

Djevičina odaja: *Lauretanske litanije* u Joyceovu *Portretu umjetnika u mladosti*

CEREMONIJE GUBITAKA NEVINOSTI

Joyceov *Portret umjetnika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) opsjednut je slikom “pada” – ne samo kroz uporne aluzije na Ikarov pad (prizvan već prezimenom protagonista, Stephena Dedalusa) ili na pad Lucifera “i njegovih buntovnih anđela” (Joyce 1981: 125), već i kroz simboličke aluzije na Adamov “pad” u istočni grijeh koji je, po Augustinu,¹ postao ishodištem seksualne požude koju čovjek nije osjećao u rajskom vrtu.² *Portret* tako prikazuje izlazak Stephena Dedalusa iz “rajskog vrta” nevinosti i djetinjstva, njegov adolescentski “pad” u seksualni grijeh, njegove pokušaje da povрати izgubljenu nevinost kroz ispovijed i penitentne prakse, kroz želju da postane svećenik (nevinu/naivnu fantaziju da će u tom staležu Duhom Svetim postati “imun” na dodir sjetilne želje), njegovo ultimativno shvaćanje nemogućnosti povratka izgubljene nevinosti³ te posljedično napuštanje vjere djetinjstva kao izvora trajne i bolne kontradikcije i, naposljetku, njegovo otkriće novog, umjetničkog poziva, svojevrsnog sekularnog supstituta svećeništva, kao vokacije u kojoj može napokon prihvatiti vlastiti “pad” i od njega stvoriti materiju za svoje djelo: “Živjeti, zabludjeti, pasti, trijumfirati, nanovo stvarati život iz života!” (Joyce 1981: 183).

Portret tematizira odrastanje protagonista kroz elaborirane, progresivne ceremonije gubitka nevinosti (da parafraziramo Yeatsa): kroz stjecanje znanja o tajnama odraslih, kroz činove seksualnog “buđenja” što kulminiraju posjetom prostitutki, kroz (slučeno) napuštanje majke i doma djetinjstva, kroz nadilaženje dječje fantazije o budućem svećeničkom pozivu i napuštanje idealizacije svećeništva kao oblika života koji nudi ultimativno znanje i moć nedostupne Stephenu kao djetetu. Na kraju, i sama Stephenova vizija vlastitog umjetničkog rada prikazana je kao forma

sazrijevanja, “lukavosti” (Joyce 1981: 264), kao neki oblik gubitka nevinosti ili naivnosti.

Ako je gubitak nevinosti (u brojnim značenjima) temeljni prijevor romana, onda treba zamijetiti da su trenuci Stephenove rane intimne krize, njegovo adolescentsko otkriće “tjelesnog grijeha”, obilježeni upornim prisustvom referenci na jedan ranomoderni, marijanski devocionalni tekst, *Lauretanske litanije*, čiji postanak predaja vezuje za Gospino svetište u Loretu. U trenucima sučeljavanja s do tada nepoznatim nagonima, s enigmom vlastita tijela i njegovih prohtjeva, prisustvo referenci na Blaženu Djevicu, biće koje je naročitom povlasticom ostalo neoskvrnjeno grijehom, funkcionira kao ekscesivni katalog slika koje, kroz svoje ritualno ponavljanje, trebaju zaustaviti ili odložiti proces gubitka nevinosti.⁴

Prisustvo *Litanija* sredstvo je uspostavljanja kontrasta između Stephenovih duhovnih ideala i onoga što on vidi kao životinjsku prirodu svojih nagona, između “ljepote” nevinosti i “rugobe” grijeha, između čistoće i nečistoće, između “eshatološkog” i “skatološkog”. Marija je prikazana kroz litanijske registre nevinosti: ona je “prečista djeвица” (Joyce 1981: 127, [*virgo purissima*]), “djevičanska majka” (Joyce 1981: 127, [*mater intemerata*]), “djevica neoskvrnuta” (Joyce 1981: 134, [*virgo inviolata*]). Ona je također i posljednji živi izraz Stephenove vjere djetinjstva. Njegov raskid s katolicizmom u isusovačkom Belvederu, iznenadno oklijevanje da odgovori potvrdno na rektorovo pitanje osjeća li duhovni poziv, povlačenje njegove ruke koja se skoro prepustila Družbi Isusovoj, završava se simboličkim činom: kada Stephen napusti zgradu Belvedera i kada se, prešavši most nad Tolkom, osvrne unatrag (ne samo prema propuštenom

⁴ Stephenovo seksualno sazrijevanje kontrastirano je njegovom marijanskom pobožnošću: “Njegov grijeh, koji ga je sakrio od oka Božjeg, odveo ga je bliže utočištu grešnika [*refugium peccatorum*]. (...) Ako se igda njegova duša, kad bi plašljivo ušao u njeno prebivalište pošto se iscrpla mahnitom strast njegova tijela, obratila njoj čije je obilježje bila zvijezda danica [*stella matutina*] (...) bilo je to onda kad bi njeno ime tiho promrmorile usne na kojima su još venule ružne i sramotne riječi, sam okus razvratna poljupca” (Joyce 1981: 112–113). U ovom odlomku, Stephen se dva puta referira na različita imena Blažene Djevice Marije iz *Litanija*. Litanijske zavjave dajemo na latinskom, kurzivom, u uglatim zagradama.

¹ Vidjeti Augustine 1871: 37.

² Vidjeti, Joyce 1981: 125–126. Reference na Adamov pad frekventne su za vrijeme duhovnih vježbi u Belvederu.

³ “On će pasti. Još nije pao, ali će u nekom trenutku šaptom pasti. Teško je bilo ne pasti, preteško: i osjetiti tihi pad svoje duše (...) padat će, pada, ali još nije pala, još je uspravna, ali tek što nije pala” (Joyce 1981: 173).

duhovnom pozivu, već i prema aspiracijama djetinjstva) u daljini on vidi “blijedomodro svetište Blažene Djevice” (Joyce 1981: 173) kao neki romantičarski *blau Blume*, posljednju čežnjivu instancijaciju njegova djetinjstva koje je u ovom trenutku svršeno.

No, ne radi se jednostavno o tome da su litanijske reference puki izrazi nostalgичnog ponavljanja, registri nevinosti koji se melankolično umnažaju u samom mjestu gubitka nevinosti, isprazni ritual žaljenja za gubitkom djetinjstva. One neće biti tek izrazi zaludne nostalgичne regresije kojom se želi poreći “pad” i fantazmatski oživjeti nevinost djetinjstva, već naprotiv, kroz subverzivnu semantičku preobrazbu, serije litanijskih slika obrazovat će sam “vokabular” Stephenova gubitka nevinosti.

“RUŽA OTAJSTVENA” I “ZAPEČAĆENI VRT” NEVINOSTI

I nakon raskida s katolicizmom, Stephenovo novo otkriće umjetničke vokacije izraženo je marijanskim slikama. Kao da je i sama vizija njegovog novog života izgrađena od tijela katoličke nostalgije. Tako će Stephenovo razumijevanje umjetničkog poziva u petom poglavlju romana biti iskazano metaforičnom preobrazbom scene Marijina navještenja: umjetnička inspiracija nalikuje *partenogenezi*, trenutku u kojem je “u djevičanskoj utrobi mašte riječ postala tijelom”, kada je arhanđeo “Gabrijel (...) ušao u djevičinu odaju” (Joyce 1981: 232).

Slika navještenja destabilizira se potom kroz seriju personaliziranih čitanja, a Gabrijel kao da postaje još jedan avatar Ikara:

Ružičasta i jarka svjetlost bilo je njeno čudnovato, svojevóljno srce, čudnovato, jer ga ni jedan muškarac nije poznao niti ga neće upoznati, svojevóljno još od prije početka svijeta: i zborovi serafima padaju s neba namamljeni tim jarkim ružolikim žarom. (Joyce 1981: 232)

Idiom marijanske pobožnosti (prečisto srce Marijino, netaknuto sjetilnom željom, čiji je pristanak na otajstvo utjelovljenja bio utvrđen u njezinu srcu “prije postanja svijeta”) postaje pozajmljeni jezik Stephenove opsesije “Emmom”⁵. Stephen sada postava

je Gabrijel koji ulazi u “djevičinu odaju” u kojoj se, kao u “zapečaćenu vrtu”, [*hortus conclusus*], nalazi sublimni ženski lik, izdvojen iz života, idealiziran, trajno zarobljen nostalgijom djetinjstva, investiran fantazijom nevinosti.⁶ U idealizaciji svih žena u “Emmi” grešna razuzdanost Stephenovih iskušenja, “orgijastička pobuna” (*orgiastic riot*, Joyce 2004a: 87) njegova tijela i mašte, sublimirana je, zapriječena protulijekom idealizacije.⁷ Da bi spasio odnos s Emmom i sa ženama generalno, Stephen će konstruirati ovaj idealizirani lik koji će iskrsavati u njegovim kasnijim interakcijama s djevojkama, kao sredstvo sublimacije i cenzure tjelesnih želja, kao medij udaljavanja od groteskne naravi tijela – kao sekularnu litanijsku “Djevicu”. To je mjesto gdje je “Emma” uspoređena s ružom: “[Z]rake [ružičastog žara] zapalile [su] svijet, uništile srca ljudi i anđela; zrake iz ruže koja je bila njeno svojevóljno srce” (Joyce 1981: 232).

Odavna je zamijećeno da je ruža, “jedan od ključnih simbola Joyceova *Portreta*”, asocirana s “trima Stephenovim temeljnim preokupacijama: ženama, religijom i umjetnošću” (Seward 1957: 180). Ruža je tradicionalno asocirana “s djevičanstvom” (Seward 1957: 181) i s Blaženom Djevicom, ne samo kroz ružarij, već i kroz zagonetni zavaz *Lauretanskih litanija* u kojem je Marija opisana kao *rosa mystica* (“ruža otajstvena”). U svojim tumačenjima *Litanija*, kardinal Newman (autor na čije se mariološko djelo Stephen referira na brojnim mjestima) asocirat će ružu s rajskim vrtom, mjestom nevinosti prije čovjekova pada u grijeh. Ruža je i znak Marijine “djevičanske skrovitosti” u krilu sv. Ane i kasnije u jeruzalemskom hramu, “do zaruka sa sv. Josipom” (Newman 1893: 32). No, u litanijskome motivu ruže prisutna je i metaforična aluzija na Marijino uzašašće: “Ona je otajstvena (skrivena) ruža (...) u prvom redu stoga što je njezino sveto tijelo na nebu, a ne na zemlji” (Newman, Boyce 2001: 404). “Ruža” je ovdje simbol nevinosti i nestanka tijela, aluzija napuštanja somatskog, izraz čežnje za sublimacijom tjelesnosti preuzet iz *Litanija* a potom primijenjen na “Emmu” (“ruža koja je bila njeno svojevóljno srce” (Joyce 1981: 232)). Stephenovo kontinuirano referiranje na ružu tako je direktno sredstvo idealizacije, nostalgični nastavak njegovih “ranih vizija čednosti” (Seward 1957: 182) i nakon gubitka nevinosti.

⁵ “Emma” je ne toliko stvarni lik koliko forma Stephenove fantazije. Postojala je izvjesna Emma koju je Stephen upoznao u djetinjstvu i koju je poželio poljubiti jedne večeri kada su se zajedno vozili tramvajem (v. Joyce 1981: 73–74). Kasnije, različite figure mladih žena koje Stephen susreće stapaju se s nevinom dječjom fantazijom o “Emmi”. Tako će, pri kraju romana, Stephen susresti neimenovanu djevojku u ulici Grafton Street (u dnevničkom unosu od 15. travnja). U pitanju je ženska figura koja je “suosjećajna prema Stephenu, no koja istodobno zazire od njegovih nekonvencionalnih stavova” (Fargnoli, Gillespie 2006: 144). Njezina anonimnost omogućuje da bude poistovjećena s Emmom. “Emma” je “idealizirana fantazija o irskoj ženstvenosti” (Fargnoli, Gillespie 2006: 144), pasivni ženski subjekt koji muškarcu-umjetniku služi

kao šutljivi, udaljeni objekt inspiracije: “[Njezin] ružičasti žar bacao je svoje zrake zvuka [*rhyme*, pjesničkih rima]” (Joyce 1981: 232, Joyce 2004a: 193).

⁶ “Ona se zacijelo sjeća prošlosti. Lynch kaže da se sve žene sjećaju. Onda se sjeća doba svoga djetinjstva – i moga, ako sam igda bio dijete” (Joyce 1981: 268).

⁷ “Emma” postaje figura u kojoj je sama priroda seksualne želje, na neki način, cenzurirana kroz prisustvo marijanskih označitelja. Stephen doista u jednom trenutku zamišlja Blaženu Djevicu Mariju kako blagoslivlja njegove i Emmine zaruke. V. Joyce 1981: 124.

No, ova “korespondencija između [Stephenovih] ideala i ruže” suštinski je “devijantna” (Seward 1957: 182). Ako je ruža, litanijski atribut Bezgrešne Djevice, u *Portretu* simbol sublimacije, metaforičko sredstvo “potiskivanja seksualne želje” (Seward 1957: 182), izraz pokušaja produžetka nevinosti djetinjstva kroz Stephenovu idealizaciju žena koje susreće, ona je istodobno i subverzivni simbol. Jednom kada postanemo svjesni da je nešto sredstvo sublimacije, onda je već time ukazano na prisustvo potisnuta sadržaja. Promatrajući ružu kao simbol čednosti, možemo s Nickom Carrawayem, akterom jednog drugog modernističkog romana, zamijetiti “kako je groteskna stvar ruža” (Fitzgerald 2001: 103). To je trenutak u kojem se otkriva paradoks ove metafore: opsesivni simbol čednosti i duhovnih aspiracija, jedan skoro manihejski znak udaljavanja od groteskne prirode sjetilnosti (“apsolutna ruža”) istodobno je i reproduktivni organ biljke. Metafora ovdje prikriva uznemirujuću, doslovnu istinu stvari.⁸

Ova vrsta “dvostrukosti” u okviru koje se u samom srcu sublimacije otkriva transgresivni sadržaj prisutna je gotovo u svim Stephenovim metaforičnim preobražajima slika nevinosti.⁹ I sam motiv ulaska u “djevičinu odaju”, u “zapečaćeni vrt” djevičanstva – kao u *Alegoriji čednosti* Hansa Memlinga – predstava je koja nosi transgresivnu aluziju: to je simbolički sadržaj koji već ukazuje na neko “prekoračenje”. “Ruža otajstvena”, litanijska slika čednosti, kroz Stephenovo reinterpetativno ponavljanje, postupno se preobličuje u protivnu sliku gubitka nevinosti, u transgresivan simbol. U Stephenovim privatnim čitanjima, litanijski registri nevinosti pokazuju se bitno nestabilnima, kontradiktornima: “ruža” je istodobno simbolična “kratica” čednosti i njezina gubitka, no također i estetski simbol Stephenovih umjetničkih aspiracija. Prirodu ove polisemantičnosti litanijskog znaka u *Portretu* razmatrat ćemo u narednim poglavljima.

⁸ Joseph Valente (2012: 227–228) smatra da je “ruža”, simbol “Stephenove estetske karijere” – u *Portretu* asocirana s Wildeovim “zelenim karanfilom” (*green carnation*) u reveru – znakom wildeovskih estetskih i umjetničkih ambicija, ali i tajna lozinka raspoznavanja među homoseksualcima. Valente u Stephenovoj “ruži” tako vidi inkarnaciju estetskih senzibiliteta, ali i jedan *sotto voce* transgresivni, seksualni sadržaj. Odmah nakon razmatranja ruže kao simbola njegovih umjetničkih aspiracija, Stephen razmišlja o Simonu Moonanu, jednom od sudionika homoseksualnog skandala u zahodu Clongowesa, čiji je lik tu dan u mreži sugestivnih “psihosimboličkih asocijacija”: “Ti si McGladeov prisisač [*suck*]. Prisisač [*suck*] je bila neobična [*queer*] riječ. Momak je tako nazvao Simona Moonana. (...) [I kad bi prljava voda] polako oticala kroz rupu u praoniku, on je razabirao neki zvuk poput ovoga: *sis* [*suck*]. (...) Tamo su bile dvije slavine [*cocks*] i kad biste ih otvorili, iz njih bi potekla voda. (...) Bilo je to vrlo neobično [a very queer thing]” (Joyce 1981: 13–14; Joyce 2004a: 8–9).

⁹ Nije li već u samoj slici anđelova navještenja, koju Stephen priziva prije meditacije o “Emmi” i “ruži”, unaprijed upisana slika andeoskog pada: “Arkandeo Gabriel je ušao u djevičinu odaju. (...) I zborovi sferama padaju s neba namamljeni tim jarkim ružolikim žarom” (Joyce 1981: 232)?

Ponavljjanje (a *Litanije* su repetitivan sadržaj) možemo razumjeti i kao izraz epistemičke krize (kao kad iznova čitamo tekst u pokušaju da nam postane jasan). Ponavljjanje je vezano za mjesto prijepora preko kojeg ne možemo prijeći: nejasno i magično mjesto kojem se iznova vraćamo u pokušaju da proniknemo u njegovu tajanstveno značenje.¹⁰ Stephenova dječja fascinacija nerazumljivim vokabularom odraslih iskazana je kroz njegovo “čitanje” *Lauretanskih litanija*, teksta koji sadrži seriju metaforičnih opisa, kriptične, patrističke aluzije, komplicirane alegorijske razrade starozavjetnih motiva u marijanske atribute. U pitanju je tekst koji predstavlja paradigmatičan primjer hermeneutičkog prijepora.¹¹

Pitanje smislenosti naziva “Tornju bjelokosni, Kućo zlatna” (kakvo je nekoč postavio Paolo Rolli) javit će se i u *Portretu* – u sceni Stephenove prve božićne večere, njegove svojevrsne inicijacije u svijet odraslih. Ovaj kriptični tekst iskrsnut će kao model Stephenove hermeneutičke krize u trenutku kada se po prvi put suoči s tajanstvenim razgovorima odraslih za stolom.

Za vrijeme večere, rasprava o “politici” kulminira u verbalni konflikt između Stephenovog oca Simona i njegovog prijatelja Caseyja s jedne strane, i Stephenove religiozne tetke Dante, s druge. U središtu žučne rasprave nalazi se Charles Steward Parnell, “mrtvi kralj” gospodina Caseyja, vođa pokreta za neovisnost Irske, čija je politička propast zapečaćena kada mu je zbog preljuba kao “nedostojnom grešniku” Crkva okrenula leđa. Motiv seksualne transgresije pojavljuje se kroz politički diskurs: “On više nije bio vrijedan da nas vodi – odvrati Dante. – On je bio opće poznati grešnik” (Joyce 1981: 35). Seksualni grijeh ovdje je, po prvi put, uveden kroz nejasan govor odraslih. Upra-

¹⁰ Ova vrsta “ponavljanja” često će se javljati kod Joycea: sjetimo se dječaka iz “Sestara” (“The Sisters”) koji se opsesivno vraća riječi “gnomon”, nejasnom terminu euklidovske geometrije koji doživljava čudne značenjske preobrazbe u dječakovoj svijesti dok leži u krevetu i “čezne da joj se približi i pronikne u njezin smrtonosni rad” (Joyce 2004b: 231).

¹¹ Sveti Alfonso De’ Liguori, čiju “staru, zanemarenu knjigu” (Joyce 1981: 162) mladi Stephen čita, u svojim *Le glorie di Maria*, kompendiju marijanske pobožnosti, predstavlja *Lauretanske litanije* kao točku hermeneutičkog prijepora. Ovaj crkveni naučitelj talijanskog *settecenta*, brani različite aspekte marijanske pobožnosti od novog, prosvijećenog racionalizma epohe. Litanije su ovdje simbolički prostor sukoba dviju paradigmi: srednjovjekovnih i modernih, humanističkih senzibiliteta. Liguori navodi kako je njegov suvremenik Paolo Rolli, *philosophe* prosvjetiteljstva, “kritizirao zavize *Tornju bjelokosni, Kućo zlatna* koje nalazimo u Gospinim litanijama. On ih naziva izvještačenima i besmislenima – gotovo smiješnima” (Liguori 1851: 544). Liguori potom brani smislenost naziva pozivajući se na djela raznih svetaca. Tekst koji baštini povijest hermeneutičkog prijepora modernosti iskrsnut će u *Portretu* za vrijeme večere, kada nejasan govor odraslih postaje, za Stephena, izvorom hermeneutičkog nemira.

vo zbog prisustva djeteta, razgovor odraslih postaje bogat cenzuriranim sadržajima, “lakunama” koje, umjesto da promaknu dječjoj pažnji zbog svoje indirektnosti, u Stephenu izazivaju nezadovoljenu ljubopitljivost: potrebu da dođe do cjelovitog značenja.

Dok gospodin Casey govori o svom burnom susretu s grupom Parnellovih protivnika, Stephen se pita “kakva je bila ona pogrda kojom je jedna žena uvrijedila Kitty O’Shea [Parnellovu ljubavnicu], što je gospodin Casey nije htio ponoviti?” (Joyce 1981: 41). Pitanje seksualne transgresije, ultimativni sadržaj tajni odraslih, za Stephena je maskiran riječju “politika”:

Dante [mu je] kazala da je Parnell zao čovjek. (...) To se naziva politikom. (...) Mučilo ga je što nije točno znao što znači politika i što nije znao gdje prestaje svemir. Osjeti se malen i slab. Kad će biti poput momaka iz razreda pjesništva i govorništva? (Joyce 2004a: 13)

Epistemičke aspiracije djeteta (potreba da proknike u tajne svemira) izjednačuju se sa željom da spozna značenje riječi “politika” (termin koji ne označava tek pitanja nacionalne politike, već i cenzurirani razlog Parnellova pada). Istinu riječi “politika” Stephen prebacuje u pjesnički, metaforični registar jezika: zašto on nije kao stariji momci koji uče poeziju i retoriku? Ovo je mjesto gdje se Stephen usred opsesije riječju “politika” okreće *Litanijama*, “retoričkom” “pjesničkom” tekstu, kao svojevrsnom modelu kriptičnog govora, paradigmatskom primjeru kompleksnog teksta koji zahtijeva interpretaciju. *Litanije* postaju tekstualni “dubler”, surogat leksičkog prijepora otvorenog tijekom božične večere. Kao da je u pitanju pokušaj da se kroz razumijevanje i tumačenje jedne druge kompleksne tekstualne nejasnoće pronađe model za razjašnjenje prve.

Kada Dante, uznemirena Caseyevom antiklerikalnom obranom Parnella, ljutito zamijeti da ni “najcrnji protestant u zemlji ne bi izgovorio to što sam čula večeras” (Joyce 1981: 38), riječ “protestant” okidač je za Stephenovo sjećanje na jednu Danteinu priču:

I nije voljela da se on igra sa Eileen, jer je Eileen bila protestantkinja, a kad je ona [Dante] bila mlada, poznavala je djecu koja su se igrala s protestantima, i protestanti su se rugali litanijama blažene Djevice. *Tornju bjelokosni*, znali su reći, *Kućo zlatna!* Kako li žena može biti toranj bjelokosni ili kuća zlatna? (Joyce 1981: 39)

Rješenje riječi “politika” (tj. Parnellova pada o kome nije pristojno govoriti pred djecom), kao kroz neku vrstu naučenog refleksa, odmah je cenzurirano iskrsavanjem tekstualne reference na Bezgrešnu Djevicu, no potom je, kroz personalizirano tumačenje, dotaknuta “istina” o Parnellovu grijehu, kroz razrješenje litanijske metafore u Stephenovoj ranoj erotiziranoj fantaziji o Eileen, protestantskoj djevojčici iz susjedstva:

Eileen je imala duge bijele ruke. Jedne večeri, dok su se igrali lovica, ona mu je oči pokrila rukama. (...) To je bila bjelokost: hladna bijela tvar. To je bilo značenje *Tornja bjelokosnog*. (Joyce 1981: 39)

Stephenovo tumačenje litanija (kao “pristojnog” supstituta akutnije tekstualne nejasnoće – potencijalno “sramotnog” značenja riječi “politika”) potom se “razbija” u subverzivni eksces tumačenja koji, kao što je bio slučaj s “otajstvenom ružom” i “djevičinom odajom”, u samo značenje lauretanske sintagme uvodi “dijalektički rascjep” (Valente 2004: 218), puni je novim transgresivnim sadržajem:

I Eileen je imala tanke hladne bijele ruke, jer je bila djevojčica. Bile su poput bjelokosti, samo mekane. To je bilo značenje *Tornja bjelokosnog*, ali protestanti to nisu mogli razumjeti, pa su se rugali tome. (...) Ona je turnula ruku u njegov džep u kojem je bila njegova ruka, i osjeti kako joj je hladna i tanka i mekana bila ruka. Ona je kazala da je neobično imati džep: i onda je posve iznenada odskočila i smijući se potrčala niz strmi zavoj staze. Plava joj je kosa lepršala iza nje nalik suncem obasjanom zlatu. *Tornju bjelokosni. Kućo zlatna*. Stvari se mogu razumjeti ako misliš o njima. (Joyce 1981: 47)

Trenutak u kojem se Stephenovo osmišljavanje litanijske sekvence “spušta” sa sjećanja na Eileenine ruke na njegovim očima na trenutak u kojem Eileen stavlja ruku u njegov džep kao da, za Stephena, pretvara *Litanije* u ono što je Barthes opisivao kao “tekst naslade” (*texte de jouissance*)¹² jer on tu nije više pasivni čitatelj, učenik koji pokušava protumačiti nejasno i zanimljivo mjesto iz, recimo, Horacija: on ne govori “o” tekstu, već ulazi “u” njega aktivno proizvodeći novo, ekscesivno značenje. Prepušta se tumačenju *Litanija* sve dok tumačenje ne postane neki oblik slobodnog “pada”: iz teksta o nevinosti u ranu sliku slutnje gubitka nevinosti, u slutnju erotske želje. Stephenu je zabranjeno “misлити” o Eileen jer Dante nije željela da se on igra s njom. No umjesto o Eileen i Parnellovom padu (objektima cenzure odraslih), Stephen misli o “sigurnom” tekstu *Litanija*, te ekscesivnom nasladom interpretacije dolazi do “necenzurirana” sadržaja: “Ona je turnula ruku u njegov džep u kojem je bila njegova ruka” (Joyce 1981: 47). Kao da je neka slična vrsta još uvijek nejasnog užitka bila uzrokom Parnellova pada. Priča o Parnellovu “padu” završava se prvim Stephenovim erotiziranim sjećanjem.

¹² Za razliku od “teksta užitka” (*texte de plaisir*) koji “dolazi iz kulture i ne prekida s njom, [koji je] vezan za udobnu praksu čitanja” (Barthes 2004: 113) te je uvijek predmetom ozbiljnih kritičkih evaluacija, “neiscrпно komentiran” (Barthes 2004: 119), “tekst naslade” predstavlja “neodrživi, nemogući tekst (...) izvan kritike” (Barthes 2004: 119), tekst koji “dovodi u stanje gubitka” (Barthes 2004: 113): “vi ne možete govoriti ‘o’ takvom tekstu, možete samo govoriti ‘u’ njemu” (Barthes 2004: 119).

Portret je roman o “padu” koji završava nekom vrstom slučenog izbjavljenja, ne kroz penitentne čine, već kroz mitologiziranje, prihvaćanje pada kao puta ka umjetničkom izrazu: “pred njim [će se] u trenutku zanosa otvoriti vrata svih putova zablude i krasote. Dalje i dalje i dalje i dalje!” (Joyce 1981: 183). No, Stephenov pad dešava se prvotno u njegovu tumačenju *Litanija*, pa tek onda u doslovnom gubitku nevinosti. Stephenov izlazak iz rajskog vrta djetinjstva pada u sam tekst o nevinosti – u repetitivnu metaforu čistoće (“toranj bjelokosni”). Upravo kroz tumačenje teksta o nevinosti odvija se proces napuštanja nevinosti, otkrića nedozvoljenog znanja kroz eksces interpretacije. Tumačenje toga teksta postaje ishodište “nedozvoljene” (od strane Dante zapriječene) naslade u sjećanju na Eileen. Sintagma koja označava sublimnost nevinosti metastazirat će u fetiš,¹³ u čudesnu agalmu želje – u tajnoviti metaforični značaj *bjelokosti*. Temeljni prijepor romana – “pad” i gubitak nevinosti – anticipiran je već ovdje, u ranom Stephenovom hermeneutičkom pothvatu.

Nevino iskustvo dječje igre s Eileen (scena lovice) produbljeno je u erotizirani čin (Eileenina ruka u Stephenovom džepu) tako što je između ova dva opisa umetnuto, kao *intermezzo* asocijacija, Stephenovo sjećanje na jedan neobičan događaj u zahodu Clongowsa u kojem je jedan od aktera dječak po imenu Tusker Boyle:

A Boyle je jednog dana kazao da slon ima dva sjekutića [tuskers] umjesto dvije kljove [tusks] i zato su ga zvali Kljovo Boyle [Tusker Boyle] ali su ga neki momci nazivali Lady Boyle, jer je uvijek bio zaokupljen svojim noktima, podrezujući ih. I Eileen je imala tanke hladne bijele ruke, jer je bila djevojčica. Bile su poput bjelokosti: samo mekane. To je bilo značenje *Tornja bjelokosnog*, ali protestanti to nisu mogli razumjeti (Joyce 1981: 47).

Bjelokost, tradicionalni motiv “čistoće i snage Marijina djevičanstva” (Jeffrey 1992: 773), znak nevinosti uveden isprva kroz Stephenovo sjećanje na dječju igru, sada biva, kroz asocijaciju s Boyleom, dekontekstualiziran, te uparen s njegovom “feminiziranošću”, snabdjeven je novim “invertnim” prizvukom¹⁴ koji će, primijenjen potom na Eileen, cijeloj

¹³ Motivi bijelih ruku i kose (koji su za Stephena asocirani s *tornjem bjelokosnim* i *zlatnom kućom*) javljaju se kao fetiški detalji u Joyceovu “Susretu” (“An Encounter”): “Pričao nam je o djevojčici i kazao kako imaju mekanu kosu i kako su mekane njihove ruke i kako djevojke nisu tako dobre kao što izgledaju. (...) Rekao je kako najviše voli da gleda lijepe mlade djevojke i njihove lijepe bijele ruke i predivnu mekanu kosu” (Joyce 2004c: 245). “Stari perverznojak” (“queer old jossler”, Joyce 2004c: 246), nakon ovog solilokvija napraviti će jednu opscenu gestu.

¹⁴ Neobična je asocijacija mekosti i bjelokosti koja se javlja u opisu sličnosti Boyleovih ruku s Eileeninima (“poput bjelokosti samo mekane”, Joyce 1981: 47). Biblijski termin za “mekanost”,

sceni s “rukou u džepu” dati novo, transgresivno značenje.¹⁵ Bjelokost, egzotični znak istočnjačke opulencije, vezan je za daleka podneblja Orijenta koja su “u Joyceovu Dublinu bila asocirana s intenzivnom, zabranjenom i ‘devijantnom’ seksualnošću” (Valente 2004: 222). Sekvenca litanijskog registra nevinosti prevedena je u metaforu koja kao da označava neku vrstu “devijacije”.

Između dvije scene s Eileen (igra lovice i ruke u džepu), Stephen, dakle, umeće jednu epistemičku i seksualnu kontroverzu u čijem je središtu Boyle, događaj koji Stephen navodi odmah nakon opisa Boyleovih kozmetičkih praksi: “[Athy] tajanstveno reče: ‘Jedne su ih večeri uhvatili u zahodu s Simonom Moonanom i Tuskerom Boyleom. Momci ga pogledaju i zapitaju: ‘Uhvatili? Što su radili?’ Athy odvrat: ‘Mazili su se [Smuggling]. Svi su momci šutjeli, a Athy doda: ‘Eto, zato’” (Joyce 1981: 46, Joyce 2004a: 37). Riječ *smuggling*¹⁶ koja se javlja kao razjašnjenje tajanstvenog prijestupa u zahodu neobičan je izraz koji je “izvor nejasnoća ne samo za Stephena, već i za kritičare, anakroni dijalekatski termin nepoznatog etimološkog podrijetla” u kojem su rani tumači Joycea vidjeli eufemizam za “homoseksualno ponašanje” (Dean 2000: 249-50). Priroda skandala u zahodu ostaje tako kontroverzna, za Stephena. U pitanju je nerazumljiv transgresivni događaj koji mali Stephen upoznaje tek kroz tekstualne elipse i kontroverznu terminologiju: “Ali ipak bilo je čudno [queer] ono što je kazao Athy i način na koji je to rekao” (Joyce 1981: 48). Istina o onome što se zbilo ovdje je, za Stephena, supstituirana katoličkim surogatima (imaginarnim scenarijima u kojima je seksualni prijestup zamijenjen figurama katolicizma), kao i u slučaju Parnellova preljuba: “Možda su ukrali (...) monstrancu da bi pobjegli s njom i negdje je prodali. [To] mora da je strahovit grijeh” (Joyce 1981: 50). Kako zamjećuje Patrick O’Malley, “memorija rimokatolicizma u Joyceovu romanu postaje predložak za fantaziju o seksualnoj transgresiji” (O’Malley 2006: 73). Kao što je bio slučaj s “otajstvenom ružom”, “zlatnom kućom” i “tornjem bjelokosnim”, i ovdje uporaba katoličkih

malakós, rabi Isus obračunajući se farizejima o Ivanu Krstitelju: “Što ste izašli? Da vidite čovjeka u mekim (malakois) haljinama?” (Mat. 11:8). Isti termin javiti će se i u Pavlovoj osudi homoseksualnosti u 1. Kor. 6:9. U pitanju je pojam koji u doslovnom značenju opisuje “mekoputnost”, sklonost luksuzu i raskoši, a u prenesenom značenju feminiziranost, pa i homoseksualnost. Kao da je bjelokost, znak luksuza i opulencije, ovdje asocirana s “mekoputnošću” u mnoštvu značenja te riječi. Za raspravu o značenju pojma *malakós* vidjeti Martin 2006: 43–47.

¹⁵ Dopunjena ovim novim značenjem “bjelokosti”, scena s Eileen postat će za Stephena već nešto transgresivno, trenutak prvog fantazmatskog pada, “gubitka nevinosti”.

¹⁶ *To smug* označava uljepšavanje, dotjerivanje, kozmetičke prakse (kao Boyleova briga oko noktiju ili, možda, kao primjena bjelokosti u dizajnu), no Petar Čurčija u svom prijevodu Joyceova romana ovu frazu prevodi kao “[k]rili su se” (Džojcs 1964: 42) iz razloga o kojima možemo samo špekulirati.

dezinikatora simultano prikriva i otkriva istinu cenzurirane stvari.¹⁷ Jezik katolicizma, katoličke pobožnosti, postaje onaj jedini dopušteni, kanonizirani “vokabular” predadolescencije koji Stephen neprekidno modificira u intimni *slang*.

Značenjska preobrazba *bjelokosti*¹⁸ kroz njezinu asocijaciju s Tuskerom Boyleom i skandalom u Clongowesu omogućuje Stephenov prelazak s nevine scene igre lovice na trenutak u kojem Eileen stavlja ruku u njegov džep. To je trenutak koji on retroaktivno vidi kao mjesto prvog gubitka nevinosti. U toj sceni već je prijeđena neka granica, prag djetinjstva. Eileen, nakon što stavi ruku u Stephenov džep, svjesna je (možda i prije Stephena, koji kao da do te spoznaje dolazi tek kroz kompleksnu mrežu asociranja *Litanija*, Parnella i Boylea) da je urađeno nešto tabuizirano, “preuranjeno”, problematično (da je prekršeno neko pravilo odraslih koje strukturira djetinjstvo kao područje nevinosti) te odmah naglo bježi od Stephena uz smijeh koji je ovdje već izraz jedne “neadekvatnosti” i zbunjenosti, nevjest pokušaj pretvaranja onoga što se zbililo natrag u igru, u suštinski nevinu smicalicu: “*Tornju bjelokosni*.”¹⁹ *Zlatna kuća*. Stvari se mogu razumjeti ako misliš o njima” (Joyce 1981: 47).

¹⁷ Ukrasti liturgijsko posuđe radi prodaje predstavlja primjer simonije, “grijež Simona Magusa, (...) grijež protiv Duha Svetoga koji nema oprostjenja” (Joyce 1981: 170). “Grijež protiv Duha Svetoga” kasnije će, za vrijeme duhovnih vježbi u Belvederu, u svećeničkoj homiliji, biti poistovjeđen sa seksualnim, “neizrecivim grijesima kojima srozani čovjek obeščasćuje i kalja hram Svetoga Duha, kalja i oskvrnjuje sebe” (Joyce 1981: 132). *Simonija* tako postaje paradigmatički primjer neizgovorljiva sadržaja, riječ koja prikriva žudenu istinu o tajnama koje intrigiraju Stephena, no istodobno i objekt ultimativne cenzure čija se istina možda razotkriva tek kroz zvučnu sličnost “simonije” i “sodomije” (v. Rabaté 2001: 169). “Simonija” ovdje kao da cenzurira drugu stvar koja se “ne usuđuje izgovoriti vlastito ime”. Stephenovo cenzuriranje skandala u Clongowesu “simonijom” tako istodobno prikriva i otkriva istinu o tom događaju.

¹⁸ Obrazac za preobrazbu “tornja bjelokosnog” u senzualnu metaforu Joyce je mogao naći kod Wildea, u drami *Salomé* (1891) u kojoj je ta sintagma postala znak erotske opsesije. “Njegovo tijelo mora da je hladno poput bjelokosti”, kaže Salomé za Jokanaan, te iskazuje erotsku želju da ga “osmotri izbliza” (Wilde 1912: 35). Jokanaanove usne su kao “skarletna traka na tornju bjelokosnom. One su poput mogranja rasječnog nožem od bjelokosti” (Wilde 1912: 41). Umnažanje referenci na bjelokost kao da prati intenzitet čulne želje. “Toranj bjelokosni” postaje metafora jedne skoro faličke fascinacije, a mogranj, znak sjetilnog ekscesa. Ova čudna wildeovska scena kao da je našla svoj put do Joyceova djela: na Stephenovu stolu, nakon napuštanja duhovnog poziva, nalazi se nož od bjelokosti. Vidjeti, Joyce 1981: 173.

¹⁹ Stephen ne bira sasvim slučajno ovu litanijsku sekvencu kao ilustraciju prijepornog značenja. Sintagma “tornju bjelokosni” može funkcionirati kao paradigmatičan primjer katoličko-protestantskog prijepora oko jedne od ključnih točki vjerske razlike – marijanske pobožnosti. Budući da se “toranj bjelokosni” izvorno javlja kao senzualni znak ljepote vrata zaručnice iz *Pjesme nad pjesmama*, neki su protestantski autori smatrali katolički prijenos te metafore u jezik pobožnosti kontroverznim, skoro opscenim. “Dijelovi *Litanija* koji su sadržavali takve reference uklonjeni su iz Cranmerove *Knjige zajedničkih molitvi*” (Jeffrey 1992: 773). Semantički “život” ove sintagme, i izvan *Portreta*, obilježen je kontroverzom: to je znak koji je od početka nestabilan u svojim simultanim konotacijama čednosti i senzualnosti.

Moguće je u “bjelokosti”, izdvojenoj litanijskoj sekvenci, vidjeti “kraticu” svih Stephenovih intimnih kontradikcija: prijepora između njegovih (prvo religioznih, a potom estetskih) aspiracija, idealizma i neugodne stvarnosti grubih nagona i sjetilnih želja. Bjelokost postaje metafora koja reproducira Stephenovu intimnu kontradikciju već time što je u pitanju izraz koji je svojevrsni repozitorij dvaju suprotstavljenih značenja: čistoće, čednosti, sublimnosti s jedne, i otvorene senzualnosti i transgresije s druge strane. Upravo stoga, Stephen je opsjednut analizom ovog “leksikografskog artefakta” (Barthes 2004: 123) – “toranj bjelokosni”, bjelokost, “*ivory, ivoire, avorio, ebur*” (Joyce 1981: 190).²⁰ I sama “grčka riječ za bjelokost (*elephas*) povezana je s riječi *elephairo* – varati, obmanuti” (Shapin 2012: 2). Upravo će ovakva nestabilna, protejska kvaliteta “bjelokosti” (kao oblika decepcije, nečeg “umjetnog”) poslužiti Stephenu da je transformira u ono što je njezina konačna preobrazba u *Portretu* – u metaforu umjetničkog rada. Kao što su scena navještenja Marijina i “otajstvena ruža” postale metafore Stephenovih umjetničkih aspiracija, još jedna litanijska sekvenca proći će kroz sličnu preobrazbu.

U sceni Stephenova napuštanja mogućnosti svećenstva i otkrića umjetničkog poziva, koja predstavlja osvijestiti trenutak njegova “gubitka nevinosti” – kada njegova duša ustaje “iz groba dječastva” (Joyce 1981: 180) – Stephen vidi djevojku na plaži, još jedan anonimni, idealizirani, simbolični lik (poput “Emme”) usred vihora, s “grudima golubice” (Joyce 1981: 182). Vihor i golubica očigledno ovdje “dupliciraju” Pedesetnicu, stvarajući sekulariziranu verziju epifanije u čijem je središtu, umjesto Marije, kraljice apostola, tajanstvena djevojka, enigmatična personifikacija Stephenove nove odanosti, novih estetskih aspiracija, sekularizirana “Djevica” u “ushičenom srcu” (Joyce 1981: 228) Stephenove umjetničke vokacije. I u prikazu ovoga ženskog lika koji utjelovljuje ne više sublimnu ljepotu Marijine nevinosti, već “čudo smrtno ljepote” (Joyce 1981: 182), opet iskrsava poznati motiv: “[njezina] stegna, punija i blago obojena poput slonove kosti” (Joyce 1981: 182). Riječ koja je isprva

²⁰ Značenje riječi *ebur*, u parodičnom leksikografskom duhu, Stephen ilustrira prvom rečenicom koju je “naučio na latinskom (...) *India mittit ebur*” (Joyce 1981: 190). No, kako je zamijetila Marjorie Howes, u pitanju je rečenica u kojoj su kolonijalna povijest i imperijalna ideologija “izbrisane” (Howes 2004: 256). *India mittit* – “Indija šilje” – pogrešno sugerira neku vrstu dobrovoljne osnove kolonijalnih odnosa. Ekscesivno kolonijalno nasilje ovdje je sublimirano kroz rečenicu koja prikriva pravo podrijetlo jednog luksuznog “artikla” u eksploataciji i nasilju. Prisustvo dragocjene stvari u sebi već sadrži jednu skrivenu povijest krvi i eksploatacije. Gdje god se u *Portretu* javlja riječ *bjelokost*, čak i u nevinoj lekciji latinskog, postoji neka vrsta “duplog dna”, hermeneutičke igre između “prijetvornog” i “pravog” značenja.

označavala gotovo nemoguću kvalitetu nevinosti (bjelokost/slonova kost), da bi potom kroz semantičku preobrazbu postala protivni znak transgresije i senzualnog ekscesa, sada se javlja kao “građa” Stephenovih novih umjetničkih aspiracija. Kao da od materije svojih vlastitih kontradikcija, Stephen proizvodi novo tijelo svog budućeg poziva, kao estetski izraz pomirbe suprotstavljenih aspekata sebstva koje on “ne [želi prosto] prevladati” (Joyce 1981: 256).

No još je nešto “estetički” značajno u Stephenovoj uporabi *bjelokosti*. Čini se da semantička progresija “bjelokosti” u *Portretu* supsumira sam razvoj uporabe figure *toranj bjelokosni* u općoj kulturi. U pitanju je izraz koji se isprva javlja kao zagonetan religiozni termin, populariziran širokom kulturnom diseminacijom *Lauretanskih litanija*, no koji od druge polovice 19. stoljeća postaje izrazom jedne sekularne vizije umjetničkog rada, idealiziranim toposom umjetnikova povlačenja iz svijeta vulgarnih, primitivnih interesa.²¹ U poznom romantizmu, “toranj bjelokosni” izraz je osebnog fetišiziranja stvaralačkog rada – metafora neke sekularne klauzure u kojoj je umjetnik kao “svećenik vječne mašte koji svagdašnji kruh iskustva pretvara u blistavo tijelo vječno živog života” (Joyce 1981: 236). U vrijeme kada Stephen razmišlja o svom umjetničkom pozivu, “toranj bjelokosni” već je postao prepoznatljiv model umjetničke izuzetnosti²² – slika koja prikazuje umjetnika kao ukletog nosioca veličanstvenog dara koji ga izdvaja iz mase i svjetovnih odanosti, poput Hölderlina i Yeatsa u njihovim tornjevima.²³

Stephenovo shvaćanje vlastite umjetničke vokacije u bitnom odgovara sentimentu koji je djelovao iza uporaba fraze “toranj bjelokosni” kao estetičke, sekularne figure koja je zagovarala “otpor instinktu krda i individualizam” (Shapin 2012: 12). Tako i Stephen sagledava vlastiti raskid s formama kolektivnog identiteta kao preduvjet autentičnog umjetničkog rada:

²¹ 1850. godine Gérard de Nerval s prijezirom odbacuje “pohlepnu grabež za počastima” nedostojnu pravog umjetnika, te ustvrđuje da je “toranj bjelokosni posljednje utočište stvaralaca – kojim se oni uspinju sve više i više, ne bi li se tako izolirali od gomile” (prema Shapin 2012: 5).

²² Mi danas ne možemo bez izvjesne ironije govoriti o ovoj “romantičarskoj” idealizaciji umjetničkog rada. Od tridesetih godina 20. stoljeća, “toranj bjelokosni” kao simbol piščeva utočišta od svjetovnih odanosti postao je predmetom podsmijeha i piscima je često poručivano da imaju moralnu i umjetničku obavezu napustiti svoje tornjeve od bjelokosti” (Shapin 2012: 9) – a nešto slično Stephenu već poručuje irski nacionalist Devin pri kraju romana – i boriti se protiv društvenih zala (u prvom redu, fašizma).

²³ Motiv “tornja bjelokosnog” kao modela umjetničke izolacije, Stephen je mogao naći i u Flaubertovim pismima koje navodi na jednom mjestu (v. Joyce 2004a: 184). Flaubert će u pismu Turgenjevu navesti “široku citiranu opasku da se oduvijek trudio da živi u bjelokosnom tornju ali je plima pogano neprekidno udarala o njegove zidove, prijeteci da ga uruši” (prema Shapin 2012: 5). Flaubertova opaska gotovo da je doslovno reproducirana u opisu Stephenova pokušaja da “izgradi branu reda i otmjenosti protiv prljave (sordid) životne plime” (Joyce 1981: 105).

Neću služiti onome u što više ne vjerujem, nazivalo se to mojim domom, mojom domovinom ili mojom crkvom; i kušat ću izraziti sebe u nekom načinu (...) umjetnosti što slobodnije mogu, služeći se u svoju obranu jedinim oružjem što ga sam sebi odobravam: šutnjom, progonoštvom i lukavošću. (Joyce 1981: 264)²⁴

Analiza litanijskog motiva *bjelokosti* omogućuje nam tako kritičko kretanje kroz tri glavne teme romana (katolicizam, seksualnost, umjetnost). *Bjelokost* se u *Portretu* isprva javlja kao sakralni, litanijski znak nevinosti i nepovrijeđenosti (*teza*), da bi, kroz asocijaciju s Tuskerom Boyleom i transgresijom u zahodu Clongowesa postala kontroverzan termin koji sluti i prefigurira Stephenov kasniji gubitak nevinosti (*anti-teza*).²⁵ Na kraju, *bjelokost* postaje izraz Stephenove vizije umjetničkog rada kao *sinteze* njegovih ličnih kontradikcija, gotovo udžbenički romantičarski trop umjetnosti kao izraza jedinstva kontradiktornosti i herojske individualnosti koja uvijek u sebi nosi protivnosti – motiv koji već početkom 20. stoljeća zvuči pomalo anakrono i možda “naivno”. Kao da ipak postoji neki oblik “nevinosti”/“naivnosti” koji Stephen pridržava u svojoj estetskoj viziji.

NEVINOST “IZ DRUGE RUKE“

Nevinost je, za Stephena, nešto što se može shvatiti tek pošto se izgubi: “nevinost što je nikad nije razumio, dok je nije spoznao grijehom” (Joyce 1981: 238). To je značenje i one tajanstvene rečenice koju Jason Compson *père* kaže Quentinu u Faulknerovu *Kriku i bijesu* (*The Sound and the Fury*), u okviru jedne druge modernističke razrade²⁶ teme nevinosti: “Nevinost je negativno stanje”, nešto “iz druge ruke” (Faulkner 1946: 135). Opsesija nevinošću javlja se

²⁴ Put umjetnika postaje, za Stephena, izraz herojske usamljenosti – “Sam, posve sam. (...) Ne samo biti odijeljen od svih drugih, već biti čak bez ijednog prijatelja” (Joyce 1981: 264). Umjetnik u “tornju bjelokosnom” spreman je odbaciti svaki vid kolektivizma, bilo kakvu naslijeđenu društvenu “kauzu” i stvoriti vlastiti identitet, pa čak i po cijenu potpunog promašaja: “I ne bojim se pogriješiti, čak ni počiniti veliku pogrešku, životnu pogrešku, ni možda onakvu što traje vječno” (Joyce 1981: 264).

²⁵ Kroz asocijaciju sa seksualnom devijacijom “bjelokost” je napunjena “opasnim”, transgresivnim sadržajem a potom je opet primijenjena na Eileen, praveći sada od scene nevine dječje igre “opasnu igru”, trenutak Stephenove prve erotске fascinacije.

²⁶ Nisu li možda nevinost i njezin gubitak među temeljnim modernističkim opsesijama – u *Portretu* i u *Kriku i bijesu* (tekstu opsjednutom Benjyjevom “grotesknom” nevinošću i Caddyinim gubitkom nevinosti), u Eliotovoj *Pustoj Zemlji* (*The Waste Land*; u kojoj kao da kakofonični ekscs erotskih doživljaja anonimnih parova – londonskih “nimfi” i “sinova gradskih glavešina” – potrošena erotomanija modernog svijeta, postaje tek izraz jedne nostalgije gubitka nevinosti?) ili u Conradovu *Srcu tame* (*Heart of Darkness*; u kojem inicijalna nevinna fantazija Marlowa i njegove tetke o konceptima kao što su “civilizacija”, “kultura” “kršćanstvo”, “nauka”, “napredak” biva dokinuta kroz stjecanje znanja iz prve ruke)?

tek kada je nevinost izgubljena, kad je više ne posjedujemo. Stephenova fascinacija litanijskim registrom Marijine djevičanske nevinosti (gdje je bjelokost metaforična, sublimna kvaliteta čednosti) tako već označava neku vrstu Stephenova “pada” – nostalgične opsesije gubitkom. Litanije, kornukopija motiva nevinosti i djevičanstva Blažene Djevice – *Virgo virginum, Mater castissima, inviolata, intemerata, immaculata, Regina virginum...* – postaju tekst koji Stephen tumači suočen s diskursom “pada” (temama Parnellova preljuba, zabrane igre s djevojčicom, skandala u Clongowesu, “feminiziranošću” Tuskeru Boylea). Kroz semantičke preobrazbe sekvenci iz *Litanija* (prije svega, *tornja bjelokosnog*) Stephen, na subverzivan način, iznalazi svoj prvi vokabular za govor o seksualnosti i transgresiji – dolazi do svog prvog mjesta “pada” (trenutak osamljenosti s Eileen, u kojem se dječja igra na čas suspendira, pretvara u “nešto drugo”, u čin koji već sluti transgresiju). Razmatranje *Litanija* postaje mjesto na kojem Stephen retroaktivno doživljava događaj s Eileen kao svoj prvi latentni trenutak “gubitka nevinosti”.²⁷ Tek nakon svijesti o gubitku, on shvaća tekst o nevinosti: “*Tornju bjelokosni. Zlatna kuća*. Stvari se mogu razumjeti ako misliš o njima” (Joyce 1981: 47). Znanje o nevinosti, kod Joycea i Faulknera, plaćeno je njezinim gubitkom. Tekst nevinosti, izraz Stephenove pobožnosti djetinjstva, kroz novo čitanje, metastazira u tekst odraslosti, u medij kroz koji, za njega, po prvi put određene, nepoznate teme postaju jasne: “u neodređenim (...) sakramentalnim radnjama kao da je njegova volja željela da se sretne s stvarnošću” (Joyce 1981: 169).

Prvu svijest o “padu” Stephen, dakle, stječe u trenutku interpretacije, kroz “lukavstvo” (*cunning*) tumačenja – kroz začudnu semantičku preobrazbu litanijskog motiva *bjelokosti* u “partikularni objekt” transgresije, opulencije, ekscesa, nedozvoljene naslade (proces koji smo opisali u prethodnim poglavljima). Nije li ta stvaralačka preobrazba *bjelokosti*, to imaginativno čitanje/učitavanje *Litanija* koje proizvodi sasvim nova, neslućena značenja neka rana prefiguracija Stephenova kasnijeg umjetničkog rada, prvo pravo ostvarenje definicije pjesništva koje Stephen preuzima iz knjige nekog portugalskog svećenika, “*Contrahit orator, variant in carmine vates*” (Joyce 1981: 191)? Govornik sažima, nudi kompendije, tumačenja, pojašnjenja – pjesnik preobražava, mijenja, od poznatog pravi novo. “Govornik skuplja [sjedinjuje, *unifies*], pjesnik razbija [rastvara, *disperses, diversifies*]” (Kern Curtis 1977: 179). Stephenovo “čitanje” litanijskog teksta nije puko izlaganje zna-

²⁷ Ovaj je čin tumačenja značenja *bjelokosti* simbolička prefiguracija kasnijeg Stephenovog “pada” i “gubitka nevinosti”, kao da se ništa ne može “dotaći, shvatiti” a da se prethodno već ne desi, “na simboličan način, kako bi netko kazao, kroz efigij, u odsustvu” (Lacan 1998: 50). Stephenovo tumačenje *Litanija* tako postaje simbolička “kratica” *Portreta*, razvijanje njegova temeljnog prijepora, Stephnova gubitka nevinosti, *in effigie*.

čenja, “oratorski” pothvat, već sam model pjesničkog “razbijanja” značenja.

Lauretanske litanije moguće je stoga promatrati kao neku vrstu intertekstualnog ishodišta ključnih tema Joyceova romana, kao tekst čije “disperzivno” tumačenje u *Portretu* pada u samo središte Stephenovih iskustava, fascinacija i prijepora odrastanja.

LITERATURA

Augustine 1871. *The City of God* (vol. 2). Ur. Marcus Dods. Edinburgh: T. & T. Clark.

Barthes, Roland 2004. *Užitak u tekstu/Varijacije o pismu*. Prev. Zvonimir Mrkonić i Vanda Mikšić. Meandar: Zagreb.

De’ Liguori, Alphonsus 1851. *The Glories of Mary*. London: Redemptorist Fathers.

Dean, Tim 2000. “Paring His Fingernails: Homosexuality and Joyce’s Impersonalist Aesthetic”, u: *Quare Joyce*. Ur. Joseph Valente. Ann Arbor: University Of Michigan Press. 241–272.

Džojš, Džems 1964. *Portret umetnika u mladosti*. Prev. P. Čurčija. Rad: Beograd.

Fargnoli, A. N. i Gillespie, M. P. 2006. *Critical Companion to James Joyce: a Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File.

Faulkner, William 1946. *The Sound and the Fury*. New York: Random House.

Fitzgerald, F. Scott 2001. *The Great Gatsby*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Howes, Marjorie 2004. “Joyce, colonialism, nationalism”, u: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ur. Derek Attridge. New York: Cambridge University Press, 254–271.

Jeffrey, David Lyle 1992. *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.

Joyce, James 1981. *Portret umetnika u mladosti*. Prev. Leo Držić / *Giacomo Joyce*. Prev. Antun Šoljan. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Joyce, James 2004a. “A Portrait of the Artist as a Young Man”, u: *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.

Joyce, James 2004b. “The Sisters”, u: *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.

Joyce, James 2004c. “An Encounter”, u: *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.

Kern Curtis, Robert 1977. “Notes”. U: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Penguin Books.

Lacan, Jacques 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ur. Jacques-Allain Miller, prev. Alan Sheridan. New York; London: W. W. Norton & Co.

Martin, Dale B. 2006. *Sex and the Single Savior: Gender and Sexuality in Biblical Interpretation*. Louisville; London: Westminster John Knox Press.

Newman, John Henry i Boyce, Philip 2001. *Mary: The Virgin Mary in the Life and Writings of John Henry Newman*. Leominster; Grand Rapids: Gracewing Publishing; William B. Eerdmans Publishing Company.

Newman, John Henry 1893. *Meditations and devotions of the late Cardinal Newman*. Ur. W. N. Neville. London; New York: Longmans; Green.

O'Malley, Patrick R. 2006. "Confessing Stephen: the Nostalgic Erotics of Catholicism in *A Portrait of the Artist as a Young Man*", u: *Catholic Figures, Queer Narratives*. Ur. Lowell Gallagher, Frederick S. Roden, Patricia Juliana Smith. New York: Palgrave Macmillan. 69 – 84.

Rabaté, Jean-Michael 2001. *James Joyce and the Politics of Egoism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seward, Barbara 1957. "The Artist and the Rose". *University of Toronto Quarterly*, 26(2), 180–192. doi:10.3138/utq.26.2.180.

Shapin, Stephen 2012. "The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses". *The British Journal for the History of Science*, 45(01), 1–27. doi:10.1017/s0007087412000118.

Valente, Joseph 2004. "Joyce and sexuality", u: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ur. Derek Attridge. New York: Cambridge University Press, 213–233.

Valente, Joseph 2012. Thrilled by His Touch: Homosexual Panic and the Will to Artistry in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. *James Joyce Quarterly*, 50, (1-2), 223–244.

Wilde, Oscar 1912. *Salomé*. Boston: John W. Luce & Co.

SUMMARY

THE VIRGIN'S CHAMBER: THE LITANY OF LORETO IN JOYCE'S A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN

In James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*, the Litany of Loreto is evoked during the Christmas dinner scene, when little Stephen, faced with enigmatic, "elliptical" conversations of the adults concerning the topic unfit for children's ears (the question of C. S. Parnell's adultery), abruptly turns to the

interpretation of the Litany. This peculiar development is not merely a "peripheral," innocent expression of "self-censorship" – as if the sensitive topic of the Christmas dinner conversation is abolished, subverted in the child's mind by a repetition of the Catholic devotional text concerning Mary's virginal innocence. Rather, it is a scene of great symbolic significance since it summarizes the content of the novel itself and 'repeats' its thematic structure. The analysis of Stephen's interpretation of the Litany allows us to examine what critics have long recognized as the novel's three main themes: (i) Catholicism, (ii) sexuality, and (iii) Stephen's vision of artistry. Thus, for example, "ivory," a frequent motif in *A Portrait*, is nothing but a "fragmented" litanic sequence (*Turris Eburnea*). Initially, "ivory" is (i) a Catholic metaphorical content referring to Mary's virginal purity, which is subsequently, through a series of Stephen's personalized readings and peculiar associations, decontextualized, semantically transformed into (ii) a subversive sign of excess, "effeminacy," and opulence. Finally, once this (formerly litanic) sequence is "enriched" with this transgressive, contradictory significance, it can become (iii) a metaphorical expression of Stephen's distinctive vision of art and artistry as a medium of reconciliation, as a vocation capable of providing a synthesis of his inner, intimate contradictions (between spiritual aspirations and more mundane appetites). A similar transformation affects the well-known Joycean motif of "rose," which has the same litanic origin (*Rosa Mystica*). Stephen's interpretation of the Litany of Loreto in the first chapter of the novel could thus be seen as a hermeneutic "axis" of *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Key words: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Litany of Loreto, Blessed Virgin Mary, Tower of ivory, innocence, transgression