

Павле З. Зељић

<https://orcid.org/0009-0008-8888-7860>

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Студент докторских студија

УДК 821.111.09 Џојс Ц.

DOI [10.46793/Uzdanica23.2.149Z](https://doi.org/10.46793/Uzdanica23.2.149Z)

Оригинални научни рад

Примљен: 17. април 2026.

Прихваћен: 8. јул 2026.

ПОЕТИКА КОЛЕКЦИОНАРСТВА У РОМАНУ *УЛИКС* ЦЕЈМСА ЦОЈСА

Айспиракџи: Појам колекционарства у роману *Уликс* Цејмса Цојса испитиваћемо истовремено на два нивоа: у третману интертекста као посебном виду колекционарства, схваћеног у бенјаминовском смислу, и у мотиву колекција које су у дословном смислу репрезентоване у делу. Постулирајући идеју о аналогiji између 1) оријентације свих вредности у односу на новчану форму, и 2) нивелизације језичких средстава – прелиминарна теза са које полазимо је да позната релативизација хијерархије између високе и ниске културе успоставља предметни свет стварности романа на опозицији између употребљеног предмета и музејског антиквитета. Језик романа, тако, оперише на распону од абјектног „детритуса” свакидашњег говора, до висококултурних референци „музејског” карактера, на исти начин као што и текстуална стварност укључује и отпад, али и културна добра као непотрошну робу. Последишно, колекционарство језичких и других друштвених ознака, посебно у смислу уређивања простора, пружа симболички, културни капитал њиховом поседнику, а служи и као средство карактеризације.

Кључне речи: *Уликс*, Цејмс Цојс, Валтер Бенјамин, колекционарство, интертекстуалност.

I – ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУП: КОЛЕКЦИОНАРСТВО КАО КОНЦЕПТ КУЛТУРЕ У РОМАНУ *УЛИКС*

A) ЦОЈС КАО „БАРОКИСТА”? БАРОКНА КУЛТУРА И МОДЕРНИЗАМ

О колекционарству као о једном од аспеката репрезентоване савремене стварности Даблина у 1904. години већ постоје извесна истраживања. Ауторка Џулиен Вероника Јулин испитује заинтересованост различитих јунака за филателију, при чему износи тврдњу да, одајући „дужно поштовање ’језику цвећа’, ’језику маркица’ јесте тај који прожима роман *Уликс*” (Ulin 2018: 58). Симболички смисао економије маркица успоставља се за ову ауторку на два нивоа. Први се може сагледати у контексту укључивања ирске економије

у међународно тржиште колонијалне империје Уједињеног Краљевства, те у том погледу присвајање високо вреднованог примерка представља и симболичку партиципацију у овој економији са „међународним и империјалним оквиринама” (Ulin 2018: 54); репрезентант овог тематског проблема у роману свакако је Герет Диззи, који у својој канцеларији поседује колекцију поштанских маркица, која открива његову „повезаност са империјалним начином размишљања”, које се испољавају као „навика да се организује”, али и као „разложне стратегије инвестирања” (Ulin 2018: 61).

Један од главних циљева нашег истраживања односи се на ову значењску раван романа, којом желимо колекционарска интересовања одређених јунака довести у везу са колекционарским, а тиме и унеколико барокним поетичким системом Џејмса Џојса у роману *Уликс*. Подсетићемо да се једна важна црта Џојсовог стваралачког процеса огледала и у његовом посезању за поступцима комбинације, реконтекстуализације, и реинвенције културног наслеђа, интертекстуалног материјала, али и конкретне друштвене реалности Даблина с почетка 20. века. Централни проблем удруживања је његов условни, релативни и привремени карактер, што се најочигледније примећује у сусрету симболичког оца и сина при крају романа, а разлог за то проналазимо у одлици дела да се развојни лукови у крајњој инстанци саставе, како би се у перспективи, рекло би се, наредног дана, циклус егзистенције поново наставио. Као што нараторски глас каже у поглављу „Итака”, Блума је у вези са током његовог дана највише задовољило што „није претрпео ниједан позитиван губитак” (Јоусе 1993: 553), што се одражава, приметићемо заједно са тумачем Марком Остином, и на нивоу економије радње романа и интертекстуалних релација, као својеврсни „рачуноводствени менталитет” који тежи „стабилизацији циркулације” и показује „опсесију ’спајања краја са крајем’” (Osteen 1995: 395). Имајући у виду ову страну романа, наиме, синтетисање контрадикција у културно-историјским околностима, односно помиривање и удруживање бинарних опозиција (неке од важних координата могле би бити, на пример, митско и реалистичко, или митско и историјско, затим, цивилизацијски код истока и запада, односно севера и југа, или најзад – генерацијске разлике које имплицирају и митолошко помирење фигуре оца и сина), интерпретирање романа доводи до расветљавања односа између наизглед диспаратних значењских равни, чиме се унутрашња повезаност могућих значењских релација постепено мапира. Стога, поетика колекционарства као појам који предлажемо схвата се у два основна и међусобно повезана смисла, који ће и бити две основне целине и равни нашег истраживања. Са једне стране, колекционарство се схвата као начин на који се друштвено биће субјекта претвара у историјску форму – колекционарством, присвајањем предмета, производа, вредности које дају значење његовој друштвеној егзистенцији кроз његове односе са предметом, што последично, као једна од основа друштвеног статуса, обликује и идеолошки маркиране односе између субјеката. Са

друге стране, према аналогном механизму конструисања мрежа семантичких значења по аналогији са колекционарским просторијама културе раног новог века, колекционарство функционише и као текстуална стратегија романа, односно репрезентација стварности постаје *колекционарска*.

У том контексту, нарочито би нам у интерпретативном смислу био подстицајан и један угао посматрања енциклопедијске равни романа који бисмо предложили. У складу са до сада испитаним аспектима романа, енциклопедизам не би требало схватити као тенденцију ка бесконачној квантитативној акумулацији знања, са претензијама ка свезнању као супституту за посед над моћи, него својеврсну полихисторску тенденцију, у складу са концепцијом тог појма у хуманистичком и барокном периоду. Са једне стране, полихисторска настројеност симултаног сагледавања једног момента стварности са више тачака гледишта која је присутна у роману *Уликс* налази се и у корелацији са специјализацијом нарочито интелектуалног сталежа, и у том погледу текстуални модел „колекционарства” Стивена Дедалуса кореспондира са наведеним, ако сагледамо његов друштвени положај субјекта који не успева на прави начин партиципирати у тржишту уметничких и интелектуалних добара. Тако, „уверење да природни феномени не поседују изоловану егзистенцију, већ су међусобно повезани у сложену мрежу означавања имплицира одрицање специјалистичких истраживања у корист генерализујућих, полихисторских опита”, односно није могуће „спознати пуну сложеност феномена његовим простим изучавањем у изолацији од свега осталог” (Westerhoff 2001: 641).

У вези са тим, према теорији о барокној култури француске филозофиње Кристин Биси-Гликсман, „бити значи бити виђен, као у слици оних градова драгих Лајбницу, градова са више улазних тачака, децентрирани, без фиксираног идентитета”, односно,

биће је плурални вид, подвргнут „тачкама гледишта”, реалностима укрштаја и сусрета видова; барокно биће без неке врсте Бога који би регулисао ова чула вида према унапред уређеној хармонији (Лајбниц) или декодирао игру конституентских знакова (Грасијан и Лајбниц) (Buci-Glucksmann 2013: 26).

Привидна неуређеност и аморфност језичког материјала са једне стране, а са друге и паралелно с тим, когнитивних и језичких импресија свести Леополда Блума и Стивена Дедалуса као интерпретативни проблем разрешив је ако се узме у обзир паралакса као модел читања романа: заузимањем могуће перспективе, читање ће нужно бити једнострано, тј. метафорички, подложно перспективним искривљењима, али језички доследно. Биси-Гликсман, у том смислу, говори о „барокном погледу” који је „анаморфичан”: „гледано спреда, видљиво остаје конфузно, неорганизовано, или прозаично невино” (Buci-Glucksmann 2013: XIX). Пронашавши аналогију између појмова паралаксе и анаморфозе, запазићемо да суштински језичка свест по-

менутих јунака *Уликса* у великој мери оперише афинитетима и пристрасностима. Сложена, многострука стварност се покушава наративизовати кроз опажање феномена који су од значаја за различито наклоњене свести.

У једном од раних читања *Уликса*, у есеју Едмунда Вилсона, дело се посматра мање као роман, а више налик на симболистичку поему и, са те тачке гледишта, аутор доноси неколико за нас корисних запажања. Пре свега, будући да је дело „ванредно богато и живо” и будући да је његов свет „анимиран комплексном, неисцрпном животношћу”, поновним читањем, ми га „поновно посећујемо, као град, у ком све више препознајемо лица, разумевамо личности, обухватамо односе, струјања и интересовања”, оно „ствара илузију живог друштвеног организма” који се, најзад, представља „чврстим као град који би заиста постојао у простору и у који се може ући из било ког смера” (Wilson 1931: 210). Наведена филозофиња Биси-Гликсман препознаје овај квалитет *Уликса* када наводи да се у бароку реторика укршта са поетиком, услед чега „празнина, као почело бића, мисли, и пуноће под константном претњом, функционише у Западној мисли” стичући „активни статус”, по аналогји са „лабиринтском празнином, утолико што лабиринт, важан топос барока, симболише двоструко кретање изнутра–споља, споља–изнутра, око ’средишта’ у ком је чудовиште” (Buci-Glucksmann 2013: 90). У томе ауторка препознаје „игру лабиринта која ће постати опсесија двадесетовековних ’барокиста’ као што су Џојс и Борхес”, а која „одражава не-сводљиво амбивалентну стварност: ред и хаос, задовољство и бол, радост и страх” (Buci-Glucksmann 2013: 90).

Утолико што „бити” значи „бити виђен”, егзистенција ентитета (бића, предмета, догађаја) у роману *Уликс* засведочава се перцепцијом, односно многострукошћу могућих углова перцепције и могућих комбинација значења; друштвена, дакле политичка и етичка релевантност одређеног односа између појмова или предмета стиче се у процесу њиховог довођења у свет развојног говора као последице неравнодушности према моментима стварности. Попут нововековног кабинета куриозитета, стварносни свет текста претежно је центрифугалан, под чиме мислимо да се његова значења распростиру од несталног и нефиксираног центра ка периферним, све партикуларнијим значењима, и управо у томе је и узрок зашто је за Леополда Блума искуство свакодневице такво да је „најдужи обилазни пут” уједно и „најкраћи пут до куће” (Joyce 1993: 309).

Могло би се указати и на околност да је Стивен Дедалус већ на почетку романа представљен у одећи која је половна и неодговарајућа за њега, због чега га исмева и Бак Малиген, који је са личношћу Герета Дизија повезан статусом симболичког узурпатора или окупатора (Joyce 1993: 5). Напоменућемо, притом, да је реч „узурпатор” и један од лајтмотива првог поглавља (Joyce 1993: 15), а у прва два поглавља, тј. у сусрету са Малигеном, Хејнсом и Дизијем, Дедалус бива посматран и о њему се са различитих становишта

суди. Тек, најпосле, у трећем поглављу, он настоји стећи одређени вид самосвести и самодетерминације, и то што је нарочито значајно за наше тумачење – управо процесима селекције и комбинације литерарних наратива и филозофских становишта о реалности.

Б) ДЕДАЛУС, БЛУМ, ДИЗИ КАО КОЛЕКЦИОНАРИ

Слично томе, употребљавани предмети и производи имају улогу и на првим страницама четвртог поглавља, у којем се уводи Леополд Блум. Поред предмета као што су похабани намештај у кући Блумових, наиме, у питању су месингане алке на кревету „старинског стила”, који је, притом, отац Моли Блум, мајор Твиди, купио на аукцији, и ормар чија врата шкрипе (Јоусе 1993: 46), важно је приметити да је и сам Блум своју кишну кабаницу набавио у бироу за изгубљене и пронађене предмете, а да је и његов шешир, са избледелим натписом произвођача (што је, притом, и извор благог хумора: „high grade ha”), изношен (Јоусе 1993: 46). Притом, на оба наведена места се нараторски глас или свест Леополда Блума дотичу и његове колекције маркица, којом се раније наведена ауторка детаљније бави, слично као и колекцијом Гере-та Дизија, показујући на један, у суштини контрастиван начин како мотив колекционарства функционише у оквиру карактеризације Леополда Блума. Колекција у том контексту јесте механизам који је „компензаторан”, будући „начин за подношење губитка и фрагментације кроз вредновање комплетног и целовитог”, због чега Блумова жеља за вредним маркицама кореспондира са „преплављујућим осећајем личног губитка и губитка поседа” (Ulin 2018: 69). С друге стране, „Блумова имагинарна колекција маркица” уклапа се, према овој ауторки, са једном од наративних стратегија Џејмса Џојса на нивоу целокупног романа, наиме „брижљиво бирање, као и старање и уређивање, водећи рачуна о репрезентационој функцији колекције” (Panko, према: Ulin 2018: 70), чиме се „безвредном придодаје вредност, а несавршено осветљава, као у 'Итаки', себи нескладан тренутак у којем Џојс енкодира најјасније одобрење Блумове вредности” (Ulin 2018: 70).

Из до сада реченог проистиче да се Блум и Дедалус на једном семантичком нивоу контрастирају са Дизијем као фигуром која и поседује, и анализира своје поседовање, извесне структуралне моћи. Но, контрастирају се и Дедалус и Блум међусобно, у контексту принципа на основу којег успостављају симболички посед као простор легитимације сопственог друштвеног положаја. Док се код Леополда Блума разноврсна, али површна или полуисправна знања поклапају са наведеном склоношћу да и он субјективно безвредном приписује вредност, Дедалусова свест оперише на равни културних вредности веома високог статуса, те он и сопствену егзистенцију наративизује у односу на филозофске идеје и интертекстуалне релације. У том

смислу, мрежу опозиција коју смо успоставили, реартикулисаћемо на следећи начин: контраст између Дедалуса и Дизија представља контраст између колекционарског модела присвајања културе, наспрот музејском. Упућујућа је анализа развоја институције колекционарства у кореспонденцији са развојним фазама капитализма у периоду модернизма европске културе (од друге половине 19. века до међуратног периода), која представља основну тему есеја Карела Тајгеа „Вашар уметности”. Како се наводи у том есеју,

Хегел и Маркс схватили су непомирљиво непријатељство модерног друштва и модерне уметности. Грађански век је заиста доба које је, према Малармеовим речима, преживело лепоту. Социјални систем који је дао уметности слободу, тражио је истовремено од уметника да слободу продаје на пијаци (Тајге 1977: 74).

Модел интелектуалца који је паралелан са Стивеном Дедалусом у погледу друштвеног положаја, Тајге описује на следећи начин: „Овај културни слој не оснива за себе приватне галерије, не може да купује скупе оригинале: он се ограничава на куповину књига, уметничких публикација, репродукција у албумима и посећује изложбе” (Тајге 1977: 75).

Са друге стране, опозиција између Дизија и Леополда Блума јавља се у односу на линију разграничења између 1) редовне употребне вредности која је већ истрошена, као *дейтиријус културе* – наспрам 2) културног продукта који с временом *стииче на вредности*, симболичкој, али и монетарној, што би се могло дефинисати и као супротност између *уиоитребљеној производа* и *антиквитетија*. Најзад, постоји и трећа дистинкција која ће нам бити посебно корисна у даљем истраживању нашег проблема, а то је супротност између носталгије и жаљења, при чему прва припада субјективном плану, а друга претендује на колективни значај. Носталгија се, између осталог, манифестује и као интимистички и сентименталистички интонирани аспект буржоаске културе, што на индивидуалном или фамилијарном плану треба да успостави могућност самопрезервације и економске самодовољности (симболичка и дословна акумулација својине и капитала), док се жаљење у смислу у ком га испитује Валтер Бенјамин повезује са ревитализацијом наратива о славној прошлости, чиме се легитимише моћ у садашњици.

II – БАРОКНА КОНЦЕПЦИЈА КУЛТУРЕ КОЛЕКЦИОНАРСТВА КАО ТЕКСТУАЛНА СТРАТЕГИЈА У РОМАНУ УЛИКС

Док се први аспект односи на акумулацију истрошених, безвредних предмета или чак отпада („throwaway”, као што је познато, и јесте један од

лајтмотива *Уликса*), други аспект је близак ономе што Валтер Бенјамин назива „барокни култ руине” и историја као „процес незадрживе пропасти” (Benjamin 1989: 138). Ђерђ Лукач на интересантан начин у том погледу интерпретира филозофско схватање културе барока Валтера Бенјамина постављајући у средиште његове теорије својеврсни празни, секуларизовани апсолут, чији религиозни карактер опстаје као присуство у одсуству, тако да алегорија „више не поседује никакву конкретну религиозну садржину. Сасвим је нихилистичка – иако не мења религиозни карактер процеса” (Lukacs 1988: 178).

Но, на метанаративном плану, ниједна од две наведене могућности се не афирмише на начин претежнији од другог, што је повезано са добро познатом тенденцијом романа да изједначава и са подједнаком пажњом третира елементе културе који би се назвали елитним, као и ниским. Управо посредством својства модернистичког уметничког поступка деперсонализације и дебиографизације, Џојс између осталог репрезентује и друштвену реалност субјеката различитих сталешких положаја са извесне дистанце која омогућује да се они очитују у међусобној условљености, као политичко-етички систем економске и симболичке размене. Из тог разлога, тврдили бисмо да свеопшта културна и језичка грађа која се може уврстити у текст романа има одређену аналогију са новчаном разменом, при чему се све културне вредности замењују једне за друге по принципу еквиваленције. Дејвид Хејман говори о инстанци „аранжера” у *Уликсу*, који је одвојен и од фигуре аутора, и од приповедачког гласа, али који „предузима све већи степен контроле над све изазовнијим материјалом” (Nauman 1982: 84). Стога појмови, са типичним примером именице, постају међусобни еквиваленти у тексту који их равноправно комбинује; на тај начин, исто тако, у текстуалној равни речи постају у извесној незанемарљивој мери блискије стварима, и то посебно у смислу да је текстуална економија схваћена као дистрибуција и расподела културног капитала уписаног у конотативни смисао језичког материјала.

Уколико подсетимо на шематске приказе романа који су настали врло рано као водичи за интерпретацију текста, моћи ћемо да запазимо на колико различитих нивоа одређени мотив може функционисати у њему, тј. колико значењских слојева се може активирати уколико се сагледају у контексту анаморфозе као модела читања и интерпретирања текста романа активирањем и доследним спровођењем одређеног становишта. Као и за Џојса, и у барокној епохи било је потребно знати шта све феномен „означава: његов положај у митологији, ликовној уметности и песништву, његов морални значај, његово астрономско, мистичко, нумеролошко, лингвистичко и религиозно значење” (Westerhoff 2001: 641).

Хорст Бредекамп, у том смислу, у студији која разматра историју *Wunderkammer*-а у Европи и везе овог и сродних феномена са филозофијом просветитељства, па последично и развојем тзв. филозофије природе и успо-

ном природних наука у 18. и 19. веку, указује на барокно поимање стварности које је подразумевало међуусловљени и међуповезани онтолошки ланац сачињен од четири члана: „природне формације – древне скулптуре – уметничка дела – машине”, тако да је свет прошао кроз дугачак процес прогресивне еволуције, за шта је као нарочит доказ узиман прелаз са фосилних остатака ка археолошким налазиштима древних цивилизација (Bredekamp 1995: 78). Стога, историја природе и историја друштва бивају доведени у непосредну везу, а „Земља се посматра као огромни сасуд налик на кабинет куриозитета који се истовремено може посматрати као историјски архив” (Bredekamp 1995: 79). Ако се кабинет куриозитета схвати, дакле, као колекција чији елементи морају бити посматрани у њиховом тоталитету међусобних веза, као што је раније речено, онда је јасно да и стварност у *Уликсу* не функционише као мимезис, али ни као рекреација света, него као откривање релација у реалности, тако да је Џојсов однос према језику сличан барокном уметнику: „Емблем се једино може схватити поседовањем знатне количине знања повезаног са предметима представљеним у емблему. [...] Међутим, то не имплицира и да је употреба емблема била ограничена само на одређену мањину. То је последица засићености скоро сваког аспекта седамнаестовековног живота емблематиком”, нарочито јер су они, као што се даље наводи, били присутни у зградама јавног карактера, укључујући и цркве, као и на предметима свакодневне употребе (Westerhoff 2001: 638).

Уколико значења многих визуелних метафора нису, као што аутор тврди, у епохи барока била сасвим непрозирна, већ умногоме универзално препознатљива и читљива, онда ћемо узети као исправан и даљи закључак да „аутор емблема није творац који осмишљава симболизацију предмета, већ њен откривалац” (Westerhoff 2001: 639). Тако је пансемиотичко становиште које смо раније изложили, наиме, о вишеструкости значења сваког предмета у стварности и уметничком делу, у Џојсовом роману обухваћено у оба аспекта које издваја и Вестерхоф; први је оличен у „седамнаестовековним пројектима универзалних језика, који су покушали успоставити један вид универзалног симболизма који би инкорпорирао све спознатљиво”, потичући из „подразумеваног схватања да различити феномени означавају мноштво других, док сваки појединачни симболизам може указати само на ограничен број значења”, а други аспект, који јасно кореспондира првом, препознаје се у „идеји о *poeta doctus*, ученом песнику”, ког аутор посматра као „интелектуалног парњака полихистора”, јер је барокном песнику потребно „квазиполихисторско знање различитих симболика и начина на које предмети означавају, како би се пружила адекватна слика на јунутарњије природе стварности” (Westerhoff 2001: 650).

Уређивање личног простора које је кореспондентно хуманистичком концепту култивисања афинитета представља, према нашем читању, основни механизам према којем се главни од јунака формирају као личности и

последично интерагују са друштвеном стварношћу. Управо у том смислу феномен паралаксе као епистемолошки тематски проблем романа може се најјасније посматрати у хомодијегетичком смислу унутрашњег света дела по аналогији са термином анаморфозе из ликовних уметности. Као што указује Ендрју Хуи у монографији о историји радне собе и приватне библиотеке у периоду ренесансе и барока,

Петрарка је инаугурисао замисао оживљавања класичне старине као трансисторијског разговора између живих и мртвих. *Studiolo* [тј. радна соба] тако постаје једна врста хронотопа, сабирање времена и простора, где се перцепција прошлости, садашњости и будућности убрзава или протеже, према нахођењу читаоца (Нui 2025: 3).

Дијахронијска спона која премошћава и чак релативизује разграничење између живих и мртвих јесте свакако и једна од тематских преокупација Џејмса Џојса, већ у приповеци „Мртви”, из збирке приповедака *Даблинци*, где се главни јунак Габријел Конрој суочава са простором оностраног: „Његов дух приближио се оном подручју где пребивају бескрајна мноштва мртвих”, услед чега „[њ]егов идентитет је чилео у један сив и неопипљив свет: сам чврсти свет који су ти мртви некад неговали и настањивали, растапао се и ишчезавао је”, те најзад мотив снега спаја, односно изједначава и ставља на једнаку раван живе и мртве (Јоусе 1993: 224). У том смислу, запажамо својеврсну дијахронијску еволуцију која подразумева и континуитет кад је реч о делима Џејмса Џојса, јер се веома сродан мотив појављује и у роману *Уликс*, као у често цитираној афористичкој изјави Стивена Дедалуса да „историја је [...] кошмар из којег покушавам да се пробудим” (Јоусе 1993: 28). Стога, метемпсихоза у роману *Уликс* представља један вид селективности који би успостављао демаркациону линију унутар сфере мртвих схваћених као предака, где се нарочито Стивен Дедалус опредељује за принцип реинтерпретирања и избора књижевних и историјских претходника. Специфичност приватне, интимне библиотеке Стивена Дедалуса јесте да се она своди на његово читалачко искуство будући да он, строго узевши, у роману и не поседује радну собу, нарочито не конципирану према аутономним начелима као у случају наведеног Петраркиног хуманистичког идеала (што би имало и политички значај културолошке аутономије Ирске, или самосталности његове нације у основном смислу речи). Стога се антички и барокни мотив лавиринта на другачији начин транспонује у искуству свакодневице Стивена Дедалуса у односу на Леополда Блума; палимпсестно и пансемиотичко гледиште – „Потписе свих ствари овде сам да читам” (Јоусе 1993: 31), једна је од његових најкарактеристичнијих мисли – води нас закључку да за њега одређење да „бити значи бити виђен” (као што је то формулисала Кристин Биси-Гликсман) прелази готово у солипсистичку текстуализацију стварности, која за њега постаје емблематична и алегорична, визија у којој

није реч о индивидуалној носталгији, већ меланхолији историјских размера и значаја. Најзад, према њему, хамлетовском меланхолику, „Ирска мора бити да је важна јер припада мени” (Joyce 1993: 527).

Ако прихватимо примедбу раније наведеног аутора Ендруа Хуија да филологија као дисциплина „не би постојала да се традиције нису прекидале или добијале тамна, нејасна места”, односно да „не би ни било потребе за текстуалним тумачењима ако би древни текстови дошли до нас у беспрекорном стању, нити археологије кад би зграде и артефакти били имуни на корозију: по нужности, филологија се храни кородирајућим зубом времена”, те је стога, у одређењу изузетно важном за наш интерпретативни угао гледања, „поетика руине исто што и филологија библиотека” (Hui 2025: 54). У том смислу, културна историја текстова јесте у њиховим поновним рецепцијама и ревитализацијама, али за разлику од хуманистичког и ренесансног идеала у ком се метемпсихоза античког узора у ликовима савременика употребљава с једне своје стране и као афирмација садашњице, Дедалус, пре него за метемпсихозом као средством, посеже за једним видом некромантије. Резултат тога делом проистиче као последица из потребе за аутономизацијом о којој смо раније говорили, али делом се види и у карактеристичном мотиву консултанцијалности који прожима роман: ревитализација узора за Дедалуса служи и да попуни извесне празнине у савремености, услед чега себи додељује и својеврсну латентно месијанску улогу. Наравно, то није у нескладу и са самом чињеницом да би Дедалус у оквиру метафоричке „свете породице” играо улогу Сина.

Негативан однос према савременицима присутан код Стивена Дедалуса, а у том смислу и његова отуђеност која делом проистиче из немогућности, а делом из мањка жеље да ступи у суштински однос са интелектуалном средином Даблина, примећујемо свакако на најјаснији начин у поглављу „Сцила и Харибда”. Будући да се ово поглавље одвија у доста слободној, асоцијативној форми дијалога између пријатеља и познаника, могло би се говорити и о реминисценцији на образац платонског дијалога. Мрежа хипотекстуалних улога које се активирају на тај начин – хомеровски, сократовски и, најочигледније, шекспировски подтекст – имплицирају једну врсту семантичког аранжирања о којој, као што смо навели, говори Дејвид Хејман. То би значило да се у садашњици Даблина реактивирају културни обрасци који се међусобно сусрећу као, између осталог, и својеврсни археолошки слојеви културне историје човечанства. У поменутој епизоди, дакле, оваква визија културе представља се обједињена једним хронотопом, и то, што је значајно, библиотеке. Но, она се појављује у једном другачијем облику на нивоу радње романа у целини, наиме кроз околност да се различите интертекстуалне реминисценције које се испољавају у понашању јунака међусобно јукстапонирају кроз проток времена, и сваки од образаца схватања човека савремености латентно пребива у бићу јунака са могућношћу да се потенцијално

оспољи. Тиме се поново опцртава модел културе којем је у средишту један вид метафизичке празнине, који кореспондира са раније навођеним бенјаминаовским поимањем барокне културе руине. Интересантно је да је још Карл Густав Јунг у свом умногоне критички настројеном виђењу романа *Уликс* говорио о својеврсном нихилизму (позивајући се, притом, у фусноти и на „метафизички нихилизам” Џејмса Џојса о ком говори Ернст Курцијус), на ком се темељи свет *Уликса*:

Свака реченица побуђује очекивање које се не испуњује, да би се најзад, из чисте резигнираности, одлучило да се не очекује ништа, и на сопствени ужас се постепено схвати да је управо о томе и реч. У самој ствари, ништа се не дешава, ништа не проистиче из свега, а ипак тајно ишчекивање у борби са безнадном резигнацијом повлачи читаоца од странице до странице (Jung 1978: 110).

Насупрот томе, коментаришући „интелектуални покрет *prisca teologia* [древна теологија]”, Ендру Хуи објашњава да су се његови припадници, попут Марсилија Фичина или Пика дела Мирандоле „злагали за суштинско јединство свих филозофија – платонизма и аристотелизма, паганства и хришћанства – у великом замаху откровења и узрочности од Египћана до Персијанаца до Питагоре, која кулминира у неминовном тријумфу хришћанства” (Hui 2025: 81). Са тог становишта, аутор пружа и једну екфрастичку интерпретацију Рафаелове „Атинске школе”: „Рафаел ову идеју чини живом. Конструира полифоничну полицентричну, полихроматску, полимодалну утопију учености у којој се сви историјски периоди стичу у жижној тачки Платона и Аристотела и стапају у један, велики, синхронијски разговор. Трасирајући читав лук хуманизма, 'Атинска школа' замишља себе као апотеозу свих древних цивилизација” (Hui 2025: 81). Посматрајући их као својеврсну „колекцију културе” чије је језгро, у крајњој инстанци, празно, јунаке у *Уликсу* назваћемо (деконтекстуализујући Аристотела унеколико) *йерийаийейичким семийичким системима*. Такво одређење посебно важи за јунаке чији је интертекстуални супстрат најелабориранији, нарочито имајући у виду да у контексту помиривања свих опозиција и контрадикција између различитих учења и религија које хуманисти реципирају, и Ендру Хуи говори о теорији *prisca teologia* као „тоталном систему означавања античког”, а у контексту Рафаелове слике о „тоталном систему античког који синтетише прошлост и садашњост” (Hui 2025: 81).

Ипак, иако јунаци нису успостављени око инхерентног, а метафизичког језгра, њихов стожер постоји у централним интертекстуалним референцама: Хамлету и амбивалентном Дедалу/Икару у случају Стивена Дедалуса, и Одисеју у случају Леополда Блума. Активација симболике античке фигуре Дедала, очигледно рачунајући са паралелом између митолошког карактера занатства и нераздвојног споја са уметношћу као *poiesis*, имплицитно ставља

модерну интелектуалну фигуру Стивена Дедалуса у положај који је, барем са једног могућег гледишта на односе који владају у роману, супериоран наспрам аутоматизације и рутинизације свакодневног живота, што је појава коју настоји избећи. Подсетићемо и на карактеристично место из поглавља „Еол”, које се одвија у новинској штампарији, место које кореспондира са Дедалусовим читањем ствари као ознака:

Слтг. На најнижој плочи, прва машина избацивала је прву туру новина. Слтг. Скоро људски како то слтг да привуче пажњу. Све од себе даје да проговори. Она врата такође слтг шкрипе, траже да их затворе. Све на свој начин говори (Joyce 1993: 100).

У том смислу, треба се најзад дотаћи централног проблема нашег истраживања, наиме како семантички материјал, укључујући и предмете схваћене као ознаке у емблеми, обликује не само идентитет, већ и концепт човека. Можемо се надовезати на анализу колекције и, уопште, декора у ентеријеру Дизијеве канцеларије коју нуди Роберт Спу:

„Доконе шкољке” о којим мисли Стивен док му Дизи невољно додељује плату, пригодан су фигуративни израз за празни историцизам старог директора; његови старовремени погледи још додатно су дочарани посудом са новчићима из доба Стјуарта, сетом кашичица са апостолима, и сликама познатих тркачких коња које прекривају зидове. Немирни Стивен шаљиво закључује да ти коњи, као и сам Дизи праве „омаж” пред портретом Едварда VII као принца од Велса који виси над камином. Све у вези са Дизијем и његовим светом сугерише понављање без разлике или прогреса, споро распрострањавање личне и историјске стагнације које досеже и до самог уметника Стивена (Spoo 1994: 94).

Бредекамп, значајно је напоменути, Декартово схватање тела као механизма, схватање о машинизму телесног, а последично чак и саму централну идеју подвојености телесног и духовног, изводи из чињенице да је и сам био „импресиониран *Kunstkammer*-ом који је већ три генерације користио своје неме слике да представи прелаз из природних формација до уметничких форми” (Bredekamp 1995: 39). Понављање стварања света које се одвија у заснивању колекције у једном кабинету куриозитета би према овој тези требало да је пружио аналошки образац за другачију концепцију живог света, укључујући и човека. Притом, кабинет куриозитета је представљао, „као на позоришној сцени”, све ступњеве од инертне материје до анимираног тела, које је често репрезентовано уз помоћ покретних фигура, „аутоматона”, које су у хипотексту имале и аутоматоне какве је, према миту, у антици прaviо Дедал (Bredekamp 1995: 48). На тај начин, један од имплицитних поимања друштвеног живота у *Уликсу* информисан управо схватањем о једном виду перформативности, при чему човека не чини човеком ништа друго до његово друштвено оспољавање и активно, практично учешће у друштвеном

процесу. Пансемиотичка изградња идентитета не само да брише границу између унутрашњег и спољашњег или индивидуалног и друштвеног, већ чак и између приватно-интимног и јавног, будући да је човек у роману *Уликс* увек налик на уређену колекцију ознака које је усвојио.

ЗАКЉУЧАК

У раду смо покушали да интерпретирамо модернистички роман Џејмса Џојса у светлу одређених културних и уметничких феномена епохе раног новог века, тј. ренесансе и барока, пре свега базирајући се на визуелној природи културе те епохе и, следствено, алегоријским формама изражавања у оквиру ње, попут емблема, радне собе и кабинета куриозитета. Пре свега, истаћи ћемо једну незанемарљиву паралелу између романа и теоријских списа Џојсовог савременика Валтера Бенјамина, услед чега можемо говорити о њиховој заједничкој окупираниости одређеним проблемима културе раног 20. века. Успостављајући паралелу између хуманистичког концепта човека у раној модерности и концепта човека каквим је представљен у *Уликсу*, можемо приметити да у контексту често запажане и интерпретираних полемике Џојса са пројектом рационализма и просветитељства, као и каснијег позитивизма у репрезентовању стварности (који ствара теоријску подлогу за класични реализам), роман реактивира културне modele који су претходили овим филозофским гледиштима, не нудећи притом тек један вид реинтерпретације тог наслеђа, већ унеколико рехабилитујући га од каснијих рационалистичких интерпретација, при чему мислимо на постулирану везу између културе барока и филозофије Ренеа Декарта. Другим речима, колекционарски концепт човека у роману *Уликс* није, према нашем тумачењу, ни постхуманистички, ни хуманистички у метафизичком смислу, већ, на том значењском плану, говори о механизмима човековог конкретног друштвеног постојања у садашњости и могућностима испољавања културног и књижевног наслеђа у савремености.

ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin, V. (1989). *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Masleša.
 Buci-Glucksmann, C. (2013). *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. Athens: Ohio University Press.
 Bredekamp, H. (1995). *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
 Hui, A. (2025). *The Study: the Inner Life of Renaissance Libraries*. Oxford, Princeton: Princeton University Press.
 Joyce, J. (1993). *Ulysses*. New York: Vintage Books / Random Books.

Jung, C. G. (1978). 'Ulysses': A Monologue. *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 109–135.

Lukacs, G. (1988). On Walter Benjamin. *Foundations of the Frankfurt School of Social Research*. New Brunswick, London: Transaction Books, 173–179.

Osteen, M. (1995). *The Economy of Ulysses: Making Both Ends Meet*. Syracuse: Syracuse University Press.

Spoo, R. (1994). *James Joyce and the Language of History*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Tajge, K. (1977). Vašar umetnosti. *Vašar umetnosti*. Beograd: NIP Mladost, 1–77.

Ulin, J. V. (2018). Philatelic *Ulysses*. *Joyce Studies Annual*. New York City: Fordham University Press, 51–86.

Westerhoff, J. (2001). A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer. *Journal of the History of Ideas*, 62(4), 633–650.

Wilson, E. (1931). James Joyce. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 191–237.

Pavle Z. Zeljić

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

PhD Student

THE POETICS OF COLLECTIONS AND COLLECTING IN *ULYSSES* BY JAMES JOYCE

Summary: The concept of collections and collecting in the novel *Ulysses* by James Joyce is examined on two separate levels simultaneously: in the specific treatment of intertextuality as a special variant of collection, interpreted in accordance with essays by Walter Benjamin; and the motifs of collections which are in a literal sense represented in the work. By establishing the idea of the analogy between, firstly, the organization of all symbolic values in correspondence to the money form of exchange and secondly, as a consequence of the first, the levelling of linguistic means and instruments – the preliminary thesis which we choose as our starting point is that the well-known relativization of the hierarchy between high and low culture effectively creates a rift in the represented physical reality of the novel between the object as a use value and as a museum antiquity. The language of the novel, then, operates on a scale between abject detritus of everyday speech on one extreme, and learned, high-brow references that attain qualities similar to museum exhibits, similarly to how the textual reality of the novel includes both waste/discard, and cultural goods as inconsumable values. Finally, the practice of collecting linguistic and social signifiers, especially in the context of the arrangement and planning of the characters' personal space, which on a symbolic level grants cultural capital to its owner, while serving as a means of characterization.

Keywords: *Ulysses*, James Joyce, Walter Benjamin, collection, intertextuality.