

Pop kultura kao *modus vivendi*: elementi popularne kulture u Joyceovu *Uliksu*

U umjetničkom tkivu romana *Uliks*, koji uz skoro zaglušne fanfare slavi nesvakidašnji trijumf imaginacije i umjetničkog stvaranja, mogu se izdvojiti brojne inspirativne, i u tom smislu i zahtjevne, teme, čija bi analiza, ma kako minuciozna bila, tek bojažljivo odškrinula vrata Joyceovog mnogolikog, mnogoobraznog književnog svijeta. *Uliks* je izazovno štivo, koje se katkad može učiniti i pretencioznim i isuviše zapretnim u pogledu asocijativnosti, naročito u trenucima čitalačke malodušnosti, kada prividna pretencioznost teksta pokroviteljski posluži kao izgovor za odsustvo ustrajnosti i adekvatne duhovne i intelektualne angažiranosti od strane čitaoca. Ponekad takva vrsta malodušnosti zasigurno i zatvori korice nepročitanane knjige jednom za svagda. Ono što je, pak, paradoksalna istina, jest da je *Uliks*, i pored nesumnjive kompleksnosti umjetničkog sadržaja i njegove još kompleksnije obrade, ustvari priča o najsvakidašnjim mogućim, najtrivijalnijim mogućim aspektima svakidašnjeg čovjeka, smještena, premda tehnički u Dublin, u svakidašnji svekoliki svijet, i, premda tehnički u jedan jedini dan, 16. lipnja 1904. godine, u suvremenu svakidašnjicu. Natprirodna maestralnost umjetnika je, putem ponekad doista vrtoglave asocijativnosti, stvorila djelo koje se, kako svim svojim segmentima, tako i cjelinom svog entiteta, samosvjesno opire kanonima književnog stvaranja. Na temeljima mita, koji je po prirodi stvari epičan i megalomanski, Joyce putem njegove dekonstrukcije, putem urušavanja njegove apsolutističke normativnosti, stvara novi *kontra-mit*, *ne-mit* o *ne-epičnom*, o običnom, o efemernom. Mitomanijskom manipulacijom arhetipskih ideja Joyce donosi na svijet (koji je, uzgred rečeno, umnogome mitomaničan) potentan *supstitut*, *surogat* mita, koji svakim svojim retkom glasnogovori o svijesti o superiornosti i nepovredivosti svoje semiotičke i semantičke autonomije.

Homerova *Odiseja* jest primarni tekst na kojem je baziran – bolje reći, s kojim entropijski komunicira – Joyceov *Uliks*. Ovo se prije svega odnosi na način na koji nas ovaj roman upućuje na stalno preispitivanje onoga što mislimo da znamo: “Kao konstrukcija jednoga fikcionalnog svijeta Joyceov tekst neprestano nas poziva da se pozabavimo ponovnim promišljanjem o vlastitom razumijevanju stvarnog historijskog

svijeta koji on evocira.”¹ No, daleko od toga da je to jedini izvor intertekstualnosti *Uliksa*, te se tako kroz tekst neprestano prožimaju niti drugih tekstova i sadržaja, od Biblije pa sve do pojedinosti iz irske povijesti (naročito segmenata koji se odnose na političku i nacionalnu napetost između Irske i Velike Britanije), svakodnevnog života Dublinaca i suvremene kulture. Osim toga, u *Uliksu* zatičemo likove i umjetničke elemente već prisutne u prethodnim Joyceovim djelima, prije svega u *Dublincima* i *Portretu umjetnika u mladosti*. Roman se stoga katkad može učiniti u izvjesnom smislu i konglomeratom ideja, asocijacija, metafora nastalih u često kakofoničnoj komunikaciji s raznorodnim diskursima koji su, pak, čvrsto integrirani i koherentno povezani u strukturu nove umjetničke instance. Naizgled nespojivi elementi grade unutarnju logiku (makar ona katkad bila zasnovana i na apsurdu) djela, koja zdravo funkcionira prema vlastitoj dijalektici i stabilnim, premda sasvim specifičnim, normativima umjetničkog stvaranja. Međutim, ono što čini stožer Joyceovog književnog monumenta svakako nisu drugi mitovi, tekstovi, niti određeni momenti kulturoloških obrazaca koje pisac posve izuzetnim, hotimičnim, destruktivno-konstruktivnim mimezismom umjetnički podriva. Prihvatiti roman kao takav bilo bi krajnje problematično, priprosto, čak blasfemično:

Jer, posmatrati *Uliksa*, kako se još uvek najčešće čini, isključivo ili prevashodno kao parodiju homerovskog mita koja ciničnom degradacijom svih negdanjih vrednosti sluti “propast Zapada” znači videti samo deo, i to možda manje značajan, onoga što ovaj roman zaista jeste. U mnoštvu različitih mogućnosti čitanja i interpretacija koje nam Džojsov roman nudi, kriju se i neke znatno vedrije istine o svetu u kome živimo i o našim životima u njemu.²

¹ “As a construction of a fictional world the Joyce text ceaselessly invites us to engage in a rethinking of our understanding of the actual historical world it evokes”, Borislav Knežević, *Reading Joyce after the Postcolonial Turn*, FF Press, Zagreb, 2012, str. 66.

² Zoran Paunović, “*Uliks* Džejmsa Džojlsa – mitska uzvišenost trivijalnog”, u: Džejms Džojls, *Uliks*, CID, Podgorica, 2001, str. 758.

Dakle, u polifoničnoj atmosferi romana, u mnoštvu ideja i dojmova, u katkad mutnom vrtlogu pesimističnih reinterpretacija mitova na čijim temeljima počiva i kolektivno podsvjesno, neophodno je izolirati artikulaciju nekih sasvim običnih, svakodnevnih i time neophodnih istina o životu sasvim običnog čovjeka, koje djelo svakako nudi.

Ovakvu vrstu artikulacije Joyce u *Uliksu* postiže gradeći specifičan narativni okvir romana, gdje su sam pripovjedački postupak, sve ravni priče i svi naratološki elementi, od likova do stilskih figura, uklopljeni tako da služe idejnoj cjelini djela. Tako se ovaj opsežan roman bavi životima, ili jednim danom u životima svega tri glavna lika, uz panoramsku vizuru mnoštva drugih, uvjetno rečeno sporednih, likova. Naime, *Uliks* je ustvari detaljna studija o životu prosječnog građanina kapitalistički orijentirane civilizacije, studija čija minucioznost zna agresivno zaći i u naturalistički obojene segmente tog jednog prosječnog dana (koji za Joycea svakako nije tek prosječan dan ni u kom smislu) jednog, kako smo već rekli, prosječnog čovjeka. Glavni likovi i subjekti ove studije su Stephen Dedalus, koga je ustrajan čitalac *Uliksa* vrlo vjerojatno već upoznao u *Portretu umjetnika u mladosti*, u izvjesnoj mjeri piščev *alter ego*, profesor po vokaciji, mladić u vječitoj potrazi za konačnim konstituiranjem svoje umjetničke persone, usput i za afirmacijom od strane sugrađana, naročito značajnih književnih figura Dublina sa samog početka 20. stoljeća, i titrav, očekivano filozofski nastrojen senzibilitet mučen ne stvarnim (ili bolje reći *ne fizičkim*), već doživljenim odsustvom figure oca (problem koji se kao lajtmotiv prožima kroz cijelo djelo i uopće, čini se, karakteristika Joyceove umjetničke interpretacije života); zatim, Leopold Bloom, kome je posvećeno mnogo više prostora u romanu nego Stephenu Dedalusu, tridesetosmogodišnji akviziter oglasa ne baš slavan po uspjehu u poslu, što se javlja kao posljedica suštinske nezainteresiranosti za dotični posao, i karaktere eklektične, premda i trivijalno fokusirane intelektualne angažiranosti, Židov porijeklom, iako i groteskno tripudij kršten, i time liminalan etnički i konfesionalni entitet među neblagonaklonim kršćanskim, i često nacionalistički obilježenim sugrađanima, otac prešutno uznemiren nagovještajima o seksualnom sazrijevanju kćerke Milly, otac s gorko osujećenom željom i sjetom kao ožiljkom na licu za prerano preminulim sinčićem Rudyjem, te namučeni suprug koji biva prevaren neukusno često, ali i koji svoje robove nosi s dostojanstvom pretežno razumnog čovjeka; konačno, kao treći protagonista *Uliksa* javlja se Marion Molly Bloom, Leopoldova supruga i njegov fatalistički kontrapunkt, varalica i samovaralica, nosilac tjelesnosti kao širokog polja semantičkog potencijala, djevojčica koja obitava u tijelu žene i majke te, u vidu priprosto koketne operne pjevačice, aktivan element kulturnog života Dublina. Kako smo već prokomentirali, uz tri glavna lika, *Uliks* je i stjecište slučajnih i namjernih susreta, razgovora, pogleda, okrznuća, verbalnih i (umalo) fizičkih sukoba, nadmetanja, podru-

givanja, suglasja i nesuglasja i cijelog niza drugih, komunikabilnih i nekomunikabilnih elemenata različitih oblika diskursa u kojima sudjeluje velik broj umjetnički obrađenih likova. Dinamika odnosa među likovima, u kojima se prepoznaju obični i neobični građani Dublina, jest stožer oko kojeg se kreće narativna, umjetnička supstanca romanesknog tkiva, a ne, kako se ponekad tumačilo, puko urušavanje i dekonstrukcija postojećeg mita.

Uzimajući u obzir ovakav status *Uliksa* kao monumentalnog, *krajnje neobičnog* umjetničkog djela o *krajnje običnom*, često čak i trivijalnom, sasvim je očekivana činjenica da je djelo gusto prožeto elementima popularne kulture, koja se uzima kao jedan od aspekata formiranja identiteta neelitnog dijela populacije, kao karnevalski utemeljen katalizator slobode od standarda i normi nametnutih od strane onipotentnog društvenog sustava koji, opet, na manje ili više očigledan način, obezvređuje kvalitetu života podređenih grupa. Popularna kultura je ustvari poprište latentnih društvenih sukoba i ponekad čak agresivna težnja da se obezvrijeđenost kompenzira: "Popularna kultura uvijek je kultura konflikta – ona uvijek uključuje težnju da se dođe do društvenih značenja koja su u interesu podređenih grupa, a ne onih koje preferira dominantna ideologija."³ *Uliks* je nastao u vrijeme zamaha evolucije popularne kulture, premda bi mnogi teoretičari kulture, barem nekadašnji, vjerojatno smatrali da je termin "evolucija" neadekvatan, neprikladan za fenomen o kojem govorimo, zato što on ipak najčešće pripada domeni subkulture, oblasti neelitističkog kulturnog angažiranja, te se odnosi na društvene grupe u čiji se ukus i pronicljivost za rafiniranu ljudsku djelatnost u najmanju ruku sumnja. Ovakav stav proizlazi iz vizure onih koji afirmiraju i žive prema uvriježenim kulturološkim obrascima koje, opet, sami konstruiraju, na taj način osiguravajući ekskluzivitet i hermetičnost svoje društvene sastavnice. Osim toga, teorijski se popularna kultura najčešće strogo omeđuje redukcionističkim definicijama koje ističu samo jedan, svima očigledan, aspekt njene djelatnosti, previđajući pritom njen društveni potencijal i dinamiku njenog evolutivnog kontinuum. Stoga se popularna kultura, ako dopustimo sebi da namjerno romantično banaliziramo ozbiljne sociološke studije koje su se tijekom 20. stoljeća bavile ovim problemom, često svodi na izvjestan oblik duhovne pošasti. S jedne strane, ovakva činjenica ni ne čudi, jer je nastala kao rezultat sve akutnijeg osvješćivanja društva u pogledu sve brutalnijeg povređivanja kulture u doba kapitalizma i nuspojava jednog takvog, u velikoj mjeri ekstremnog, egzistencijalnog obrasca, čije je glavno obilježje

³ "Popular culture is always a culture of conflict, it always involves the struggle to make social meanings that are in the interests of the subordinate and that are not those preferred by the dominant ideology", John Fiske, *Reading the Popular*, Routledge, London and New York, 2000, str. 2.

masovna (po)trošnja, u isto vrijeme i materijalna i duhovna. Ovome je svakako doprinio i razvoj tehnologije, čija dostignuća ponekad paradoksalno urušavaju stabilnost strukture kulturne tradicije. Međutim, definirajući popularnu kulturu na taj način, nepromišljeno se oduzima vrlo bitno obilježje ovog fenomena i dezavuiraju se njena funkcija *inkluzivnosti*, funkcija urušavanja mitomanske svijesti, te osvješćivanje značaja egzistencije običnog čovjeka, prosječnog građanina suvremenog svijeta, uživaoca prozaičnih, nemitskih, neepskih realija, kakvi su mahom likovi u *Uliksu*. Takvu funkciju popularne kulture ističe i promovira Joyce, pa se *Uliks*, pored mnogih drugih statusa koje je dobio tijekom brojnih književno-teorijskih analiza, može smatrati i apoteozom popularnoj kulturi; odnosno, onome što popularna kultura može pružiti svom konzumentu. Štoviše, uzimajući u obzir sve elemente ovog fenomena koji se javljaju u romanu, moglo bi se, možda nešto isuviše slobodno, reći da je sam *Uliks* djelo popularne kulture – svakako ne u smislu vrijednosne kategorije, već u smislu *osmišljavanja* onoga što je, u autoritativnoj kritičkoj tradiciji, prepoznato kao besmisleno i prazno. Joyce, dakle, popularnu kulturu vidi kao dinamičnu društvenu snagu: “[...] u Joyceovim tekstovima popularna kultura predstavljena je kao dinamična sila. Ona ili prožima svijest njegovih likova ili opskrbljuje njegove narativne i stilističke eksperimente. [...] Popularna kultura nije jednostavno nametnuta izvana, već je rekonstruirana iznutra i sastavni je dio sukobljenih gledišta i artikulacija konflikata.”⁴ Upravo zbog ovakvog statusa popularne kulture, Joyceov *Uliks* je sabirna točka u kojoj se susreću raznovrsni elementi ovog fenomena: popularne pjesme (i pjesmice), reklame, oglasi, poster, novinski sadržaji od vijesti do osmrtnica, telegrafski sadržaji i tako dalje. U tom višeglasju karakterističnom za ovaj roman, odnos između Joyceove istančane umjetničke obrade i popularne kulture dijaloške je prirode (istovremeno i odnos kakav su često izbjegavali, možda i bojažljivo, a ne arogantno, kako bi nam se naivno moglo učiniti, drugi modernisti): “[...] moja opća implikacija jest da je odnos između umjetnosti modernizma i elemenata popularne kulture dijaloški – ustvari, da on uključuje dijalog i dijalektiku, ali dijalektiku koja se temelji na materijalu i ideološkom kontekstu svakoga ‘glasa’.”⁵

⁴ “[...] in Joyce’s texts popular culture is represented as a dynamic force. It may pervade the consciousness of his characters or inform his narratives and stylistic experiments. [...] Popular culture is not simply imposed from without but reconfigured from within and made part of a series of clashing viewpoints and warring articulations”, Anne Fogarty, “Joyce and Popular Culture”, u: *The Art of Popular Culture: From ‘The Meeting of the Waters’ to Riverdance*, UCDscolarcast, Dublin, Series 1, Spring 2008, str. 2.

⁵ “[...] my overall implication is that the relationship between Modernist art and instances of popular culture is dialogical – that is, that it involves a dialogue and a dialectics, but a dialectics thoroughly grounded in the material and ideological context of each ‘voice’”, Brandon Kershner, “Modernism and Popular Culture: Joycean and Eliotic Examples”, *Papers on Joyce*, no. 3, 1997, str. 13.

Svi primjeri popularne kulture koji se u *Uliksu* mogu pronaći i analiza načina na koji ih Joyce umjetnički eksploatira zahtijevali bi dakako mnogo više prostora nego to dopuštaju formalna ograničenja ovakve vrste znanstvene studije. Svjesni stupnja zastupljenosti ovog oblika društvene djelatnosti i ljudskog angažmana u Joyceovom romanu, zaključujemo da je gotovo nemoguće identificirati sve vidove umjetničkog modificiranja kodova popularne kulture u romanu, ili oblikovanja umjetničke stvarnosti romana putem njihove obrade. Međutim, svakako je interesantno sagledati barem osnovni nivo na kojem se popularna kultura na izvjestan način, ponekad i putem paradoksa, promovira u ovom djelu. Tako se dinamika ovog fenomena, onako kako se on u djelu generira i razvija, kreće od pojedinosti vezanih za ondašnju modnu industriju, preko praznovjerja, preko popularnih pjesama uvijek zgodno upletenih u kontekst određene epizode ili događaja, preko oštroumnih žargonskih igara riječima i interesantnih malapropizama zasićenih informativnošću u smislu definiranja određene identitetske strukture, za koje se nikada ne zna jesu li se javili slučajno, kao posljedica skokovite artikulacije toka svijesti, ili su, pak, dosljedna instanca dotičnog kulturnog i mentalnog sklopa; preko djela popularne beletristike, često i erotskog karaktera, koja, kako ćemo vidjeti, mogu imati kompenzatornu funkciju; preko reklama i oglasa kao megafona stvarnih i vještačkih potreba potrošačkog društva; pa sve do karnevalskih i karnevaliziranih scena iz svakodnevnog života, naročito onih koje se odvijaju prema dijalektici somnabulističke logike, očiglednih, recimo, u petnaestom poglavlju *Uliksa*. Drugim riječima, u romanu se putem umjetničke interpretacije jednog običnog dana u Dublinu javlja, kako navodi Borislav Knežević u svojoj knjizi *Reading Joyce after the Postcolonial Turn* referirajući se na moderno doba i odnos irskog društva prema njemu, cijeli dijapazon sadržaja koji se

oživotvoruje na marginama suvremenog modernog svijeta: tabloidne novine i književne rasprave o ezoteričnom, popularna zabava i opadanje visoke kulture, dekadencija i nasilje u sferi javnog života pubova, sveprisutnost reklamnog sadržaja uopće [...] i rastuće obilje ponuđenih stvari za potrošnju na kapitalističkom tržištu u sprezi sa zagušujućim nedostatkom novca koji trpi većina likova.⁶

Tumačenje elemenata popularne kulture u kontekstu kapitalistički fokusiranog tržišta i njihova funk-

⁶ “[...] comes into being on the margins of the contemporary modern world: tabloid newspapers and esoteric literary debates, popular entertainment and the decline of high culture, decadence and violence of the public sphere of the pub, ubiquity of advertisement in general [...], and the growing abundance of things on offer to consume in the capitalist marketplace coupled with a suffocating shortage of money experienced by most of the characters”, Borislav Knežević, *Reading Joyce after the Postcolonial Turn*, FF Press, Zagreb, 2012, str. 14.

cija u suvremenom svijetu dublinske svakodnevice i jest okosnica dotičnog rada.

Način odijevanja likova, osobito pojedinih, u *Uliksu* jasno odgovara određenom stanju uma u kojem zatičemo dani lik, a uz to je i živ znak komunikacije s uvriježenim modelima ponašanja, koji su, opet, integralan dio određene kulture, uključujući i aspekt njene popularizacije. Tako, naprimjer, na samom početku romana zatičemo Bucka Mulligana u razgovoru sa Stephenom, koji na jednom mjestu objašnjava svoj karakter odgovarajućim izborom neophodnog odjevnog stila: “Boga mi, moraćemo jednostavno da se odenemo prema karakteru. Meni su potrebne tamnožučkaste rukavice i zelene čizme.”⁷ Uz nešto detaljnije istraživanje, saznajemo da su navedeni odjevni predmeti bili tipični za dekadente kraja 19. stoljeća. Doista, intelektualna arogancija i pretencioznost Bucka Mulligana može i početi sličiti kružoku umjetničkih individua na koje se želi ugledati. Tome dodaje i skoro ostrašćena sklonost da životu, ljudima, životnim činjenicama uopće pristupi cinično i *ironijski* – da po svaku cijenu pokuša urušiti oktroi-rani sustav, što bi bio i dosljedan momenat u primijenjenom obrascu egzistencijalnog otpora, da nije onih drugačijih momenata u njegovom ophođenju s drugima, kada se primjećuje i Mulliganova donekle protejska sposobnost da se prilagodi okolnostima. Ova posljednja karakteristika, uostalom, vjerojatno doprinosi i činjenici da se Mulliganov sirovi, nadobudni i podrugljivi humor, koji je s vremena na vrijeme i patvoren i usiljen, sviđa gotovo svima (uz bitne izuzetke Stephena Dedalusa i Leopolda Blooma) te da čak i umjetničke sklonosti ovog studenta medicine imaju potencijala da budu društveno afirmirane. Ipak, “tamnožučkaste rukavice i zelene čizme”, premda slikovit simbol poklonika estetizma, ostaju u domeni fiktivnog (dakle, ne samo fikcijskog) poistovjećivanja.

S druge strane, Stephen Dedalus, za koga je Buck Mulligan neka vrsta fikcijskog kontrapunkta, i koji je također obilježen nekom vrstom otpora kao filozofske orijentacije, predstavljen je, naročito putem vickastih mulliganovskih doskočica, u crnini za preminulom majkom, čiji ga lik progoni tijekom cijelog romana, a vrlo plastično u petnaestom poglavlju, zbog činjenice da je majka umrla u nemiru uzrokovanom Stephenovim odbijanjem da na njenoj samrtnoj postelji prihvati neprikosnoveni autoritet Boga i konačno se pomiri s Njim. Crnina se tako može uzeti lakomisleno, kao vanjsko obilježje prakticiranja tradicije, do čega Stephenovom kontemplativnom senzibilitetu, rekli bismo, i nije pretjerano stalo. S druge strane, crnina se može uzeti i kao suptilna, i izrazito simbolična, autorova intervencija u pogledu slikanja Stephenovog portreta. Stoga nije nimalo slučajna Mulliganova cinična opaska prilikom komentiranja Stephenove

crnine: “Samo su vrane, sveštenici i engleski ugali crne boje”⁸, pri čemu pretpostavljamo da je za samog Stephena (koji se inače ne bori sasvim lako s Mulliganovom nametljivošću, još manje s njegovim katkad bezobzirnim cinizmom) najpodnošljivija usporedba koja se odnosi na vrane. Još je manje slučajna činjenica da i Leopold Bloom nosi crninu, doista samo tog 16. lipnja 1904. godine, kada je prisustvovao sprovodu prijatelja, Paddyja Dignama. I Bloomova crnina, iako stvar poštovanja običajne prakse, nosi izrazitu narativnu komunikabilnost. Leopold Bloom je u potisnutoj potrazi za sinom, sve od onog dana kada je mali Rudi nestao, i čežnja nikako ne jenjava, iako je Bloom ispoljava povremeno, u pauzama između dvije mislimučiteljice usmjerene ka bolno slućenom i neumitnom nevjerstvu supruge Molly. U tome se sastoji ona “nevolja” koju Bloomovi sugrađani čitaju u njegovoj crnini: “Da li ga je stigla kakva nevolja? [...] Primetio sam da je u crnini.”⁹ Dakle, crnina je, premda tek obilježje jednog kulturološkog, tradicionalnog kodeksa (možda ne striktno u domeni popularne kulture, ali nam se učinila fenomenom koji se zgodno može uklopiti u širi kontekst analize), u isto vrijeme i znak koji signalizira vezu između dva glavna lika romana, koji podsvjesno i traže vezu, kao potrebu, kao pokušaj da se aktualne životne činjenice obojice objasne i osmisle. Onoliko koliko Bloom čežne i traga za onim tko bi mogao biti njegov mrtvi Rudy, koji mu se u jednom halucinativnom trenutku i *objavljuje*, toliko i Stephen čežne i traga za onim tko bi mogao biti njegov živi otac Simon, od koga je otišao i od koga se *otudio*.

Jedan vedriji aspekt koji se odnosi na odijevanje i modne trendove uopće u romanu je sagledan kroz prizmu svijesti žene. Tako se potrošački senzibilitet Gerty MacDowell, koju susrećemo u trinaestom poglavlju, na obali Sandymounta, otvara poput lotosovog cvijeta (i uspijeva zadržati svoju naivnu, rudimentarnu čistoću) na prijatnoj struji misli o ženskoj ljepoti, o kozmetičkim proizvodima, o znalačkim preporukama za očuvanje i isticanje privlačnih karakteristika fizičke pojave. Tako Gerty razmišlja o savjetima koji se mogu pokupiti iz popularnih modnih časopisa kakvi su *Ladies' magazine* i *Ladies' pictorial*, gdje i jedan i drugi predstavljaju autoritete kojima Gerty može zahvaliti za svoje “tamne izražajne obrve” i jarkoplavu bluzu koju djevojka prihvaća kao oktroi-ranu datost, te zbog koje će se biti spremna i sama dodatno angažirati ne bi li zaista bila onakva kakva *mora* biti: “Dobro skrojena jarkoplava bluza, koju je sama obojila veštačkom bojom (pošto je *Lejdis piktorial* savetovao da treba nositi jarkoplavu boju) [...]”¹⁰. Proizvodi modne industrije, ili, šire, potrošačke kulture, su dvofunkcionalni: “Ona [roba, proizvodi] također ima dvostruku funkciju, materijalnu i kul-

⁸ *Ibid.*, str. 234.

⁹ *Ibid.*, str. 188.

¹⁰ *Ibid.*, str. 368.

⁷ Džejs Džojls, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 25.

turnu. [...] Kulturna funkcija tiče se značenja i vrijednosti: sve proizvode potrošač može koristiti za izgradnju značenja sebstva, društvenog identiteta i društvenih odnosa.”¹¹ Na ovaj način svijest o posljednjim modnim trendovima ulijeva Gerty neku vrstu fantazije o samoj sebi; *poistovjećivanje*, *čitanje* same sebe u modnim magazinima funkcionira kao slatka distrakcija, odvlačenje fokusa sa stvarnih i nimalo priyatnih životnih zbića, o kojima saznajemo nošeni istom strujom Gertinih misli. Otac pijanica, gorke uspomene na obiteljsko nasilje, preuzimanje odgovornosti za obitelj i kućne obaveze uz prisjećanje na majčine “strašne glavobolje” i “jedino oko čega bi se ikad sporečkale, šmrkanje burmuta”¹², uz, s druge strane, sažaljenje pomiješano s ljubavlju i toplim uspoimenama na sporadične trenutke veselja kada otac zapjeva kakvu popularnu pjesmu, uz prizivanje mirisa i ukusa koji su u toj određenoj prilici pratili trenutak obiteljske topline. Pored toga, Gertine sanjalačke misli posvećene izvjesnom mladiću, Reggyju Wyllieju, odaju i osujećene želje u pogledu emotivne realizacije djevojačkih romantičnih težnji:

Zaludu čezne Gerti Makdauel. Jeste, znala je ona od početka da je njeno sanjano venčanje unapred osujećeno i da neće zvoniti svadbena zvona za gospođu Redžija Vajlija T. K. D. (jer će ona koja se uda za starijeg brata postati gospođa Vajli) i da u vestima iz visokog društva neće pisati kako je gospođa Gertruda Vajli bila odevena u raskošnu sivu haljinu obrublenu skupocenim plavičastim lisičjim krznom. On je bio premlad da bi to shvatio.¹³

Tek nešto kasnije Gerty misli ovako: “Plahovit momak! čvrstina karaktera nikad nije bila jača strana Redžija Vajlija, a onaj ko hoće da se udvara Gerti Makdauel i osvoji njenu naklonost mora biti muškarac bez premca.”¹⁴ Dakle, osujećenost emotivnih težnji, uzrokovanu gorkim egzistencijalnim činjenicama i potpomognutu još i anomalijom u krasoti pojave koje čitalac nešto kasnije postaje svjestan, kada iz perspektive Leopolda Blooma saznajemo da je djevojka troma, nježna Gerty sagledava kroz prizmu nemogućeg i nedostižnog, putem svojevrsne romantizirane racionalizacije, kako bi kako-tako dala smisao svojoj patnji, kako bi (*pre*)živjela. U niz romantičnih misli obavezno se veže i poneki element popularne kulture, kao što je u prethodno citiranom pasusu raskošna haljina koja bi, da je moguće, bila opipljiv dokaz *ostvarenosti*,

¹¹ “They also serve two types of function, the material and the cultural. [...] The cultural function is concerned with meanings and values: All commodities can be used by the consumer to construct meanings of self, of social identity and social relations”, John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London and New York, 1994, str. 11.

¹² Džejs Džošs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 372.

¹³ *Ibid.*, str. 369.

¹⁴ *Ibid.*, str. 369.

osmišljenosti egzistencije iz vizure mlade Gerty. Osim toga, kako bi zataškala, barem na izvjesno vrijeme, činjeničnu stvarnost, Gerty će pribjeći i narodnim vjerovanjima o izrazitoj pogodnosti prijestupne godine kad je udaja u pitanju, te će svoje želje i ideale artikulirati u stilu popularne pisane riječi, ili čak popularnih televizijskih sapunica, koje definiraju sentiment ženske populacije prosječnog i ispodprosječnog društvenog staleža (dakle, ogromne većine populacije):

No ipak je čekala, bez prestanka čekala da je zaprose, i bila je prestupna godina, a i njoj će uskoro doći kraj. Nije njen ideal nekakav princ na belom konju koji će joj pred noge položiti čudesnu ljubav, već pre muševan muškarac odlučnog i spokojnog lika koji još nije pronašao sebi pravu ženu, možda već pomalo prosed, koji će je razumeti, zaštitnički je uzeti u naručje, priviti je uza se svom silinom svoje duboke strastvene prirode i utešiti je dugim, dugim poljupcem. Život bi postao pravi raj. Za takvim nekim je ona žudela u sutonu te miomirisne letnje večeri. Svim svojim srcem čezne ona da postane njegova jedina, njegova sudenica i nevesta u bogatstvu i nemaštini, u bolesti i zdravlju, dok nas smrt ne rastavi, od danas pa zanávek.¹⁵

Dakle, Gertina sanjarenja nisu ništa drugo do, kroz vizuru mladenačkog uma sagledane, čežnje za nešto humanijom egzistencijom, težnje da se objasni stvarni život, da mu se logikom makar i površne romanse, te rekvizitima popularne, potrošačke kulture da željeni oblik, kako bi onda bio i podnošljiviji. I Gerty svakako nije jedini lik u *Uliksu* koji na ovaj način eksploatira potencijal popularne kulture.

Posljednje poglavlje *Uliksa*, koje je posvećeno Molly Bloom i napisano u vidu neprekidne bujice raštrkanih misli neukročene ženske prirode, također utvrđuje oblike popularne kulture kao stožere svakodnevne egzistencije, i još više kao mogućnosti da se uobličiti egzistencija, osobito onda kada njen smisao izmiče, kada ju je skoro nemoguće razumjeti, možda čak i podnijeti. Molly Bloom funkcionira prema mehanizmu tjelesnosti; štoviše, ona uspostavlja tijelo kao egzistencijalno-antropološki princip. U skladu s tim je i njena potrošačka priroda, i to u punom, i bukvalnom i prenesenom, smislu riječi; odnosno, (po)trošnja definira svaki aspekt njenoga bivanja. To se ne odnosi samo na sklonosti jedne kokete ka odjevnim predmetima (koji možda odaju problematičan, nerafiniran ukus) i kozmetičkim preparatima, već i na bjesomučno trošenje vlastite tjelesnosti putem erotskih eskapada s različitim muškarcima, čime, svakako prešutno ali očigledno, muči svog supruga. Tada je sasvim opravdana njena sklonost ka jeftinoj literaturi, manje ili više umjereno pornografskog sadržaja, kakve su *Slasti grijeha* koje joj, uvijek se na nekakav skoro perverznan, voajerski način nadajući njenom uživanju, makar to

¹⁵ *Ibid.*, str. 369.

značilo i njegovo stradanje, donosi njen suprug, Leopold Bloom. Interesantno je kako je u istom narativnom nizu Molly Bloom našlo mjesto nekoliko aspekata koji definiraju njen razuđen, neuhvatljiv karakter, a ujedno su i segmenti običnog, svakodnevnog života ili popularne kulture:

[...] kakva li je ta knjiga koju mi je doneo Slasti greha iz pera nekog otmenog gospodina nekog kao što je Pol de Kok sigurno su mu nadenuli taj nadimak zato što je sa svojom cevkom išao od jedne žene do druge nisam čak mogla ni da promenim svoje nove bele cipele načisto ih upropastila slana voda a i onaj šešir s perom mi se izgužvao i stalno mi se krivio na glavi muka jedna i nevolja jer miris mora me uzбудio naravno sardine i deverike u Katalonskom zalivu s druge strane stene lepe su bile kao srebrne u ribarskim korpama [...]¹⁶

Dakle, jedna semantička cjelina koja, između ostalog, definira karakter Molly Bloom, sadrži referencu na petparačku literaturu, lascivnu opasku, reminiscencije u vezi novih cipela i šešira s perom iz mladosti, i hranu, uza sve to prizivajući u sjećanje osjećaj “muke i nevolje” i uzbuđenja koje izaziva miris mora. Ostatak teksta osamnaestog poglavlja *Uliksa*, odnosno Mollinog katkad psihodeličnog monologa, podržava srodnu umjetničku matricu u tkanju lika Molly Bloom, te se u svakoj značenjskoj jedinici ovog narativnog mehanizma, ukoliko ih je uopće moguće izdvojiti i identificirati, javlja sličan dijalektički niz koji gradi ontološku ravan unutrašnjeg svijeta ovog lika, čime se, naročito putem referenci na hranu, jasno uspostavlja onaj egzistencijalni princip tjelesnosti o kojem smo već govorili:

[...] a ja kupila onu divnu svežu ribu list mislim da ću kupiti malo ribe sutra ili danas jel to petak jeste da hoću s malo kreme s bademima i malo džema od ribizle kao nekada a ne one limenke od dve funte s mešanim šljivama i jabukama iz radnje London i Njukasl Vilijams i Vuds dvaput skuplje samo zato što nema koštica mrzim one jegulje bakalara da kupiću dobar komad bakalara uvek pojedem za troje svejedno dosta mi je onog većitog mesišta iz Baklijeve mesare krmnadle i kolenice i rebarca i ovčetine i teleće iznutrice dosta ti je i sam naziv [...]¹⁷

S druge strane, intenzivnijom analizom ovog poglavlja, čini se da se iza potrošačkog i potrošnog lika Molly Bloom krije jedan mnogo kompleksniji karakter, život nagrizen otuđenošću i usamljenošću još od djetinjstva, te da trošenje i potrošni predmeti koji se tako glagoljivo odbijaju o kutove Molline svijesti ustvari služe prije svega kao kompenzacija, kao sadržaj kojim se panično zakrpavaju pukotine da praznina izazvana otuđenošću, kako od drugih, tako i od sebe,

ne bi napravila isuviše agresivan prodor u svijest. Mollina žudnja za profinjenijim, čistijim vidom egzistencije i za adekvatnom nadoknadom onog nedostajućeg očituje se barem u trenutnom raskidu s “većitim mesištem” za koje je dosta “i sam naziv”. Dakle, ono što slično primitivnoj želji za trošenjem, konzumiranjem, ustvari je mnogo složenija potreba: “Monolog Molly Bloom u isto je vrijeme izraz frustrirane potrošačke žudnje i razotkrivanje jedne ljudske potrebe koja umnogome nadilazi sve one želje o kojima ona govori.”¹⁸ Ovo bi moglo biti i zgodno mjesto za pronalaženje analogije u potrošačkim senzibilitetima dvaju ženskih likova o kojima govorimo na posljednjim stranicama, jer se, kako smo napomenuli, i Gerty Macdowell zanosi modnim aktualnostima kako bi se tuobnost činjenica zamijenila nešto ružičastijom vizurom: “[...] njena romantična sanjarenja i želja za modnom perfekcijom javljaju se kao kompenzatorne fantazije koje drže na distanci spoznaju da je malo vjerovatno da će ona ikada dobiti bračni status kojem teži.”¹⁹

Ovdje je interesantno spomenuti i to kako sam Leopold Bloom vidi funkciju popularne kulture, zaokupljen problemom koji je u sedamnaestom poglavlju, napisanom u formi kateheze, definirane pitanjem: “Šta da se radi s našim ženama?”²⁰ Svakako, Bloomova koncentriranost na taj “domaći problem” izazvana je sasvim osobnom i duboko intimnom bijedom i frustriranošću višestruko prevarenog muža; međutim, način na koji je artikulirano rješenje problema “naših žena” otkriva značajan potencijal vidova popularne kulture, sagledan iz vizure kontemplativno orijentiranog Bluma. Tako on u različitim oblicima društvenog angažiranja, od društvenih igara, preko dobrotvornih društava, muzičkih dueta, priredbi i sličnih prigoda, pa sve do društvenih posjeta vidi moguću distrakciju za žene poput njegove Molly, kako bi sadržaji koji bi im zaokupili svu pažnju valjda uspješno ispunili prazninu koju ustvari ispunjavaju preljubničke afere. Štoviše, koliko ima osobnog u njegovim neobičnim refleksijama svjedoči i to što među već spomenutim oblicima “fokusiranja” eratičnog ženskog karaktera, karakterističnog za popularnu kulturu i društveni angažman, Bloom navodi čak i posjetu muškim bordelima, čime bi se, valjda, u bezličnosti, anonimnosti institucije bordela zamaglila intimna, akutna bol koju nosi preljub.

¹⁸ “Molly Bloom’s monologue is at once an expression of frustrated consumer longing and the uncovering of a human yearning that far exceeds any of the needs that she voices”, Anne Fogarty, “Joyce and Popular Culture”, u: *The Art of Popular Culture: From ‘The Meeting of the Waters’ to Riverdance*, UCDScolarcast, Dublin, Series 1, Spring 2008, str. 6.

¹⁹ “[...] her romantic daydreams and desire for fashionable perfection are revealed to be compensatory fantasies that hold at bay her knowledge that she is unlikely ever to acquire the marital status for which she yearns”, *ibid.*

²⁰ Džejsms Džojs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 671.

¹⁶ *Ibid.*, str. 743–744.

¹⁷ *Ibid.*, str. 743.

Sasvim posebno mjesto u narativnom kodu *Uliksa* ima upotreba popularnih pjesama i, namjerno ćemo reći, pjesmica, kao i modificiranje njihove semantike u skladu s kontekstom u kome se slučajno ili namjerno nađu. Ovdje prije svega podrazumijevamo manje ili više svjesnu manipulaciju tekstovima pjesama od strane različitih likova u romanu, već prema situaciji koju bi trebalo zgodno, putem lične, ponekad sasvim neočekivane, asocijativnosti, upečatljivo ilustrirati. Svaki primjer takve asocijativnosti i, uostalom, manipulacije ovim elementom kulture odaje ponešto od karaktera dotičnog lika, te dodatno utječe na razumijevanje zagonetnog narativnog koda teksta romana. Osim toga, pjesme i napjevi, često i vulgarnog sadržaja, obično se javljaju u istom nizu s kakvim presudnim egzistencijalnim momentom, naprimjer smrću, te tako, putem preplitanja dvaju ili više raznorodnih ili oprečnih epistemoloških ravni, doprinose građenju sasvim specifičnog narativnog koda kakav je *Uliksov*. S druge strane, promatrajući tekst, uvjetno rečeno, izvana, te baveći se obrascima prema kojima funkcioniraju i žive likovi ovog romana, kao i društvena zajednica u kojoj se aktualizuju njegova *dešavanja*, dolazi se do zaključka o skoro nagonskoj, kompulzivnoj potrebi da se parodiranjem umjetnosti i grotesknim podražavanjem manje ili više uspješnih sadržaja popularne kulture artikulira jedan poseban *modus vivendi*, koji je formuliran i uobličen u skladu s principom ironijskog odnosa prema stvarnosti i činjenicama života. Tako se naprimjer pjevajući stihovi nekakve popularne pjesme javljaju u istom nizu s činjenicom o samoubistvu oca Leopolda Blooma: “*Jer ja sam, vele, dragulj Azije, / Dragulj Azije, / Ja sam gejša, mazi je. [...] Zaključak istrage: prejaka duša. Smrt nesrećnim slučajem. Pismo. Mome sinu Leopoldu.*”²¹ Na jednom drugom mjestu javlja se, kroz asocijativnu prizmu struje svijesti Leopolda Blooma, kombinacija dviju pjesama koje su mu pale na um prilikom razgovora o smrti prijatelja Paddyja Dignama s gospođom Breen koju je slučajno sreo na ulici: “– Dignam – reče gospodin Blum. – Jedan moj stari prijatelj. Umro je naprasno, siromah. Srce, pretpostavljam. Jutros je bila sahrana. *Sutra ti je sahrana / A ti hodaš kroz raž. / Didldidl damdam / Didldidl...* – Tužno je kad izgubimo starog prijatelja [...]”²² Bizarnost trenutka koju nosi blizina doživljaja smrti i javljanja nasumičnih stihova čija završnica zazvuči još i trivijalno, rezultat je rudimentarne potrebe čovjeka da dani trenutak definira ljudskim terminima, oduzimajući mu tako nešto od sakralnog karaktera koji plaši i zbunjuje svojom nedokučivošću, svojom mističnošću. Srodan pokušaj razumijevanja smisla smrti i egzistencijalne bijede pronalazimo i kod nazgled lakomislene Molly:

[...] jadni Padi nekako mi ga je žao šta će sad njegova žena i petoro dece ako nije bio osiguran smešni čovečuljak večito šćućuren u nekom čošku paba a ona ili njen sin čekaju Bile Bejli hajde kući doći u crmini neće izgledati ništa bolje mada ona odlično stoji ako dobro izgledaš [...]”²³

Sličnu funkciju u romanu ima i postupak kojim se referentna umjetnička djela, konkretno poezija, promeću u travestiju, naročito onda kada dolazi od ciničnog Bucka Mulligana, koji naprimjer prokrustovski manipulira Yeatsovima stihovima kako bi ih prilagodio kontekstu bezobzirne podrugljivosti, koja je, opet, stožer njegove egzistencijalne matrice. Isto tako, malapropizam koji se javlja negdje tijekom iskričave, anarhične artikulacije struje svijesti Molly Bloom gdje se ona prisjeća stihova Roberta Southeyja (“O kako se vode ruše na Lahore”²⁴, “na Lahore”, umjesto “na Lodor”), također svjedoči ne toliko kakvoj neukosti Molly Bloom, već više karakteru koji je nemiran, nekonzentriran, odsutan. (Zlo)upotrebom, travestiranjem, krajnje subjektivnom manipulacijom oblika popularne kulture, dakle, instinktivno se *oživotvoruje* ono što je nedokučivo, bolno, neizrecivo, ono što nije moguće definirati regularnim, nedevijantnim kulturološkim obrascem.

Poseban oblik odnosa prema životu, najčešće iskazan putem iznimnog odnosa prema umjetnosti, u *Uliksu* je prikazan postupcima desakralizacije i karnevalizacije, koji svakako čine, u manjoj ili većoj mjeri, opće mjesto kada je modernizam (i postmodernizam) u pitanju. Kao društveni fenomen, karneval se može promatrati kao medij sveopće relativizacije i materijalizacije:

On znači predstavljanje društvenog na nivou materijalnog gdje su svi jednaki, čime se ukida hijerarhijska ljestvica i privilegije koje inače pojedinim klasama pružaju moć nad drugima. Karnevalska degradacija znači doslovno spuštanje svih na jednakost principa tjelesnosti.²⁵

S obzirom na to kakva je forma te umjetnička obrada pojedinih poglavlja, a onda i kakve su cjeline romana, može se zaključiti da scene karnevalskog i karnevaliziranog u *Uliksu* poprimaju sasvim specifičan karakter i predstavljaju mehanizam koji je nositelj idejne strukture djela. Ukloniti sve barijere, dovesti u pitanje sve vrijednosti, uključujući – ili najprije – one koje karakteriziraju svijest opterećenu arhetipskim,

²¹ *Ibid.*, str. 110.

²² *Ibid.*, str. 168.

²³ *Ibid.*, str. 752.

²⁴ *Ibid.*, str. 748.

²⁵ “It is a representation of the social at the level of materiality on which all are equal, which suspends the hierarchical rank and privilege that normally grants some classes power over others. The degradation of carnival is literally a bringing down of all to the equality of the body principle”, John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London and New York, 1994, str. 83.

mitskim predodžbama, urušiti hijerarhijske odnose među ljudima, a onda i među svim stvarima i pojavama je, kako smo već navodili, osnovni smjer ideološke tendencije *Uliksa*, ako bismo se smjeli usuditi da ovom romanu pripisemo bilo kakvu tendencioznost. Razaranje sistema koje umjetnička vizija *Uliksa* želi uspostaviti kao nužno, čak, postiže se, kako smo vidjeli u prethodnim pasusima, travestiranjem uvriježenih umjetničkih sadržaja; međutim, još intenzivnije podriivanje svijesti koja funkcionira prema principima strogo hijerarhijski organizirane strukture, u kojoj postoji jasna i neprobojna granica između svetog i profanog, vrši se desakralizacijom, svetogrđem, manje ili više agresivnim oduzimanjem statusa svetosti. Ovo je od samog početka dotične analize sasvim jasno naznačeno kada je u pitanju osnovni (uvjetno rečeno) mit koji u najvećoj mjeri doprinosi zgusnutoj intertekstualnosti *Uliksa*. Međutim, ovaj roman u velikoj mjeri urušava i mit (kakva god bila naša osobna uvjerenja, ovdje ćemo ga iz posebnih razloga tretirati kao mit) o Kristu, te sveto kršćansko nasljeđe manifestirano putem crkvenih obreda. Jedan od primjera ovakvog odnosa prema svetom upravo je pjesma koju je napisao Joyceov suvremenik, i, uostalom, prijatelj, Gogarty, a koju u *Uliksu* pjeva Buck Mulligan, pritom čak poprimivši fizionomiju, pokrete i boju glasa koji odgovaraju kakofoničnoj atmosferi burleske. Tako se u stihovima “Pjesme o veselom (ali pomalo sarkastičnom) Isusu”, osobito aludirajući na biblijsku parabolu koja se odnosi na svadbu u Kani Galilejskoj, Krist javlja kao piću sklon svat kome “*drvodjelja Josif po volji [...] nije*”²⁶, dok “*pticu*” prepoznaje kao “*tatu*”. Osim toga, stihovi posebno naglašavaju problematičnost vjerodostojnosti *čuda* kao kategorije na kojoj se čvrsto temelji kršćanska filozofija i koja je za mitomanski orijentiranu svijest najstabilnija razlika između svetog i profanog, između metafizičkog i fizičkog, između Boga/Bogočovjeka i čovjeka. Pjesma čiji semantički potencijal Joyce ovdje višestruko eksploatira (interesantno je da se referenca na nju opet javlja u somnambulistički obojenom petnaestom poglavlju, u vidu Edwarda VII. koji levitira, ali uz aureolu Isusa onakvog kakav je opisan u pjesmi), kao i drugi oblici popularne kulture upotrijebljeni u iste svrhe, imaju za cilj uspostavljanje karnevalske mezalijanse te beskompromisnu anarhičnu simbiozu svih onih entiteta koje čvrsta hijerarhija apsolutističkog sustava razdvaja. Dakle, u ovakvim slučajevima umjetničkog oblikovanja stvarnosti praktički nikada ne radi se o pukom svetogrđu koje za cilj ima promoviranje ateističkog pogleda na svijet, kako se ponekad, u odsustvu nešto šire kritičke vizure, zna tumačiti. Parodiranje svetih tekstova i obreda i blasfemičan odnos prema Bogu/Kristu kao krajnji ishod ima ustvari trijumf svjetovnog, običnog, prostog – konačno, ljudskog – kao i

zadovoljenje sasvim primitivne i, stoga, sasvim izvjesne, težnje za općom relativnošću.

Postoje, svakako, i drugi primjeri kojima se u *Uliksu* potkrepljuje ono što smo nagovijestili u prethodnim recima, pa se tako kroz svijest Stephena Dedalusa javljaju isječki iz djela *Život Isusov* Léa Taxila, koje je izrazito bogohulnog karaktera. Osim toga, u maniri o kojoj smo već govorili, putem neposredne blizine sadržaja profanog, čak vulgarnog, i svetog sadržaja, javlja se pjesmica o izvjesnoj Mary koja je “iz gaćica pribadaču izgubila”²⁷ dok, uz refren završnog stiha, koji opisuje nemogućnost da se spomenuti komad rublja u novonastalim okolnostima “zadrži na sebi”²⁸, u svijesti Leopolda Blooma iskrsavaju dva indikativna imena, Martha i Mary, poznate iz parabole o uskrsavanju Lazara, te one koje su imale neposredan kontakt s Isusom Kristom i direktan uvid u *čudo*, što im daje izvjesnu svetolikost. Osjetnom naboju simbolike u ovoj narativnoj instanci vjerojatno doprinosi i činjenica da se žena s kojom se Leopold Bloom pod pseudonimom dopisuje zove Martha (Clifford). Ukoliko još dublje zađemo u analizu sličnih umjetničkih mehanizama kojima Joyce uznosi trivijalno, onda bi ona morala obuhvatiti i primjerice početnu scenu iz *Uliksa* u kojoj se u vidu Mulliganovog svečanog brijanja parodira obred služenja mise, te Mulliganove analogije svetog obreda s okultnim, sotonističkim; pritom smo slobodni i jednu i drugu službu sagledati kao izvjestan oblik popularne kulture, odnosno društvenog obrasca koji vrlo jasno oblikuje naše izbore i afinitete u okviru širokog polja popularne kulture. Jednako plastično, premda bez senzacionalizma tipičnog za Bucka Mulligana, i Leopold Bloom interpretira nam scenu pričešćivanja kojoj prisustvuje u crkvi Svih svetih:

[...] Sveštenik se sagnuo da bi i njoj stavio u usta, mrmrljujući sve vreme. Latinski. Sledeća. Zatvori oči i otvori usta. Šta? *Corpus*. Telo. Leš. Dobra ideja to s latinskim. To ih najpre omami. Dom za umiruće. Izgleda da je i ne žvaću: samo progutaju. Čudnovata ideja: jesti komade leša. Eto zašto ljudožderi to rado prihvataju. [...] Kladam se da ih ovo čini srećnim. Lizalica. Svakako iz čini. Da, to zovu anđeoskim hlebom. Velika je ideja iza toga, to što osećaš u sebi neka je vrsta carstva božjeg. Prvi pričesnici. Hokus pokus grumen za peni. [...] Posle im dođe da se malo provesele. Da se izluduju. [...]”²⁹

Poistovječivanjem hostije s lizalicom te svete tajne pričesća s hokus-pokusom, Leopold Bloom problematizira praznovjernu, potkupljivu ljudsku prirodu, u isto vrijeme poentirajući “da ih ovo čini srećnim”. Uz to, primjedbom o kasnijem “ludovanju”, naglašena je izrazito kompenzatorna funkcija obreda pričesćiva-

²⁷ *Ibid.*, str. 91.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, str. 93.

²⁶ Džejsms Džojs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 28.

vanja. Bloomovo gledište o farsičnosti crkvene službe ostaje utvrđeno do kraja, te tako razmišlja: “Bolje da se ja pokupim. Sad je na redu džeparenje. Možda će se sad pojaviti s tacnom. Ispunite svoju uskršnju dužnost.”³⁰

Dodatno značenje parodiji obreda daje i prizor koji se javlja u petnaestom poglavlju i koji prikazuje scenu neposredno prenesenu iz sotonističke mise: “*Na oltarskom kamenu leži gospođa Mina Pjurifoj, boginja nerazuma, naga, vezana, na nabreklo trbuhu joj stoji putir.*”³¹ Svojevrsno oksimoronska apsurdnost sintagme “*boginja nerazuma*” već dovoljno govori o prirodi obreda, dok se fantastična groteska prizora zaokružuje motivom putira (odnosno kaleža), i to na “*nabreklo trbuhu*”, kao i pojavom oca Malachija O’Flynnna koji “*s dve leve noge okrenute petama napred, služi vojničku misu.*”³² Svakako je sasvim očigledna naratološka veza koja se uspostavlja između spomenutog svećenika i Bucka Mulligana, s obzirom na to da se Mulliganu više puta pripisuje hebrejsko ime Malachi, na taj način etimološki gradeći još dublju vezu s antičkim. Pored toga, otac Malachi O’Flynn ovom prilikom izgovara latinske riječi kojima započinje katolička misa i koje je na samom početku romana izgovorio – odnosno, *interpretirao* – Mulligan, uz suštinsku semantičku modifikaciju, gdje se otac Malachi O’Flynn duhom predaje đavlu, dok se Mulligan, svakako posprdno, predavao Bogu. Grozomornu, naturalistički obojenu scenu zaokružuje poremećaj u fonološkoj strukturi riječi kojima se Bogu obraća Glas svih prokletih: “*Adalv icugomevs gob rej, ajulela!*”³³ Subverzija koju trpi jezična manifestacija pomjerenosti utvrđenog sustava ustvari je simulakrum oborenih vrijednosti, ogledalo u kom svijest fokusirana na stereotip mita promatra svoje naličje. Ovome u prilog govori i scena Bloomovog ustoličenja za gradonačelnika, također prikazana u petnaestom poglavlju, koja je ujedno i još jedan primjer umjetničkog mehanizma karnevalizacije u romanu – Bloom služi kao karnevalski kralj, kao dvojniki stvarnom kralju, čije kasnije svrgavanje po pravilu biva još grotesknije nego ustoličenje. Tako se naprimjer Bloom zaklinje polaganjem desne ruke na mošnice, te biva miropomazan briljantinom, čime se još jednom oduzima svetost i svečanost momentu krunidbe. Dakle, kruni, sustavu, hijerarhijskoj strukturi oduzima se suština koja i jest sva u paradnoj manifestaciji svečanosti. Navedeni primjeri predstavljaju još jedan način na koji Joyce kruni trivijalnost ostrim konturama groteske, i to izmještanjem granica stabilnih kulturoloških obrazaca, pri čemu dijalektika *snovidnog, somnambulističkog* oblika egzistencije opisanog u petnaestom poglavlju *Uliksa* osigurava neku vrstu umjetničkog alibija.

³⁰ *Ibid.*, str. 96.

³¹ *Ibid.*, str. 591.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, str. 592.

Već smo rekli nešto o značaju lake literature koji je poentiran u *Uliksu* putem specifičnih vidova recepcije te vrste pisane riječi. Kako smo vidjeli, afiniteti, ili barem prividna usmjerenost ka prozaičnom sadržaju najčešće lascivne prirode odaju potrebu za određenom vrstom psihofizičke nadoknade, te takvi sadržaji uglavnom imaju funkciju kompenzacije. Uz to, primjeri ovakvih sadržaja na koje nailazimo u tekstu romana svjedoče i o podložnosti izvjesnom obliku manipulacije, te tako likovi često u manjoj ili većoj mjeri prilagođavaju sadržaj vlastitoj percepciji i podsvjesnoj težnji da se kaneliraju različite frustracije. Stoga se nerijetko događa da se sadržaj fikcije procesuiru u vidu svojevrsnog rašomona, koji se po pravilu javlja uslijed potrebe za apstrahiranjem bolne frustracije, te za izbjegavanjem traumatičnog iskustva koje bi bilo izazvano direktnim suočavanjem s činjenicama. Na ovakav vid čitanja djela popularne kulture nailazimo, recimo, u momentu kada Leopold Bloom bira knjigu koju će kupiti za svoju suprugu Molly. Poslije nezainteresiranog prebiranja po naslovima s notom senzacionalizma, on prelazi na blago pornografske naslove, pri čemu zaključuje da su *Slasti grijeha* “za nju”, te počinje čitati nasumično otvorenu stranicu koja objavljuje perspektivu nekakve strastima obuzete žene i referencu na njenog muža čiji se dolari troše na raskošnu odjeću, koja se pak kupuje isključivo radi zadovoljstva dalje spomenutog Raula, očigledno ljubavnika. Tekst se nastavlja u maniri jeftinih erotskih romana, uz slikovit opis seksualne predigre:

– *Njene se usne spojiše s njegovim u sladostrasnom pohotnom poljupcu dok su mu ruke lutale po njenom negližu tražeći raskošne obline.*

Da. Ovo ću. Svršena stvar.³⁴

Međutim, Leopold Bloom čita i dalje, iako je već, kao što vidimo, sasvim sigurno zaključio da ta knjiga jest za Molly. Štoviše, nastavak čitanja izaziva uzbuđenje kod Blooma, i to u sasvim neadekvatnom kontekstu – on stoji ispred tezge prodavača knjiga, na javnom mjestu; pritom smo gospodina Blooma upoznali kao osobu vrlo senzitivnu kad su u pitanju društveni odnosi i osnovna građanska pristojnost. U njegovoj svijesti se ponavljaju riječi iz teksta: “*Lepotica.*” i “*Za njega! Za Raula!*”. S obzirom na to da se Ljepotica iz erotskog romana može poistovjetiti s njegovom Molly, a fiktivni Raul, ljubavnik (čiju potentnost prenosi čak i izbor imena, u skladu s – pomalo priprostim – arhetipskom konotacijom u kojoj se ljubavnički žar najčešće pripisuje kakvom fizički impozantnom južnjaku, obično s prostora Latinske Amerike) sa stvarnim – premda zapravo fiktivnim – Blazesom Boylanom, zaključujemo da se naturalistički opis uzbuđenja Leopolda Blooma, čulno vrlo ne-

³⁴ *Ibid.*, str. 254.

prijatan, uzima kao izobličen, u izvjesnoj mjeri i perfidijan, pandan gore navedenom opisu uzbuđenja koje uzajamno doživljavaju Ljepotica i Raul iz romana:

LAGANO GA JE OBUZIMALA TOPLINA, SLABEĆI MU TELO. Telo se predavalo u zgužvanoj odeći. Izmaglica pred očima. Nozdrve se šire u potrazi za plenom. Miomirisna ulja za grudi (*Za njega! Za Raula!*). Pazuha zaudaraju na luk. Ribljepljiva sluz (njeno uzdrhtalo telo!). Opipaj! Stisni! Zgnječ! Sumporni izmet lavova!³⁵

Uzbuđenje Leopolda Blooma jest pervertirano, izmanipulirano zadovoljenje frustracije uzrokovane željom za Molly, njenom nevjerom i doživljenom superiornošću Blazesa Boylana, ljubavnika: “[...] ali kako navodi odjeljke iz knjige, oni postupno otkrivaju njegovu osujećenu želju za Molly. Štoviše, Joyce podriiva Bloomovo simulirano zadovoljstvo u pretenzionim opisima sa seksualnom konotacijom u romanu dok ovaj obavlja kupovinu romana.”³⁶

S istom samomanipulativnošću Bloom pristupa i knjizi koju zatječe u sobi kod Molly, te u kojoj se navodno nalazi izraz “metempsihoza” čije značenje Molly traži od supruga. Radi se ustvari o djelu čiji je naziv Joyce modificirao i prilagodio kontekstu scene, odnosno složenijem okviru lika Molly Bloom i njenog odnosa prema Leopoldu, te je pravi naslov romana *Ruby: Roman* (uz prošireni naslov tipičan za romanesknu književnost 18. a u nekim slučajevima i 19. stoljeća), dok mu pisac *Uliksa*, u prigodnom senzacionalističkom maniru, daje naslov *Ruby: Ponos arene*. Osim toga, ako smo istraživanje obavili korektno, u originalnom romanu nigdje se ne spominje termin “metempsihoza”, čije objašnjenje doista i eliminira mogućnost javljanja termina u djelu ovako indikativnog naziva, kakav je naveden u prethodnim recima. Termin, nezgrapnost njegove upotrebe u romanu, njegova definicija i činjenica da objašnjenje dolazi od Leopolda Blooma, kao i sugestija da Molly Bloom i dalje nema pojma o čemu njen suprug govori, manifestirana upotrebom kolokvijalnog jezika i jednim podrugljivim pogledom, mogu se sagledati kao mehanizmi otuđenosti ne samo ovih dvaju karaktera, već i otuđenosti kao fenomenološke kategorije. S druge strane, Bloom s nekom vrstom prešutnog, gadljivog prezira prelistava stranice romana koji je čitala njegova supruga:

Prelistavao je musave stranice. *Rubi: Ponos arene*. Gle. Ilustracija. Mahniti Italijan s kočijaškim bičem. Ovaj što leži go na podu mora da je taj dični Rubi. Čaršav

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “[...] as he samples passages from the book, they become expressive of his thwarted desire for Molly. Moreover, Joyce undercuts his ersatz pleasure in the overblown sexual descriptions of the novel when he proceeds to purchase it”, Anne Fogarty, “Joyce and Popular Culture”, u: *The Art of Popular Culture: From ‘The Meeting of the Waters’ to Riverdance*, UCDscolarcas, Dublin, Series 1, Spring 2008, str. 5.

ljubazno ustupljen. *Mafej, taj monstrum, ustuknu i s kletvom odgurnu svoju žrtvu*. Sve to počiva na svireposti. Drogirane životinje. Trapez u Henglerovom cirkusu. Morao je da skrene pogled.³⁷

Iako je i djelo samo po sebi dovoljno odbojno za Bloomovu pristojnost, nemogućnost da podnese sadržaj ilustracije, njegovo odvratanje pogleda, rezultat je dubljeg osjećaja nemoći pred dominacijom karnalnog s kojim se njegova supruga, svjestan je toga, tako vješto nosi. Da njegova ironija bude veća, Molly nije pretjerano impresionirana štivom i čak kaže kako “nema tu ničeg što može da zagolica”³⁸, već želi nešto škakljivije, pretpostavljajući da to mora doći iz pera Paula de Kocka, ako je vjerovati semantici njegovog prezimena. Što se tiče romana *Ruby: Ponos arene*, čitatelja svakako ne iznenađuje povratak njemu i njegovim likovima u disonantnoj orgijskoj atmosferi petnaestog poglavlja *Uliksa*.

S druge strane, vrijedi prokomentirati kakvu to vrstu slatke distrakcije čitanje erotskih romana predstavlja za samu Molly. Najsuvisljuju analizu ovog problema vjerojatno nam može pružiti studija o popularnoj kulturi, bez obzira na to što se analiza kojom ćemo se poslužiti odnosi na domaćicu, dok je Molly – premda, na kraju krajeva, vrlo upitno – društveno angažirana, no ne i afirmirana:

Domaćica redovno kupuje ljubavne romane i nalazi izvjesno zadovoljstvo u neodobranju svog supruga – kupovina ljubavnog romana istovremeno znači trošenje novca na sebe umjesto na obitelj (samoza-dovoljno odstupanje od ideologije domaćice) i kupovina vlastite pozicije u kulturi. Čin čitanja je eskapistički: ona se “gubi” u knjizi u vidu odstupanja od ideologije ženstvenosti koja ženu disciplinira u smislu pronalaznja same sebe isključivo u odnosu prema drugim ljudima, osobito u okrilju obitelji. Ovakvo gubljenje [...]omogućava joj da izbjegne sile koje je pokoravaju, što zauzvrat proizvodi osjećaj osnaživanja, te jednu, inače potisnutu, energiju.³⁹

Čini se, dakle, da se navedena analiza može jasno primijeniti na slučaj Molly Bloom, s tim što je kod Molly funkcija bježanja nešto složenija, i ima korijene ne samo u izbjegavanju krutog ideala domaćice, već

³⁷ Džejs Džojs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 76.

³⁸ *Ibid.*, str. 77.

³⁹ “A housewife regularly buys romance novels and find some pleasure in her husband’s disapproval – buying a romance is both spending money on herself instead of on the family (an indulgent evasion of the ideology of the housewife) and buying a cultural place of her own. The act of reading is evasive: she “loses” herself in the book in an evasion of the ideology of femininity which disciplines women to find themselves only in relation to other people, particularly within the family. This loss [...] enables her to avoid the forces that subjugate her, which in turn produces a sense of empowerment and an energy otherwise repressed”, John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London and New York, 1994, str. 55.

se njen zametak, ukoliko pažljivo pratimo tragove u labirintu njenog monologa, može uočiti u pojedinostima iz djetinjstva i djevojaštva.

Uz analizu primjera iz popularne literature mogli bismo se pozabaviti još i momentima u romanu koji se odnose na zabavne časopise i magazine (svakako ne težeći da navedemo svaki takav primjer, jer se to čini donekle i nemogućim). U upravo istoj sceni kojoj smo maločas prisustvovali u pokušaju da definiramo Bloomov odnos prema imperativu tjelesnog, gdje on još traži i način da svojoj priprostoj supruzi objasni značenje pojma "metempsihoza", javlja se još jedan primjer urušavanja hijerarhijskog sistema mitoloških struktura, u vidu reprodukcije pod nazivom *Kupanje nimfe* koja visi iznad kreveta. Tek dvije zgusnute rečenice narativa, čak i okrnjene sintaktičke jezgre, nose toliko semiotičkog naboja da bi se mogla provesti minuciozna studija njihove mnogoznačnosti: "*Kupanje nimfe* iznad kreveta. Poklon iz uskršnjeg broja *Foto bitsa*: veličanstveno remek-delo u umetničkim bojama."⁴⁰ Iznad *kreveta* Molly Bloom u kom će se već istog dana dogoditi preljub, dakle, trijumf *puti*, visi reprodukcija *umjetničkog* djela – premda nema prestižni status pravog umjetničkog djela, sadržaj reprodukcije mora imati *metafizički* karakter – koja je pritom poklon zabavnog, čak pornografskog tjednika – dakle, trijumfom *trivijalnog* – i to njegovog ni manje ni više do *uskršnjeg* broja – narativna jedinica se zaokružuje asocijacijom na *sakralno*. Dakle, u ovom zbijenom isječku otvara se polje široke referentnosti, gdje se, kao u kakvom karuselu apstrakcija i konkretizacija, smjenjuju ciklusi svetog i profanog, duhovnog i tjelesnog. Na taj način razbija se apsolutistička nepovredivost i ekskluzivitet hermetički zatvorene kategorije *sakralnog*, te se uspostavlja nužnost njegovog preplitanja, koegzistencije sa *svjetovnim*. Relativiziranje kategorije svetog u primjeru koji smo gore naveli nije ostvareno samo putem reference na *uskršnji* broj zabavnog časopisa, već i referencom na umjetničko djelo mitološkog sadržaja. Ovaj primjer jedan je u nizu dokaza o bliskosti semantički i referencijalno suprotstavljenih pojmova u *Uliksu*: "Hermetično i popularno se u Joyceovom djelu javljaju jedno do drugog, i ta konstitutivna tenzija ne može se ni previdjeti niti izbaciti iz njega."⁴¹ Prva asocijacija koju će naziv djela vjerojatno izazvati bit će nagoća putenog ženskog tijela; međutim, ono što mu daje notu sakralnog jest činjenica da to nije bilo koje žensko tijelo, već su to tijela *nimfi*, čime se jasno zalazi u polje ezoteričnog (nešto istančanije asocijacije mogu otići i dalje, ka boginji Dijani). Duhovna kategorija,

uokvirena u okvir od "tri šilinga i šest penija"⁴² i obješena iznad bračne/brakolomne postelje, jer je Molly "rekla [...] da će lepo izgledati iznad kreveta"⁴³, dakle, nužno je kompromitirana time što je u stalnom kontaktu s tjelesnim, što svjedoči svetogrdnoj eksploataciji tjelesnog. S druge strane, putem logike paradoksa, upravo umjetničko djelo, to jest njegov sadržaj, te činjenica da same nimfe, ukoliko im se oduzme status mističnosti, simboliziraju i vrlo liberalan odnos prema tjelesnoj ljubavi, doprinose afirmaciji egzistencijalnog principa tjelesnosti o kojem sve vrijeme i govorimo.

Vrijedi prokomentirati još i to da se referenca na spomenuti zabavni časopis javlja još jednom, u posljednjem poglavlju *Uliksa*, u krajnje subjektivnoj maniri opće relativizacije, uključujući i elemente popularne kulture, kojima je Molly, kako smo vidjeli, inače vrlo naklonjena. Još jednom isječki prozaične egzistencije, predmeti svakodnevene upotrebljivosti artikuliraju dinamiku odnosa među ljudima. U galopirajućem prodoru naizgled proizvoljnih misli i zaključaka o sebi i svom suprugu, Molly Bloom definira Leopoldovu nemarnost njegovom sklonošću da čuva stare časopise: "[...] baš mi je drago što sam spalila pola onih starih Frimena i Foto bitsa ostavlja stvari da se tako vuku po kući postaje vrlo nemaran a ostatak sam bacila u vece nateraću ga sutra da ih iseče da ne stoje tu do iduće godine može da zaradi nekoliko penija za njih a ne da me pita gde su novine od januara [...]"⁴⁴. Potrebi Leopolda Bluma da fosiliziranjem običnih predmeta eventualno pokuša osigurati egzistencijalnu stabilnost koja mu ustvari stalno izmiče, suprotstavljena je potreba Molly Bloom za oslobađanjem, za promjenom, za pomakom od prošlog, što ona jednim dijelom racionalizira iritacijom suprugovom aljkavošću, te se u piromanskom zahvatu ustvari obračunava s monumentima Leopoldovog bivanja uopće. S druge strane, njena praktično-potrošačka priroda iz rukava izvlači opravdanje za agresivan upad u Bloomov smisaoni kutak, ionako znatno sužen njenim načinom života, te stoga kalkulira koliko bi se novca moglo uzeti za stare novine.

Na samom kraju našeg pokušaja analize značaja koji popularna kultura ima u *Uliksu*, a u vezi s posljednjim primjerima koje smo naveli, učinilo nam se i interesantnim i praktičnim prikazati jedan sasvim običan dublinski dan, 16. lipnja 1904. godine, kroz sintetizirano iskustvo koje nude dnevne novine, u ovom slučaju *Telegraph*. U jednom pasusu prikazana su sva društvena, domaća i inozemna, dešavanja o kojima je bilo riječi na prethodnih nekoliko stotina stranica i koja su se prelomila i apsorбирala u svijesti mnogobrojnih likova romana:

⁴⁰ Džejms Džojs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 77.

⁴¹ "The hermetic and the popular exist side by side in Joyce's writing, and this constitutive tension cannot be overlooked or written out of it", Borislav Knežević, *Reading Joyce after the Postcolonial Turn*, FF Press, Zagreb, 2012, str. 35.

⁴² Džejms Džojs, *Uliks*, preveo: Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 77.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, str. 734.

[...] U jednom trenutku se malo trgao ali se ispostavilo da je to samo vest o nekom po imenu H. di Bojs, prodavcu pisanih mašina ili tako nešto. Velika bitka u Tokiju. Ljubavna afera u Irskoj 200 funti odštete. Gordon Benet. Prevareni emigranti. Pismo njegove visosti Vilijama. Pobjeda *Otpatka* u Askotu podseća na derbi iz '92. kada je autsajder, konj kapetana Maršala, *Ser Hugo*, mimo svih očekivanja osvojio plavu traku. Nesreća u Njujorku, hiljade poginulih. Šap i slinavka. Sahrana počivšeg Patrika Dignama.⁴⁵

Poslije niza subjektivnih projekcija i tumačenja trivijalnih i presudnih događaja koji su obilježili dan odvijanja *Uliksa*, događaji se u dnevnim novinama nabrajaju skoro taksativno, eliptičnim rečenicama, niskointonativnim, emotivno neobojenim novinarskim stilom. Ovim postupkom dnevne novine, koje se također mogu smatrati instrumentom popularne kulture, oduzimaju subjektivnost čijim se mehanizmom, angažiranim u manjoj ili većoj mjeri u zavisnosti o ličnim interesima, percipiraju društvena događanja. Uz to, ovo može biti i oblik afirmacije društveno uvriježenih prioriteta, što se ogleda u činjenici da je vijest s najširim kontekstom u ovom izdanju novina ona koja se odnosi na još jednu, možda posrednu, formu popularne kulture, odnosno Ascot. Potencijal novina koji je Joyce htio naglasiti mogao bi se sažeto predstaviti u vidu asimilacije cjelokupnog dijapazona kojim se novine bave:

Uliks, [može biti] kontra-novine koje bi omogućile gust skup konteksta za sasvim izvjesno trivijalne događaje određenog dana. Ako je Bloom s pravom podigao svijest o mačkama i mašinama, možda bi se isto moglo učiniti s knjigama i novinama. Stoga Joyce u *Uliksu* teži asimilirati opsežan repertoar novina, kako bi postigle sve što mogu postići, kao i mnogo više od toga.⁴⁶

Današnjem, modernom čitaocu *Uliksa* opći kontekst romana svakako je poznat, jer čini njegovo neposredno iskustvo:

Prije nego i zavire u knjigu, njegovi suvremeni čitaoci već jesu poznavatelji i kritičari Joyceovog primarnog svijeta aluzije, širokih mreža koje njegova knjiga zabacuje da izvuče trice i kućine suvremene masovne kulture, svakodnevnog života sačinjenog od šopinga, reklama, zabave za mase, postera, mode, spektakla, vijesti i informacija koje nas bombardiraju iz brojnih izvora javnosti.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, str. 635.

⁴⁶ "*Ulysses*, [might be] a counter-newspaper which would provide a dense set of backgrounds to the day's most apparently trivial happenings. If Bloom was right to raise consciousness in cats and machines, perhaps that could also be done with books and papers. In *Ulysses* Joyce seeks, therefore, to assimilate the considerable repertoire of a newspaper, to do all it can do *and much more besides*", Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, Faber and Faber Ltd, London, 2010, str. 118.

⁴⁷ "Before even cracking open the book, its modern readers are already connoisseurs and critics of Joyce's primary world of allusion, the wide nets his book tosses out to draw in the flotsam

I pored ovoga, opće je poznato da *Uliks* nije štivo koga se prosječan čitatelj bez dvoumljenja lati, vjerojatno obeshrabren isključivo elitističkim statusom koji je sud kritike oduvijek pripisivao romanu. Kada su u pitanju elementi popularne kulture kojima se Joyce bavi u svom djelu, moglo bi se reći da ih sadrži praktički svaka stranica romana, te bi njihova detaljna analiza svakako zahtijevala i mnogo obuhvatniju studiju no što je ova. Osim toga, pojam popularne kulture je polje ogromnih referentnih mogućnosti i katkad se nužno prožima s onim fenomenima koji i ne spadaju, striktno promatrajući, u njenu domenu. Međutim, ono što nam je bio cilj u ovom radu jest pokušaj da se barem u skromnoj mjeri osvijetli način na koji Joyce, putem paradoksa kojem su dorasla samo vrhunska umjetnička djela, plasira i promovira popularnu kulturu i konstruktivan utjecaj koji ona može imati na svoje konzumente.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

and jetsam of modern mass culture, of an everyday life comprised of shopping, ads, mass entertainment, posters, fashion, spectacle, news, and the information bombarding us from multiple public sources", Jennifer Wicke, "Joyce and consumer culture", u: *The Cambridge Companion to James Joyce*, ur. Derek Attridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 235.

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prijevod: Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World – Biblioteka Slovo.
- Džojs, Džejms. 2004. *Uliks*. Beograd: Geopoetika.
- Fiske, John. 2000. *Reading the Popular*. London – New York: Routledge.
- Fiske, John. 1994. *Understanding Popular Culture*. London – New York: Routledge.
- Fogarty, Anne. 2008. "Joyce and Popular Culture". U: *The Art of Popular Culture: From 'The Meeting of the Waters' to Riverdance*. Dublin: UCDScholarcast.
- Kershner, Brandon. 1997. "Modernism and Popular Culture: Joycean and Eliotic Examples". U: *Papers on Joyce*, no. 3, str. 9–19.
- Kiberd, Declan. 2010. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. London: Faber and Faber Ltd.
- Knežević, Borislav. 2012. *Reading Joyce after the Postcolonial Turn*. Zagreb: FF Press.
- Paunović, Zoran. 2001. "Uliks Džejmisa Džojsa – mitska uzvišenost trivijalnog". U: Džojs, Džejms, *Uliks*, Podgorica: CID, str. 745–767.
- Wicke, Jennifer. 2004. "Joyce and consumer culture". U: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 234–253.

SUMMARY

POP CULTURE AS A *MODUS VIVENDI*: ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN JOYCE'S *ULYSSES*

Ulysses, James Joyce's monumental novel and one of the most significant literary accomplishments of the 20th century, is a work of broad associative meanings. It is quite complex in terms of its thematic concepts and even more so in terms of their artistic treatment. In this essay we aim to identify the representative modes of popular culture within the novel's polyphonic context. We will also attempt to decrypt the narrative code whose unique dialectic affirms popular culture as a lifestyle. This kind of analysis is to be carried out by investigating a dialogical relationship between the novel and popular culture for the purpose of accentuating its constructive, dynamic character.

Key words: Joyce, *Ulysses*, popular culture, myth, dialogue, intertextuality