full fathom five thy father lies'), као и са младим утопљеником који је протагониста Милтоновог „Лисидаса“ ('Sunk though he be beneath the watery floor'), што би могло да укаже на могућност трансформације или поновног рођења кроз воду – или, можда најприкладније, васкрсења.

4.4. ГОРКЕ ВОДЕ: ВАСКРСЕЊЕ, ТРАНСФОРМАЦИЈА, БЛАГО. Рођење је неодвојиво од смрти у *Уликсу*. Значи ли то и да смрт носи са собом поновно рођење? Блум примећује како „Деца воле да бацају ствари у море. Је ли то поверење? Хлеб бачен у воду“ (397)⁴¹ и ово је алузија на Књигу Проповедника 11:1, где се каже „Баци хлеб свој поврх воде, јер ћеш га наћи после много времена“. Очекује се да се и тело утопљеника, који је мртав већ тачно девет дана, врати на површину управо 16. јуна, у складу са сујеверјем. У сваком случају, вода враћа мртве, а очито и ма шта друго што прими као жртву.

Има више алузија на васкрсење у *Уликсу*. Једног Дигнама сахрањују ујутро, да би се увече један Пјурифој родио. На Дигнамовој сахрани, забављен близином Ботаничке баште, Блум помисли: „Затрпаш га и готово“ (126) ('Plant him and have done with him' (143)). Буквални превод би био да покојника треба *засади*, а оно што се засади није готово, већ напротив, живи и расте и ускоро се опет нађе изнад земље, као леш посађен у башти у првом певању Елиотове *Пустје земље*.⁴² Ботаничка башта напредује, Блум закључује, јер „Крв која натапа земљу рађа нови живот“ (121).⁴³ У Кирки га управо чињеница да је био на спроводу спасава током провизорног суђења – његова ритуална смрт у Хаду, може се рећи, спасава га у паклу и омогућава његово васкрсење и увођење у славу Новог Блумусалима.

⁴⁰ 'Seadeath, mildest of all deaths known to man' (63); 'Drowning they say is the pleasantest' (145).

⁴¹ 'Children always want to throw things in the sea. Trust? Bread cast on the waters' (497).

⁴² Ту спазих познаника, зауставих га, викнух: „Стетсон! / Ти који беше са мном на бродовима код Миле! / Да ли је леш што си га лане посадио у башти / Почео да клија? Хоће ли цветати ове године?“ (прев. Иван Лалић).

⁴³ 'It's the blood sinking in the earth gives new life' (137).

Међутим, мора се приметити да васкрсење као концепт у *Уликсу* не доноси никакву утеху нити радост, можда јер једини који у њега бар донекле верује јесте Стивен, који очито поприлично мрзи живот. Стога васкрсење пре подсећа на у роману поменуто метемпсихозу као стално поновно враћање у живот уз мењање облика. Једино што може олакшати ову суморну судбину јесте могућност трансформације кроз смрт у лустралним водама.

Смрт у таласима може утопљенику донети трансформацију. Стивен о дављенику каже: „Море га је изменило, смеђе очи као со плаве“ (64),⁴⁴ и ово је, као што је поменуто, алузија на наводно утопљеног Фердинандовог оца. Шекспирова *Бура* је користила као инспирација неколиким ауторима британског модернизма – и Елиоту, и Вирџинији Вулф, рецимо, и то управо ови стихови о алхемијској трансформацији праматерије распаднутог леша у праматерији мора у нешто трајније, солидније, лепше: (‘Full fathom five thy father lies’).⁴⁵

Дављење као „горка смрт“ може се тумачити као лустрално уколико се повеже са такође често поменутиим „горким водама“, које реферирају на горку воду из Бројева 5:11–31. Ту се налаже да уколико се жена сумњичи за прељубу њен муж треба да је одведе свештенику који треба да узме „свете воде у суд земљани; и праха с пода у шатору“ и мешањем направи „горку воду, која носи проклетство“ и коју жена има да испије. Ако је крива за прељубу, горка вода ће учинити да јој „бедро спадне а трбух отече“. Ако није крива, „него буде чиста, неће јој бити ништа и имаће деце“.

Горке воде као казна за сексуалну нечистоту, тест чистоте, и средство чишћења, а можда и побачаја, спајају се са сликом горких вода дављења и горких вода смрти Меј Дедалус, и тиме указују на могућност да смрт у води може бити лустрална и очистити од телесности и грешне сексуалности. Не доживљавају сви воду на овај начин – Блум, рецимо, ужива у купању као пријатном, топлом, карналном искуству, док је за Стивена купање лустрално, али и непријатно и у крајњој линији неуспешно: „Они се перу и купају и рибају. Грижа савести. А ова мрља се не да“ (24).⁴⁶ Његова хидрофобија, због које „мрзи делимичан контакт натапањем, или потпуни потапањем“ (659)⁴⁷ може се у овом контексту разумети и као одбацивање свог крштења, које је по католичкој доктрини спирање првобитног греха. С друге стране, трипут крштени агностик Блум нема сличних проблема – при навођењу догађаја из минулог дана, радо размишља о посети купатилу као „купању (обред Јованов)“ (709).

⁴⁴ ‘A seachange this, brown eyes saltblue’ (63).

⁴⁵ Full fathom five thy father lies, / Of his bones are corals made: / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange (*The Tempest*, I. ii. 397–402).

⁴⁶ ‘They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit. Conscience. Yet here’s a spot’ (18). Ово је референца на Лејди Магбет која покушава да опере руке после убиства краља Данкана.

⁴⁷ ‘hating partial contact by immersion or total by submersion’ (785).

Воде доносе и благо из дубина. Блум на обали размишља „Никад не знаш шта ћеш пронаћи. Боцу са причом о благу, бачену у море с брода који тоне“ (397).⁴⁸ Дуго очекиване и преко потребне воде живота стижу са мора са кишом која окончава дугу летњу сушу. Летак који обећава да „Илија долази“ такође најављује долазак животодавне воде. Пророк Илија из Прве Књиге о Царевима добија моћ да контролише воде, те говори Ахаву који по наговору зле жене Језавеље штује бога Вала да „неће бити росе ни дажда докле ја не кажем“. Бог му налаже да се скрије крај потока Хората и из њега пије воду, док му гаврани доносе хлеба и меса и хране га. Када Илија поправи олтар Божији и побије Валове свештенике, киша коначно стиже са мора (I Царевима 17, 18). Блума не хране гаврани на реци Хорат већ он храни галебове на реци Лифи, и није неопходно да изазове покољ да би киша пала на Даблин после суше, па ипак добија титулу бен Блум Илија (*‘ben Bloom Elijah’*). Илија из Библије васкрсне удовичиног сина после смрти, а Блум после пијане ноћи подигне Стивена са земље и усправи га, што прави својеврсну асоцијацију између кише, вода живота, и васкрсења. На самом крају, ући у ток свести Моли Блум је по некима такође дар животодавне текуће воде, реке која једина може да оживи пуну земљу у којој смо боравили до тада (BLAMIRE 1967: 246).

Воду можемо видети и као метафору за љубав и јединство насупрот индивидуацији. У паклу Кирке, горке воде жучи поред самртне постеље Меј Дедалус такође по асоцијацији постају Горка тајна љубави (*‘love’s bitter mystery’*), што су речи песме коју је Стивен певао својој мајци на самрти.

Јединство се најупечатљивије представља у роману кроз фигуру Причешћа, које се најчешће приказује кроз течности, иако постоји у оба вида, а код католика се чак често за лаике даје само у виде хостије. Малиген се руга Причешћу користећи чинију пуну воде, док Блум, уживајући у својој нагости у кади, изговара у себи „Ово је тело моје“ (99), речи при којима се по католичкој доктрини збива трансупстанцијација. Блум и Стивен заједно пију „Епсов масовни производ, благотворни какао“ (663) (*‘Epps’s massproduct’* сосоа (791), курзив мој), што се најчешће тумачи као њихово заједничко учешће у миси (*mass*) и причешће као чин заједнице (Brooks 1971: 84). Уринирање се у Уликсу често наводи кроз синтагму *‘making water’*, те чињеница да Блум и Стивен заједно уринирају за неке критичаре представља врхунац њиховог заједничарења, премда ни ту није идеално (Abele 1954: 361).

Уринирање се у роману такође повезује са креативношћу уметничког типа. У Протеју Стивен, рецимо, одмах након јединог поменутог чина поетског стварања уринира, што га повезује и са флуидношћу природе и покушају да се из тог флукса зароби смисао који протејски бежи (Blamires 1967: 18). Блуму је флуидност мање проблематична, те његов ток свести свој доживљај музике описује као: „Бујица [...] покуљала је да урони у музику, у чежњу, да

⁴⁸ *‘Never know what you find. Bottles with story of a treasure in it thrown from a wreck’* (497).

тамна меко потече, да осваја [...] Проливати преко брана силовите бујице. Бујица, млаз, ток, млаз радости“ (294).

4.5. Тле под ногама: УМЕТНОСТ, СОЛИДНОСТ, РАВНОТЕЖА. Уметност – бар за аскетски, духовни, рационални пол романа – успоставља прекарни ред из хаоса, и није случајно то што се Стивенов једини поетски чин збива управо у епизоди Протеј. У Одисеји, Еидотеја учи Менелаја како да од њеног оца, Протеја, божанства које пророкује, добије одговоре. Кључно је да га ухвати, најбоље из заседе (Номер 1984: 44). Воденом хаосу мора се наметнути поредак да би се достигао смисао. Насупрот несталним водама прама-терије у *Уликсу* налази се стабилност духа. Хидрофоб Стивен је „сумњичав према акватичким мислима и речима“ (659) а разлог је „инкомпатибилност акватичности с ератичном оригиналношћу генија“ (659).⁴⁹

Стивен интроспективно супротставља змијоликој аждаји коју у себи замишља одмах душу: „душа је облик свих облика“ (35), а док он прави бинарне опозиције змија и духа, материја и облика, његови ученици читају Милтонову песму *Lycidas*, о утопљеном дечаку. Нада се полаже у „Оног што ходио је водом“ (35): Христос кроти водену хаотичну материју снагом духа. Такође се помиње да од опасности дубина старог олињалог морнара чува света медаља (626), а Блум размишља о религијским традицијама као сплаву који ипак помаже у бурама.

Бинарна опозиција духа и материје, стабилности и фуидности, аскезе и хедонизма, најбоље се види у мотивима Скиле и Харибде. Одисеја Кирка саветује да се држи Скиле, чврсте стене, јер је боље изгубити неколико морнара, а задржати бар брод (НОМЕР 1984: 145). У *Одисеји* је јасно који је избор разумнији и мање ризичан – премда сироти Одисеј на крају мора пропатити обе ове опасности. У *Уликсу* од почетка ствари нису постављене тако једноставно. Скила и Харибда, Стратфорд и Лондон, Даблин и Париз, разум и страсти, Аристотел и платонизам, догма и уметност, дух и материја, Стивен и Блум, остају у тензији до краја (GILBERT 1963: 197). Међутим, неко решење можда се може изнаћи: екстреме Скиле и Харибде симболишу две обале реке Лифи у Лутајућим стенама. У Гормановој схеми Џојс даје индикације да је Лифи Босфор, чију европску обалу симболички чини вице краљ, материјализам, ум окренут споља, а азијску Отац Конми, идеализам, ум окренут ка унутра. Летак о Илији који најављује животодавне воде успешно пролази кроз лавиринт, па се можда може закључити да треба следити ток реке, јер вода је решење (ELLMANN 1972: 86–100). Аргонаути вођени нимфом Тетидом, за разлику од Одисеја, такође успевају да нађу средњи пут између ових екстрема.

5. Закључак: путовање испод воде у *Уликсу*. Егзил је у *Уликсу* од почетка представљен као почетно стање, коме следи додатно спуштање ка све

⁴⁹ ‘distrusting aquacities of thought and language’; ‘incompatibility of aquacity with the erratic originality of genius’ (785–786).

већој нестабилности и ирационалности повезаној са флуидним. Стивен и Блум имају одвојене силаске у Хад смртности кроз воду и свест о телесности, а затим заједно силазе у Пакао сексуалности и лудила. Тај заједнички пад им омогућава да успоставе прекарно јединство као сурогат-отац и сурогат-син, и нађу средњи пут између екстрема духа и материје, аскезе и хедонизма, разума и ирационалности, као и да досегну бар илузију дома.

За Блума је дом повратак у утробу: „У утроби? Изнурен?! Он почива. Он је путовао“ (716).⁵⁰ Многи су приметили да је Стивен млађа, а Блум старија верзија самог Џојса. У свом солилоквијуму на крају *Уликса*, Моли размишља и о удомљењу младог Стивена у бившој соби своје кћерке Мили. И Стивена, дакле, потенцијално чека усвојење у утробу богиње материјалности, хедонизма и флуидности.⁵¹

ЛИТЕРАТУРА

JOYCE, J. (1992). *Ulysses*. Penguin Books Ltd., London.

ЏОЈС, Џ. (2019). *Уликс*. превео Зоран Пауновић, Геопоетика, Београд.

*

ABELE, R. *Ulysses: The Myth of Myth Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*. 69/3 (1954): 358–364.

ADAMS, R. M. *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*, Oxford University Press, New York, 1962.

BLAMIRE, H. *The Bloomsday Book: A Guide through Joyce's Ulysses*. Methuen & Co., London, 1967.

BOLT, S. *A Preface to Joyce*, Pearson Education Ltd., Harlow, 1992.

BRADBURY, Malcolm and James McFarlane (eds.). *Modernism (1890–1930): A Guide to European Literature*. London: Penguin Books, 1991.

BROOKS, C. *A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, Methuen & Co. Ltd., London, 1971.

BUTLER, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe. 1900–1916*. Clarendon Press, Oxford, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. Secker & Warburg, London, 1960.

EDEL, L. *Stuff of Sleep and Dreams: Experiments in Literary Psychology*. Chatto & Windus, London, 1982.

ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. The Serbian edition translated by Zoran Stojanović, Zamak kulture, Vrnjačka Banja, 1980.

⁵⁰ Womb? Weary? / He rests. He has traveled (870).

⁵¹ Овај текст је садржај предавања одржаног 1.3.2022. у Задужбини Илије Коларца у оквиру циклуса предавања организованог поводом стогодишњице издавања Џојсовог *Уликса*. Верзија неких делова текста на енглеском језику објављена је као Игрутиновић, Д. (2013). *The Snotgreen Sea: Water as Metaphor in Joyce's Ulysses. Facta Universitatis: Languages and Literature*, 11 (1), pp. 55–66. ISSN 0354-4702.

- ELLMANN, R. Ulysses the Divine Nobody. *The Yale Review: A National Quarterly*. 1957: 56–71.
- ELLMANN, R. *James Joyce*. Oxford University Press, New York, 1959.
- ELLMANN, R. *Ulysses on the Liffey*. Oxford University Press, New York, 1972.
- FAULKNER, Peter. *Modernism*. Methuen & Co. Ltd., London, 1977.
- FRAZER, Sir James. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Wordsworth Editions Ltd., Ware, 1993.
- FREUD. *Die Traumdeutung* (1981), Imago Publishing Co. Ltd., London, 1942, the Serbian edition translated by Dr. Albin Vilhar, Matica srpska, Novi Sad.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). Princeton University Press, the Croatian edition translated by Giga Gračan, Naprijed, Zagreb.
- GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses*, Penguin Books, Harmondsworth, 1963.
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Vol. 1. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1977.
- HOMER. *The Odyssey*. Translated by Walter Shewring. Oxford University Press, Oxford. 1984.
- JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books Ltd., London, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *Die Psychologie der Übertragung*. The Serbian edition printed by Matica srpska, Belgrade, 1978.
- JUNG. *Psychologie Und Alchemie*. Schweiz, Walter Verlag AG Olten, 1972, the Croatian edition translated by Štefanija Halambek, Naprijed, Zagreb, 1984.
- LONGFELLOW. *The Secret of the Sea. The Complete Poetical Works*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1922.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*, vol. 2. Translated into Serbian by Slobodanka Glišić, Idea, Belgrade, 1990.
- MARCUS, Laura and Peter NICHOLLS (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARTIN, T. P. Joyce, Wagner, and the Wandering Jew. *Comparative Literature*. 42/1 (1990): 49–72.
- MASON, M. *James Joyce: Ulysses*. Edward Arnold, London, 1972.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London, 1995.
- O'CONNOR, U. (ed.). *The Joyce We Knew*, Brandon Books, Dingle, 2004.
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae*. Yale UP. 1990; the Serbian edition translated by Aleksandra Čabraja, Zepter Book, Belgrade, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. Houghton Mifflin, Boston, 1997.
- SCOTT, B. K. *James Joyce*. The Harvester Press, Brighton, 1987.
- TROTTER, David. Modernism and Empire: reading *The Waste Land*. *Critical Quarterly*. 28/1, 2 (Spring, Summer 1986): 144–145.
- WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Quarter Books Ltd., 1978.
- WESTON, Jessie. *From Ritual to Romance*. <http://gutenberg.net>, E-text #4090.

Danica Igrutinović

WATER AS METAPHOR IN JOYCE'S *ULYSSES*

Summary

Mesmerizingly ambivalent towards the symbol of water in all its potential meanings – both traditional ones and those newly acquired via philosophy, psychoanalysis, and anthropological study of ancient myth – Modernism creates its own myth of a transformational journey over stormy seas which leads to the possibility of controlling the waters. Joyce's *Ulysses* can be said to be a representative text of Modernism, but it simultaneously already boasts an ironic distance from the foundational myths of the epoch. This paper strives to analyze the metaphorical meanings carried by water in *Ulysses*, with special attention paid to the symbolic journey over water, in which the hero is disintegrated, but then also regenerated by water.

Water in *Ulysses* is associated with exile from the stability of home and sanity – already non-existent at the very beginning – towards all that is primitive, primal, irrational, or otherwise disturbing. As a representation of Protean prime matter, water is animalistic and feminine, and connected with sexuality, procreation, and motherhood. The womb is also the tomb, and birth connected with death, almost inevitably precisely through water as metaphor. Hades and Hell are entered through water in the novel, and both contain various watery horrors that accompany prime matter – from mere mortality and impermanence to a deeper reckoning with guilt and sin that must be washed away, frequently by way of at least symbolic death. Death by water, which might bring regeneration with it, is amply alluded to in the novel and linked with notions of baptism and, more broadly, lustral waters. Treasure yielded and represented by water includes unity, art, and the waters of life. It is also suggested in *Ulysses* that a middle way might be found – precisely by way of following water – between the Scylla and Charybdis of spirit and matter, asceticism and hedonism, objectivity and subjectivity.

Факултет за медије и комуникације
Београд
danica.igrutinovic@fmk.edu.rs

Примљен: 13. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године