

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

**JOYCEOV „FINNEGAN'S WAKE“ I MCCARTHYJEV „REMAINDER“:
KODIRANJE I JEZIČKO RASLOJAVANJE**

Diplomski rad

Lamija Milišić

Mentorica: Prof. dr. Andrea Lešić-Thomas

Sarajevo, 2018.

Sadržaj

<i>Uvod</i>	4
<i>Pad čovjeka u jezik</i>	8
„The novelistic fallacy“	8
Granice narativne analize	12
Ko će biti gospodar?	16
<i>Simuliranje praznine</i>	25
Joyceove skraćnice	25
Danteova teorija o polisemiji.....	30
Oklop od tinte	33
Doslovnost sna.....	38
Književni jezik kao performativ	41
<i>Zaključak</i>	44
<i>Literatura</i>	46

Joyceov „Finnegan's Wake“ i McCarthyjev „Remainder“: kodiranje i jezičko raslojavanje Lamija Milišić

Abstract

Cilj ovog rada jeste razmotriti pojmove „kod“ i „jezičko raslojavanje“ u sklopu analize djela „Finnegans Wake“ Jamesa Joycea i „Remainder“ Toma McCarthyja. Pri tom se kreće od određenja koda kao prijelaza iz mimetičkog u smisaoni registar, te žanrovskog određenja ova dva djela i pitanja o statusu književnih likova u njima. Dokazuje se kako književni likovi u ova dva slučaja posjeduju „retorički kodiran identitet“ i razmatraju se mehanizmi kojima je takav identitet postignut kao i učinci ovakvog načina građenja književnog teksta i konačnog odnosa priče i lika. Pokazuje se na koji način je tehnika brikolaža primijenjena u Joyceovom i McCarthyjevom slučaju – te se ta tehnika povezuje sa pojmom koda. Na koncu se razmatra poseban slučaj tematiziranih djela – način na koji ti tekstovi autoreferiraju na književni jezik kao na kod koji u njihovom slučaju ostaje unutar mimetičkog registra, a što se brani tezom o „izloženosti koda“. Ovaj rad nudi tezu o književnom jeziku kao performativu, čime se sugerije promjena poimanja ontološkog statusa likova unutar književnog teksta.

Ključne riječi: generativna fikcija, kod, pamćenje, *bricolage*, performativ.

Uvod

Here's the thing, right, Finnegans Wake—Joyce thought it was the last novel. He thought this was the novel in which the destiny of literature would realize itself. (...) But I have tried to argue, in the past, that he was exactly, I mean exactly, wrong—that Finnegans Wake is actually the first book. It is the source code of the novel.

- Tom McCarthy, intervju za Believer

U tekstu „Building and Disintegrating Stories“, H. F. Gomes se bavi romanima nejasne, dezintegrirane strukture. Njima oponira tzv. *romane fiksne strukture*. Oni nastaju tako što autor formira mrežu označitelja koji, makar bili proizvoljni, grade strukturu romana, a ta struktura biva ograničena autorovom voljom. Čitaocu je, stoga, onemogućeno sudjelovanje u nastanku takve strukture. Kao primjer romana fiksne strukture, Gomes navodi dva J. Joyceova naslova: „Uliks“ i „Finnegans Wake“. Roman „Uliks“ Gomes opisuje kao preuveličavanje nelinearnosti, koju na koncu kontroliše sam autor. S druge strane, romani poput „Finnegans Wake“ podstiču čitaoca da osvijesti tekst kao *fiksnu strukturu*. Jedan od takvih romana je i prvjenac Toma McCarthyja: „Remainder“.

Glavni lik McCarthyjevog romana „Remainder“ saopćava čitaocu da je prije nekog vremena doživio nesreću – dio metalne konstrukcije mu je sa stropa pao na glavu i usljed toga je izgubio pamćenje. U nastavku romana, junak nastoji umjetno oživjeti memorijske slike koje mu sporadično dolaze u svijest. Takve slike su uskraćene svog izvornog konteksta, te je njihova reanimacija u stvarnosti (u sadašnjosti) podređena upravo junakovoj volji i fiksnoj strukturi. Ta fiksna struktura zastupljena je na dva nivoa. Prvi je nivo radnje samog romana, koji sam upravo opisala – sva sjećanja inscenirana su u sadašnjosti po vrlo strogim junakovim uputama. Drugi nivo nam se otkriva sagledamo li roman s naratološkog aspekta, prosto rečeno, obratimo li pažnju na to da je glavni junak romana ujedno i narator. Prva rečenica romana glasi: *O samoj nesreći mogu reći vrlo malo. Gotovo ništa. Nešto je padalo s neba. Tehnologija. Dijelovi, komadi. To je, zapravo, to: to je sve što mogu otkriti. Znam da nije mnogo.* (prevela L.M.; McCarthy,

2007, str. 2)¹ Primijetimo da glavni lik/narator u biti govori da je ono što će nam ispričati na narednim stranicama o nesreći „sve što može otkriti“ – dakle on ne govori da se ne sjeća šta se desilo prije nesreće, on čak priznaje da „nije mnogo“ to što nam može otkriti. Čitačev pogled na radnju romana ograničen je naratorovom tačkom gledišta. Upravo se samo u citiranoj rečenici, ali i u cjelokupnom McCarthyjevom romanu, očituje ono što Gomes naziva „podsticanjem čitaoca da osvijesti tekst kao fiksnu strukturu“.

Pojam fiksne strukture uzimam u ovom radu kao temeljnu poveznicu dva književna djela iz naslova – „Finnegans Wake“ i „Remainder“ – te će analiza koja slijedi istražiti konsekvence te fiksne strukture, te uopće njene mogućnosti koje su Joyce i McCarthy iskoristili u svojim djelima. Nastojat ću u narednim poglavljima analizu Joyceovog i McCarthyjevog teksta usmjeriti ka pojmu *koda* i tako objasniti McCarthyjevu izjavu da „Finnegans Wake“ nije posljednji, nego prvi roman, da je on „izvorni kod romana“. Bitno je naglasiti da je težište analize usmjereno na „Finnegans Wake“, a da se polazi od pretpostavke da je „Remainder“ roman koji prati taj Joyceov „izvorni kod romana“. Dakle, fiksna struktura samo je polazišna točka daljnjih tumačenja pomenutih dvaju tekstova. Cilj je prepoznati i objasniti specifični potencijal takve strukture koji su dva autora iskoristili. Taj potencijal zasnovan je, i to je barem pretpostavka ovog rada, na pojmu koda. Dakle, krećem od odnosa fiksna struktura-kod, a pojmovnu mrežu ću dalje širiti u ostalim poglavljima rada.

Sada je vrlo bitno da navedem definiciju koda koju ću koristiti u ovoj analizi. U „Pojmovniku“ V. Bitija² navodi se de Saussureov pojam koda kao prvo određenje koda koje se pojavilo u lingvistici – kod je tako definiran kao *konvencionalno utvrđeni sustav pravila za proizvodnju govora*. No, naveden je i pojam transkodiranja, kakav uvodi Riffaterre (1978. godine): to je proces *što ga čitatelj provodi kad se premješta iz mimetičkog u smisaoni registar teksta odnosno kada prvo, heuristično značenje zamjenjuje drugim, hermeneutičnim čitanjem*. U svom radu bih prihvatila ovu definiciju transkodiranja i naglasila tu razliku mimetičkog i smisaonog registra. Nastojim pokazati kako Joyce mimezu koristi umnožavanjem referenci gotovo svake pojedine riječi/fraze, ostvarujući pri tom razne intertekstualne veze i istovremeno autoreferirajući na svoj

¹ Izvorni tekst: „About the accident itself I can say very little. Almost nothing. It involved something falling from the sky. Technology. Parts, bits. That's it, really: all I can divulge. Not much, I know.“

² Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska. Str. 253-255.

tekst koji proizvodi te reference tako upadljivo. Umnožavanjem referenci se udaljava od smisaonog registra – i to čini „Finnegans Wake“ teško čitljivim. Također, takvo korištenje mimeze onemogućava jeziku da bude sosisrovski „konvencionalno utvrđeni sustav pravila“ – taj sustav neprestano izlazi izvan *konteksta* svijeta koji podražava u novi svijet koji potencijalno podražava. Jednostavno rečeno: bez konteksta nema smisla (tj. nema smisaonog registra). Tako se mimezom ne stvara određeni kontekst u koji je referentni svijet kodiran, već Joyceov tekst naizmjenično ulazi u polje konotacije i denotacije.

Napominjem da u radu koristim nazive oba romana na engleskom jeziku. Sam „Remainder“ nije preveden na naš jezik, a situacija sa Joyceovim djelom je nešto drugačija. Iako postoji prijevod Siniše Stojakovića (prijevod prve knjige romana), naslovljen „Finegana buđenje“, odlučila sam da koristim izvorni naslov romana. Razlog ovome tiče se, s jedne strane, pojma „wake“ koji bi se mogao protumačiti kao „bdjenje“, ali i „buđenje“. S druge strane, sam naslov djela referenca je na irsku narodnu baladu o kojoj će biti riječi nešto kasnije; za sada samo želim spomenuti da se izraz „Finnegan“ može dvojako tumačiti: kao izvjesni Tim Finnegan iz balade, ali i kao zajednička imenica „finnegan“, kao Joyceov naziv za Irca. Utoliko, kako Stojakovićev naslov glasi „Finegana buđenje“, riječ „Finegan“ u sebe uključuje oba značenja koja je Joyce *mogao* namijeniti naslovu svog djela. Referenca na baladu svakako opravdava Stojakovićev odabir pri prijevodu naslova, ali mislim da je za potrebe ovog rada pogodno ostaviti naslov u njegovom izvornom obliku, u biti zbog velike razlike u pojmovima „bdjenje“ i „buđenje“ na našem jeziku, te pojma „wake“ koji značenja tih riječi u sebe objedinjuje.

Na koncu ovog uvodnog dijela, osvrnut ću se na različite pristupe pri analizi „Finnegans Wake“ koje navodi Finn Fordham u djelu „Lots of Fun at Finnegans Wake“. Koristim ovu Fordhamovu podjelu jer je njome objedinjena različita metodologija većine literature koju sam koristila prilikom istraživanja. Poseban akcent stavljam na narativni pristup analize „Finnegans Wake“, s kojim sam inicijalno željela dekodirati Joyceov tekst. Kako navodi Fordham, takvo što ponudili su autori knjige „Skeleton Key“ – sveli su „Finnegans Wake“ na razumljivu formu. Fordham naziva narativni pristup „grubim prijevodom“ Joyceovog djela, jer takav prijevod sadrži u biti informacije o fabuli i likovima romana. Jedno poglavlje posebno ću posvetiti likovima „Finnegans Wake“ da bih propitala da li su to, s naratološkog aspekta, uopće književni likovi. Dakle, *dekodiranje* neće u ovom radu ići u tom smjeru činjenja teksta „razumljivijim“ – moja

analiza zasniva se na propitivanju autoriteta razumljivosti. Naravno da se iz Joyceovog teksta mogu apstrahirati određeni likovi, ili tačnije određena imena koja se opetovano u tekstu pojavljuju, pa će tako ti *likovi* postati razumljivi, ali time se, barem je to stav koji zauzimam u ovom istraživanju, čini greška uzimanja jezika kao medija književnosti „zdravo za gotovo“. Zahtjev za razumljivošću zahtjev je da književni jezik svede svoje mogućnosti na granice primarnih modulativnih jezika. O ovome će detaljnije biti riječi u narednim poglavljima.

Fordham još navodi strukturalni, teorijski, filološki, genetski pristup, egzegezu i aspekt književnih utjecaja. Među njima zanimljiv je teorijski pristup koji, kako Fordham kaže, baštini linearno tumačenje djela, te je zaslužan za jedan od najdugovječnijih mitova o „Finnegans Wake“ – mit o univerzalizmu – koji pretpostavlja da je „Finnegans Wake“ pisan o bilo kome, bilo gdje i bilo kad. Pitanje je u kom su odnosu ovaj mit i tumačenje „Finnegans Wake“ kao koda. Egzegeza je kao pristup vrlo bitna, jer analizira igre riječima i intertekstualnu mrežu teksta. Ona se usredsređuje na analizu motiva unutar teksta te je njen pristup, za razliku od filološkog, kritički. No, McCarthy u svom intervjuu za magazin *Believer* govori kako njegov „Remainder“ sadrži intertekstualne veze sa romanom „Traganje za izgubljenim vremenom“, ali da je uočavanje takvih veza samo površinski kod.

S tom McCarthyjevom mišlju na umu, pitam se opet o odnosu koda i razumljivog teksta. Kod ne bi postojao da nema razumljivog teksta kog kodira, pa u kakav ih to odnos stavlja? U slučaju „Finnegans Wake“, *kod je očit*, to je ona okolnost koju Gomes naziva „sviješću o fiksnoj strukturi“, i zbog te očitosti se nadaje kao jednakovrijedan značenju koje kodira. Dostizanjem razumljivosti teksta, kod neće nestati. Kod će ostati kao trag značenjskog potencijala te razumljivosti.

Pad čovjeka u jezik

„*The novelistic fallacy*“

Ovo poglavlje počinjem sa pitanjem: šta znači biti *izvornim kodom romana*? Da bih na njega odgovorila, osvrnut ću se na vrlo bitnu okolnost koju primjećuje H. Levin, a analizira autorica M. Norris, u svom djelu „*The Decentered Universe of Finnegans Wake*“: „*Finnegans Wake*“ nije roman. Tomu je očit slučaj ako se krene od činjenice da „*Finnegans Wake*“ autorefleksivno insistira na pripovijedanju o događajima putem jezika. Pažnja samog teksta cjelovito je usmjerena na jezik kojim se pripovijeda i način na koji se pripovijeda, te se usljed tog manira gubi jedna od ključnih odlika romana. Norris se poziva na djelo „*The Rise of the Novel*“ (autor I. Watt), u kom je kao osnova romana kao žanra pronađena filozofija subjektivizma iz 18. vijeka. U tom ključu, individua se smatra sposobnom za autentičnu spoznaju svijeta, neovisnu od kolektivnog pamćenja (Norris, 1976, str. 11).

Wattovo tumačenje romana sukladno je i tezi G. Lukacsa, iznesenoj u njegovoj „*Teoriji romana*“. Lukacs navodi kako roman sadrži dva bitna elementa, koji su međusobno zavisni: kontingentni svijet i problematični individuum. Bit vanjskog svijeta sastoji se u *jazu između zbilje i ideala*. S druge strane, ta ista zbilja je ništavna bez imanentnog ideala. Prema tome, postoji: neusklađenost unutarnjosti i njenog djelovanja, te nesposobnost svijeta da se dovrši, usljed zastranjenja od ideje. Dakle, jaz između zbilje i ideala kog posjeduje jedna individua se „zaključuje“ elementima svijeta koji imaju potrebu za sistemom ideja, ali isti ne mogu doseći. Prelaskom na temu unutarnje forme romana, Lukacs predstavlja roman kao putovanje problematičnog individuumu do samog sebe:

Istina, nakon dostizanja te samospoznaje pronađeni ideal osvjetljava imanentnost života kao svoj životni smisao, ali podvojenost između bitka i trebanja nije ukinuta, i to ne može biti u sferi romana. (...) Imanencija smisla kakvu zahtijeva forma data je njegovim doživljajem da je ovaj puki opažaj smisla najviše što mu je život mogao pružiti. (...) karakter ove biografske forme koja je orijentisana na ideje (...) (je) tipičan predstavnik onog sistema ideja i doživljenih ideala koji regulativno određuju i unutarnji i vanjski svijet romana. (Lukacs, 1990, str. 63-65)

Dakle, sam odnos individuuma i svijeta o kom Lukacs govori počiva na odlici tog svijeta kao spoznatljivog, i upravo se sposobnošću individuuma da spozna svijet javlja taj spomenuti jaz između zbilje i ideala. Ideali individuuma predstavljeni su kroz tekst specifičnim diskursom kojim se konstituiše (ili pak kog koristi) taj individuum, tj. taj književni lik.

Kada govorimo o autentičnom diskursu književnog lika, svakako možemo napraviti poveznicu i sa djelom M. Bakhtina, „O romanu“³. Bakhtinova teza ići će u prilog stavu da „Finnegans Wake“ nije roman, posebno ako se obrati pažnja na to kako je Bakhtin odredio bit romana: to su *čovjek koji govori i njegova riječ*. Poznata su također njegovi pojmovi „raznojezičje“ i „raznorječje“. *Raznojezičje* određuje roman kao polje mnoštva jezika (stoga nastaje pojam *polifoni roman*), utoliko ga Bakhtin naziva „stilski prljavim“. Već se u tom pojmu može vidjeti značaj spomenutog autentičnog diskursa pojedinih likova: čovjek koji govori uspostavlja razliku između sebe i društva upravo kroz vlastitu riječ. *Raznorječje* se odnosi na činjenicu da se u romanu riječ doživljava kao iskaz pa su u romanu predstavljeni različiti govori/iskazi. Bakhtin je smatrao da u romanu radnja služi dijalogu pa je poseban slučaj otvorenog dijaloga analizirao kroz djela F. M. Dostojevskog⁴. U slučaju Joyceovog teksta, riječ svakog pojedinog „lika“ nije napisana da bi on bio konstituisan kao „čovjek koji govori“ – niti su dijalozi otvorene razmjene iskaza. Joyceov tekst ne dopušta „likovima“ da iskažu svoje ideje/ideale kroz vlastiti govor jer je njihova riječ puna ranije spomenutih referenci koje se umnožavaju i stoga se iz napola izgrađenog konteksta u koji bi ih lik stavio vraćaju svojoj denotaciji. Taj povratak denotaciji povratak je ne „čovjeku koji govori“ niti njegovoj riječi, već riječi samog teksta kao cjeline.

Norris primjećuje i to da se jedna tema/motiv u „Finnegans Wake“ ne prikazuje kroz pojedinačni događaj, kroz specifično iskustvo pojedinih likova, niti se taj motiv realizuje kroz direktan, pojedinačan iskaz (tj. pojedinačan, istaknut diskurs). Ovome bih dodala činjenicu da čak i ako je fokalizacija u vlasništvu nekog lika, njegova/njena subjektivna spoznaja zatomljena je manirom pripovijedanja, načinom upotrebe jezika, te ta jezička igra vrši enkripciju subjektivne perspektive, i zadobija intrinzičnu vrijednost. Štaviše, ta jezička igra onemogućava književnom liku da uopće bude književni lik. On

³ Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.

⁴ Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.

postaje, za sada ću to ovako grubo nazvati, *jezička instanca* koja nas površnim konvencijama podsjeća na književni lik. Mi mislimo da je pred nama enkripcija subjektivnosti tog lika, no to je zapravo enkripcija samog jezika. Utoliko Norris govori o „antisubjektivizmu“ kog „Finnegans Wake“ baštini. Svoj stav Norris dalje dokazuje usporedbom Joyceovih „Portret umjetnika u mladosti“ i „Finnegans Wake“, ali ja bih na ovom mjestu ponudila nešto drugačiji primjer, koji ipak ističe ranijespomenuti odnos fokalizacije i pripovjedne jezičke igre. Radi se o sedmom poglavlju prve knjige, o sceni u kojoj Shaun opisuje Shemov navodno gnusni čin na latinskom jeziku. Iz Shaunove tačke gledišta promatramo Shema koji od svog urina stvara tintu i ispisuje cijelo svoje tijelo. Međutim, Shaun odlučuje ispričovijedati priču na latinskom jeziku, da s tim gnusnim činom ne bi morao suočiti širu masu (koja ne zna latinski), a da bi one koji ipak znaju latinski poštedio sramote, i prikrio proste riječi milozvučnim latinizmima:

Vi se pitate, pička mu lepa materina, kako? Nek manir i materija toga za ova naša sportska vremena bude ogrnuta jezikom zarcvenelih porporata tako da anglikanski original, zanemarujući njegovo grubo dunstersko izražavanje, može uvek da gleda žig skarleti na čelu drolje Vavilonske a da i ne oseti rumenilo na svom prokletom obrazu.

“Primum opifex, altus prosator, ad terram viviparam et cuncti-potentem sine ullo pudore nec venia, suscepto pluviali atque discinctis perizomatis, natibus nudis uti nati fuissent, sese adpropinquans, flens et gemens, in manum suam evacuavit (highly prosy, crap in his hand, sorry!), postea, animale nigro exoneratus, classicum pulsans, stercus proprium, quod appellavit deiectiones suas, in vas olim honorabile tristitiae posuit, eodem sub invocatione fratrorum gemino-rum Medardi et Godardi laete ac melliflue minxit, psalmum qui incipit: Lingua mea calamus scribae velociter scribentis: magna voce cantitans (did a piss, says he was dejected, asks to be exonerated), demum ex stercore turpi cum divi Orionis iucunditate mixto, cocto, frigoriq̄ue exposito, encaustum sibi fecit indelibile” (lažni O'Rajan, neizbrisivo mastilo). (Džojcs, 2014, str. 188)⁵

⁵ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 185): “You ask, in Sam Hill, how? Let manner and matter of this for these our sporting times be cloaked up in the language of blushed porporates that an Anglican ordinal, not reading his own rude dunsy tunga, may ever behold the brand of scarlet on the brow of her of Babylon and feel not the pink one in his own damned cheek.

Primum opifex, altus prosator, ad terram viviparam et cuncti-potentem sine ullo pudore nec venia, suscepto pluviali atque discinctis perizomatis, natibus nudis uti nati fuissent, sese adpropinquans, flens et gemens, in manum suam evacuavit (highly prosy, crap in his hand, sorry!), postea, animale nigro exoneratus, classicum pulsans, stercus proprium, quod appellavit deiectiones suas, in vas olim honorabile tristitiae posuit, eodem sub invocatione fratrorum gemino-rum Medardi et Godardi laete ac melliflue minxit, psalmum qui incipit: Lingua mea calamus scribae velociter scribentis: magna voce cantitans (did a piss, says he was dejected, asks to be exonerated), demum ex stercore turpi cum divi

Iz ovog citata mogu zaključiti sljedeće: Shaun naglašava svoju perspektivu i iskorištava situaciju u kojoj mu je data fokalizacija kako bi na latinskom ispričovijedao priču o sramoti svog brata Shema. Međutim, Shaun i Shem su u „Finnegans Wake“, kao i svi ostali *likovi*, utjelovljenja određenih književnih arhetipa, dakle instance načela naglašene jezičkom igrom. To nije očito iz navedenog citata. Citat je poslužio da se istakne podređenost ličnog iskustva likova načinu na koji se pripovijeda o tom ličnom iskustvu, tj. uopće podređenost likova i motiva općoj autorefleksiji teksta „Finnegans Wake“. Bitno je da način na koji se pripovijeda ne pridonosi toliko dočaravanju ličnog iskustva lika koji pripovijeda – **taj način nije lični diskurs tog lika**, niti pridonosi njegovoj karakterizaciji, on pridonosi „karakterizaciji“ cjelokupnog teksta „Finnegans Wake“.

Književni lik u romanu inače simulira (ako već ne referira) neku ličnost; naglasak se stavlja na jedinstvenost svjetonazora te ličnosti, a jezik pri tom služi da bi ta simulacija bila što uspješnija. U slučaju „Finnegans Wake“, tekst neprestano vrši autorefleksiju, tako da jezik više ne služi simulaciji vanjezičke stvarnosti, već neprestano pada u svoje jezičke igre. Utoliko, književni lik, kao proizvod simuliranja čovjeka od strane jezika, ne može nastati. „Finnegans Wake“ nije čak ni tekst koji uživa u intertekstualnim vezama⁶ – njegovi *likovi* ne simuliraju ni likove iz drugih književnih djela; njegovi likovi čini se, nastoje iscrpiti sve svoje intertekstualne i referencijalne potencijale kako bi takve veze, čini mi se, banalizovali, kako bi se oslobodili prijetvornosti simulacije. Mislim da je taj proces iscrpljivanja zapravo proces enkripcije, koji dovodi do „nečitljivosti“ ovog Joyceovog djela. Na koncu, enkripcija vrši autorefleksiju, kod sebe gleda u lice i poenta takvog procesa je, ovo ću sada navesti kao ključnu hipotezu ovog rada, postaviti pitanje o mogućnosti kodiranja uopće. Šta ta mogućnost govori o samom jeziku?

Za sada ostavljam ovo pitanje otvorenim. Cijeli moj rad bit će posvećen pokušaju odgovora na ovo pitanje, ili barem tumačenju Joyceovog i McCarthyjevog djela kao tekstova koji ga nastoje postaviti. Bitno je reći da McCarthyjev stav o „izvornom kodu romana“ nije u nesuglasju sa stavom da „Finnegans Wake“ nije roman. Možda je McCarthy na umu imao predstojeću evoluciju romana.

Orionis iucunditate mixto, cocto, frigorique exposito, encaustum sibi fecit indelibile (faked O’Ryan’s, the indelible ink).”

⁶ „Intertekstualnost“ je pojam J. Kristeve; ovdje navodim definiciju u Bitijevom *Pojmovniku* (str. 224): „aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture“.

Granice narativne analize

U ovom poglavlju ću se posvetiti zaključcima narativne analize „Finnegans Wake“ u djelu „A Skeleton Key to Finnegans Wake“ (autori H. M. Robinson i J. Campbell), a ta analiza bi trebala služiti kao argument stavovima iznesenim u prethodnom poglavlju, kao bolji uvid u Joyceove *likove*, jezičke instance. Robinson i Campbell su preveli tekst „Finnegans Wake“ u razumljivu fabulu koja, kako ću pokazati, ne razrješava enkripciju ovog Joyceovog djela. Štaviše, narativna metoda teži prepoznavanju od ranije poznatih naratoloških formacija pa tako previđa specifičnost gradnje Joyceovih *likova*, previđa sve jezičke igre i ukupno nešto više od pedeset jezika koji se mogu naći u „Finnegans Wake“. Posvećujem ovoj narativnoj metodi poglavlje u nadi da će mi ono reći nešto više o enkripciji uopće, i o „Finnegans Wake“ kao *izvornom kodu*.

Siže djela „Finnegans Wake“ izgleda ovako (Fordham, 2007, str. 11-15):

Poglavljje I.1, priča započinje bdjenjem nad umrlim čovjekom, koji nam se predstavlja inicijalima „HCE“. Tokom sahrane se pričaju priče iz njegovog života, kako je špijunirao dvije djevojčice, kako su njega špijunirala trojica vojnika, kako je od jedne nezavisne žene uspio napraviti domaćicu. HCE se utom probudi, no prisutni na sahrani ga opet uspavaju u smrt, uvjeravajući ga da je neka dostojna ličnost sada zauzela njegovo mjesto. **Poglavljja I.2-I.4** zbirka su priča o nekoć utjecajnom čovjeku, koji podsjeća na HCE iz prvog poglavljja. U poglavlju I.2 saznajemo da je HCE dobio prezime po jednom kralju, nakon čega je stekao bogatstvo i ugled. Potom se o proširio trač o tome da je zlostavljao neke djevojčice (i/ili dječake) u parku. Iz tog trača nastala je balada, čijim stihovima se tražilo da HCE ode u zatvor. S vremenom se javljaju druge verzije priče: da je jedan čovjek s pištoljem prijetio HCE; da su HCE privlačile mlade žene. Na koncu, javnost počinje suosjećati s HCE. U poglavlju I.4, HCE je na suđenju. Pismo njegove žene je dokaz koji će ga možda osloboditi – no niko ne može da nađe to pismo. **Poglavljje I.5** je u potpunosti posvećeno tom pismu, ali ne njegovom sadržaju koliko raznim imenima po kojima je pismo znano, vrsti papira na kom je napisano, rukopisu kojim je napisano i slično. Na koncu se zaključuje da je pismo vjerovatno napisao jedan od sinova HCE – Shem. **Poglavljje I.6** ima formu kviza, u kojoj se ispituje dosadašnje znanje iz pročitanoog teksta. Odgovori na postavljena pitanja po redu glase: 1. HCE, otac; 2. ALP, majka; 3. Dublin, grad; 4. Mamalujo, četvorica staraca; 5. Ol' Joe Sackerson (u prijevodu: Jadni

stari Džo), sluga; 6. Kate, pralja; 7. the Murphys – porota ili narod; 8. the Maggies ili žene (u PMS-u); 9. pismo; 10. Issy, kći; 11. Shaun, mlađi brat blizanac; 12. Shem, stariji brat blizanac. U **poglavlju I.7** se obrazlaže odgovor na pitanje br. 12. Saznajemo nešto više o Shaun i kako je ubio brata Shema – autora pisma/krivotvoritelja/umjetnika. Na kraju se pojavljuje Shemova majka i staje u Shemovu odbranu. O njoj više saznajemo u **poglavlju I.8**. Njeno ime je Anna Livia Plurabelle, a njen muž je HCE. Priču u ovom poglavlju pričaju dvije pralje. ALP je zlostavljana kao dijete, silovana kao djevojka, postala je prostitutka i silovana je od strane svog muža (a to je uradila da ga usreći). Poredi se sa rijekom Liffey.

Poglavlje II.1 prikazuje Anninu djecu i drugu mladež kako se igraju na ulicama (tzv. „Nightgames“). Djeca igraju igru „anđeli i demoni“, Shem biva demonom i ismijan je dok Shaun biva slavljn zbog svoje neiskvarenosti. Djeca igraju ove igre dok otac spava. Kad se probudi, daje im zadaću u **poglavlju II.2** („Nightlessons“). U **poglavlju II.3** pričaju se dvije priče u krčmi koju drži HCE. Prva je o grbavom čovjeku i njegovom krojaču – krojač mu sugerše da nađe novo tijelo ako mu ne odgovara odijelo. Priča je analogija mladog para koji se treba vjenčati i oca mlade koji govori mladoženji kako treba nabaviti novo „odijelo“ ako mu ovo njegovo ne odgovara. Druga priča govori o irskom vojniku, koji je ubio ruskog generala u Krimskom ratu, ali dok je ovaj obavljao nuđu. **Poglavlje II.4** priča je o četvorici staraca koji špijuniraju Tristana i Izoldu. Pada noć i priča ulazi u svijet snova. Narator se otkriva kao pratila četvorice staraca – vjerovatno Shem. Shem priča dalje o tri inkarnacije svog brata Shauna u **sljedeća tri poglavlja**: Shaun, Jaun i Yawn.

Poglavlje III.1 započinje susretom spavača sa Shaunom, koji dostavlja pisma (vjerovatno i ono pismo ALP). Na kraju poglavlja se Shaun posvađa sa Shemom i baci se u rijeku Liffey. U **poglavlju III.2**, Shaun se pojavljuje kao Jaun (kao Don Juan), koji drži predavanje sestry Izzy i njenoj pratnji od 28 članova (the Maggies). Izzy mu predaje pismo i zaklinje se da će biti vjernija od sada. Jaun predstavlja svog brata Shema kao Davea, koji će zauzeti njegovo mjesto. U **poglavlju III.3**, Yawnu prilaze četvorica Senatora i ispituju ga o dešavanjima u knjizi I. Yawn utjelovljuje sada sve likove s kojima smo se susretali u djelu – on zapravo sprovodi uskrsnuće oca HCE. **Poglavlje III.4** je izlazak iz sna.

U knjizi IV dolazi zora, ali se skonačava Anninom smrću, rijekom koja ističe iz mora. Na koncu, dobijamo tekst pismo ALP, ali baš u trenutku kada se knjiga i ALP opraštaju od nas u ritmu neprekinutog riječnog toka i kada se knjiga vraća na svoj početak.

Fordham ističe da narativna metoda ne iscrpljuje sve narative unutar teksta „Finnegans Wake“ i kako služi kao polazna točka za daljnje analize. To je naravno tačno, no ja bih istakla jednu drugu odliku ove metode – nedostatak kritičkog stava. Narativna metoda se čak ne bavi ni pitanjem *kako* je Joyce napisao ovaj narativ, koliko već poznate obrasce književnog jezika nastoji prepoznati u tekstu koji tumači. Da bih pokazala važnost tog previda, dovoljno je samo da počnem primjećivati sve načine na koje narator referira na lik HCE u tekstu: Humphrey Chimpden Earwicker, H. C. Enderson, Hermyn C. Entwistle, Here Comes Everybody, Hocus Crocus Esquilocus, Helpless Corpses Enactment, itd. Štaviše, H. Burrell u knjizi „Narrative Design in Finnegans Wake“ primjećuje kako se konkretan naziv „HCE“ pojavljuje samo dva puta u cijeloj knjizi, a „hce“ šest puta. Isti je slučaj sa ostalim *glavnim likovima*, tj. sa ostalim članovima porodice Earwicker. Ovo je naravno tek jedan aspekt Joyceovog teksta koji narativna metoda previda, pored raznih intertekstualnih veza, jezika koji se koriste u tekstu, razloga zašto se završava nedovršenom rečenicom i zašto mu prva rečenica počinje malim slovom.

Naglašavam granice narativne metode iz razloga što mi se ona učinila kao samorazumljivom metodom na početku istraživanja ove teme. Ukoliko sam kao pretpostavku prihvatila stav da je „Finnegans Wake“ enkripcija koju treba dešifrovati, činilo mi se da će kranji rezultat istraživanja biti tekst „Finnegans Wake“ napisan u razumljivoj formi kakva je navedena u ovom poglavlju. Međutim, izgleda da „Finnegans Wake“ prevazilazi formu narativa, ili bolje, iskorištava formu narativa putem neprestane autorefleksije. Sveden na razumljivi narativ, „Finnegans Wake“ odgovara žanru romana – ali samo sadržajno i to ako se zanemare razni utjecaji forme na sadržaj.

Ne radi se samo o tome da je „Finnegans Wake“ sveden na razumljivu formu znatno osiromašen u značenjima koja je postigao, već i o njegovim odnosima sa drugim narativima. Stoga ću u „narativne metode“ ubrojati (za razliku od Fordhama) i istraživanja koja nastoje pronaći bazni intertekst za „Finnegans Wake“ i time ga žele dešifrovati. Za primjer uzimam pomenutu knjigu „Narrative Design in Finnegans Wake“

H. Burrella. Autor tvrdi da je osnova narativa „Finnegans Wake“ treće poglavlje Knjige Postanka i da su svi događaji u Joyceovom tekstu repriza priče o Padu. Burrell iznosi ideju o tzv. *generičkoj parafrazi*, tj. parafrazi Knjige Postanka, koja „generira“ osnovni nivo spoznaje i na koncu vidi „Finnegans Wake“ kao djelo koje ima pretenzije da postane nova Biblija putem procesa parafraziranja.

Na ovom mjestu želim naglasiti da je intertekstualna veza „Finnegans Wake“ sa Biblijom, i sigurno sa pričom o Padu, zapravo argumentovana i da se slažem s Burrellovom tezom da je treće poglavlje Knjige Postanka bazna intertekstualna veza Joyceovog teksta, ali se ne slažem sa njegovim stavom da je u toj vezi ključ koda „Finnegans Wake“. Navodim primjer Burrellovog istraživanja kako bih primijetila sljedeće: naravno da Burrell teži jedinstvenom tekstu kao pratećem „Finnegans Wake“, budući da se vodi logikom koda koji treba dešifrovati u određenom ključu. Pri tom je ključna pretpostavka da ključ mora imati ranije uspostavljen sistem značenjskih veza (kakav je tekst Knjige Postanka), koje se sada prerašavaju u kodu. Međutim, čini mi se da Burrell pretpostavlja da je autorefleksija „Finnegans Wake“ uvijek autorefleksija na Knjigu Postanka, na pretpostavljeni ključ koda.

Ono što Burrell teži uraditi jeste prepoznati u „Finnegans Wake“ već poznati, *arhetipski* narativ kakav je priča o Padu. Ja mislim da se „Finnegans Wake“ neprestano osvrće na sam proces kodiranja, i da je u tom njegova autorefleksija. Kao što je rekao McCarthy u ranije pomenutom intervjuu: ako želite prepoznati vezu „Remaindera“ sa Proustovim „U traganju za izgubljenim vremenom“, to je „simpatično“, ali to je također samo površinski sloj koda – u toj intertekstualnoj vezi svakako jeste sadržan metoda enkripcije, ali kompleksnost i posebnost koda (McCarthyjevog i Joyceovog) leži u nečemu drugom do li u pukom referiranju teksta na neki drugi književni tekst. Čini mi se da baš specifično referiranje na književne likove koje Joyce sprovodi upućuje na ta dva sloja referiranja koja čini njegov tekst. S jedne strane, HCE jeste ime lika koje, kada se pojavi u formi „Here Comes Everybody“, vrlo vjerovatno referira na monoteističkog boga, odakle referira na treće poglavlje Knjige Postanka i tako se stvara intertekstualna veza sa Biblijom⁷. Međutim, neprestano poigravanje sa imenima likova, nekad čak i dosta dobro skriveno referiranje na pojedine likove omogućava tekstu da problematizira

⁷ „Here Comes Everybody“ također pravi uspješnu referencu na Everymana (moralitet „The Summoning of Everyman“ iz XV vijeka) – o ovoj referenci neće biti govora dalje u radu, ali je navodim kao još jednu moguću intertekstualnu poveznicu.

sam medij jezika u kom je realizovan. Raznolikošću svih naziva za HCE se autoreferencijalno tematiziraju alternativne mogućnosti utkanosti likova u tekst, ti nazivi nisu tu da bi se iz njih iščitao već poznati narativ; naratološki, oni čak služe kao opisi, kao *mikro-narativi* koje spominje Fordham, oni vrše ne samo stagnaciju radnje koja se onda može raspršiti u te mikronarative (što bi bilo njihov intertekstualni potencijal kog zastupa Burrell), već omogućavaju da tekst „Finnegans Wake“ povratno referira na sebe kao značenjsku cjelinu, plodno tlo odakle su ti narativi potekli. **Poenta nije pronaći narativ skriven u „Finnegans Wake“, poenta je u pitanju: kako je ovaj tekst iskoristio jezik tako da je sam na kraju postao neovisan o odlikama narativnosti – to je pitanje o kodu, a ne o njegovom ključu.** Šta nam Joyceova enkripcija govori o jeziku uopće? Preciznije, šta nam ta enkripcija govori o referencijalnoj moći jezika?

Ko će biti gospodar?

Postoji još jedna scena pada u „Finnegans Wake“ koju Burrell uopće ne spominje, a to je pad Humpty Dumptyja iz engleske narodne pjesme. Zapravo, motiv pada očit je na mnogo mjesta u Joyceovom tekstu, te ću ga u nastavku povezati sa nekoliko poznatih tekstova, koji pojam pada shvaćaju nešto drugačije, a za koje mislim da mogu polučiti nova značenja teksta „Finnegans Wake“. Napominjem da ću u ovom poglavlju i sama tražiti intertekstualne veze Joyceovog sa drugim književnim tekstovima – cilj toga jeste povezati Joyceovo sa McCarthyjevim djelom, koje započinje, barem ako događaje poredamo u fabulu, *padom* metalne konstrukcije na glavu protagoniste koji zbog nje gubi pamćenje. Ovaj trenutak amnezije, kao i cijela tematika sjećanja književnog lika vrlo su važni u mom istraživanju, a razlog tomu pokazat će se u posljednjem poglavlju rada. Za sada mogu ostaviti sljedeće pitanje da lebdi u zraku: na koji način se književni lik rukovodi svojim sjećanjima/uspomenama tokom radnje i kako se od njega razlikuje lik kom eksplicitno manjka takvo, u biti, *znanje*? Mislim da je McCarthy nešto jednostavnije pokazao ono što je Joyce zapravo uradio svojim „likovima“, oduzevši im pomenutu dimenziju sjećanja, ili uopće, nedostatak znanja o događaju koji je tema teksta u kom se ti likovi nalaze: taj događaj je zapravo zločin za koji je optužen H.C.E. Ovaj Joyceov

manevar, i to postavljam kao novu hipotezu u istraživanju, počiva na odnosu konotacije i denotacije.

O zaključku ovog rada za sada – toliko. Vraćam se motivu pada. Navodim neke („neke“ jer sam birala one koji su već prevedeni) od primjera u kojima Joyce spominje Humpty Dumptyja:

1. *Veliki pad zida jajeta povuče za sobom u tako kratkom roku pfujd Finengana, inače solidnog čoveka, da njegova brdovita hamti glava odmah odasla jedan upitnik dobro na zapad u potragu za njegovim damti nožnim prstima (...)* (Džojs, 2014, str. 5-6)⁸
2. *Pa čak i da se Hamti ponovo stropošta damti puta tako nezgrapno u bradosalemu svih naših grandioznih razočarenja čekaće ga jaja na oko za doručak izjutra, sunčana strana pažljivo odozgo.* (Džojs, 2014, str. 14)⁹

Oba primjera pojavljuju se u prvom poglavlju prve knjige, koje govori o posrnulom H.C.E. Pad Humpty Dumptyja se nešto kasnije u knjizi (sedmo poglavlje) povezuje sa padom Adama i Eve. Ovaj navod kao i prethodna dva svakako imaju komičan efekt i mislim da to nije suvišno za spomenuti:

3. *Slomljena Jaja će pratiti ogrizine Jabuka jer gde postoji Volja tu je i njegov Zid.* (Džojs, 2014, str. 177)¹⁰

Paralaleno s ovom vezom, značajno je što se motiv pada u „Finnegans Wake“ uvijek povezuje s likom H.C.E. Pad je njegov lično, ukoliko se osvrnemo na blud za koju je optužen da je počinio. Međutim, pad se istovremeno kroz tekst tematizira kao inicijalni pad čovjeka s neba na zemlju. Utoliko se fokus sa H.C.E., kao lika čovjeka na čijem smo pogrebu bili u prvom poglavlju prve knjige, prebacuje na opću ideju čovjeka kao posrnulog božjeg stvorenja. Utoliko, jedinstvenost književnog lika okopnjuje. Naravno, tomu je slučaj i u mnogim drugim tekstovima, no specifičnost Joyceovog teksta je u tome

⁸ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 3): „The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes (...).“

⁹ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 12): “And even if Humpty shell fall frumpty times as awkward again in the beardsboosoloom of all our grand remonstrancers there’ll be iggs for the brekkers come to mourn-him, sunny side up with care.”

¹⁰ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 175): „Broken Eggs will poursuive bitten Apples for where theirs is Will there's his Wall.“

što to okopnjavanje, taj proces apstrakcije kojim se napušta partikularno u korist prepoznavanja univerzalnog, **vrši sam tekst a ne čitalac**. U ovom se sastoji ranije spomenuti proces autoreferencije. Dakle, tekst ne pruža iluziju književnog lika kao jezičkog jedinjenja koje bi trebalo sličiti ljudskoj ličnosti pa da daje čitaocu mogućnost da iz tog konkretnog lika izvlači općenite zaključke.

I to je ono što Burrelova analiza ostavlja po strani kao manje bitno: činjenicu da se kroz „Finnegans Wake“ ponavlja motiv pada i da to eksplicitno ukazivanje na vlastiti podtekst (kakva je treće poglavlje Knjige Postanka) daje potpuno novi status tom podtekstu. Ovome ide u prilog i to da se Humpty Dumpty svaki put pojavljuje potpuno izvan konteksta tekuće scene. Dakle, očite reference na podtekst radnje nisu kodirane u tekst tako da budu neprimjetne i da ne narušavaju kontinuitet radnje – upravo suprotno. One funkcionišu kao ranije spomenuti, vrlo upadljivi, „mikro-narativi“.

Poseban je primjer „Balade Persija O'Rilija“ (izvorno: „The Ballad of Persse O'Reilly“), koja se pojavljuje u prvoj knjizi u trenutku kada su H.C.E. već sustigli razni tračevi. Ovdje navodim prvu i posljednju strofu, kasnije ću objasniti zašto:

4. *Je'l ste čuli za izvesnoga Hamtija Damtija
Kako se uz grmljavinu i tutnjavu razlupao
I k'o Lord Olofa Krpelj se sklupčao
Pri dnu Magazinskog Zida
(Hor) Magazinskog Zida
Grba, šlem i ostalo?*

(...)

*I nema tih kraljevih ljudi ni njegovih konja
Da vaskrsnu tela njegovoga
Jer nema prave čini u Konahtu il' paklu*

(bis) Koja je u stanju da podigne graju. (Džojs, 2014, str. 47-49)¹¹

¹¹ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 45-47):
“Have you heard of one Humpty Dumpty
How he fell with a roll and a rumble
And curled up like Lord Olofa Crumple
By the butt of the Magazine Wall,”
(Chorus) Of the Magazine Wall,
Hump, helmet and all?”

(...)

“And not all the king’s men nor his horses
Will resurrect his corpus
For there’s no true spell in Connacht or hell
(bis) That’s able to raise a Cain.”

Krenimo od naslova: u njemu se krije Joyceov vrlo čest manir da se poigrava etimologijom imena svojih likova i prevodi tu etimologiju u druge jezike. Tako „Persse O'Reilly“ aludira na francusku riječ „perce-oreille“ čiji je prijevod na engleski „earwig“ (=uholaža), a znamo da je prezime H.C.E. upravo: Earwicker. Nadalje, u prvoj strofi imamo jasnu referencu na Humpty Dumptyja i opet vrlo zanimljivu „ličnost“ Lorda Olofe Krpelja. Na stranici finnegansweb.com¹² nalazim nekoliko objašnjenja ovog „imena“.

Prvo je da je „Lord Olofa Crumple“ fraza koja fonološki podsjeća na frazu „Lord! Oof!, crumple“ – njome se sugerije da je Humpty pri padu rekao „Lord! Oof!“ i potom se *zgužvao/sklupčao* (= to crumple). Vidimo da je u prijevodu prve strofe Stojaković riječ „crumple“ preveo u nominalnoj formi kao „krpelj“ – „crumple“ je isključivo glagol, ali pretpostavljam da je „krpelj“ uzeto zbog značenja „zgužvati se“, u smislu utisnuti nešto u određenu površinu mijenjajući mu oblik – što krpelj inače radi. Drugo objašnjenje je da je Lord Olofa referenca na Lorda Olivera Cromwella, vojnog i političkog vođu Engleske, Škotske i Irske u 16. vijeku. Treće objašnjenje kaže da je ipak referenca na Kralja Offu, koji je vladao kraljevstvom anglo-saksonske Engleske u 8. vijeku. Međutim, „Magazinski Zid“ očita je referenca na Magazinsku tvrđavu u Parku Phoenix, sagrađenu 1735. godine, što ne odgovara vremenskim periodima u kojima su živjeli Cromwell i Offa, mada oni jesu simboli kraljevstva, protiv kog su se Irci borili u slavnom „Easter Rising“ (o čemu će bit riječi malo kasnije). Stoga sam sklonija prvom tumačenju, s tim da bilo koje od tri objašnjenja potvrđuje tezu koju želim izvući iz fraze „Lord Olofa Crumple“.

Primijetimo šta Joyce zapravo radi: on formu imena jednog lorda, zajedno sa titulom, potencijalno koristi kao sinonim za pad. I u drugom i u trećem objašnjenju, ako i da se radi samo o alteraciji imena Lorda Cromvella ili kralja Offe, opet su ta imena promijenjena u svrhu fonološke sličnosti (Lord Olofa = Lord! Off! = Lord (Cromwell)/(King) Offa). „Crumple“ unekoliko podsjeća na „Cromwell“, ali naravno odgovara tematici zagonetke o Humpty Dumptyju, koji se „zgužvao“. Ovo sve spominjem zbog teme književnih likova: ime jednog lika vrlo je važna instanca autorove/naratorove referencije na tog lika i na njegov skup do tada poznatih osobina. Ako prihvatimo drugo i treće objašnjenje, ime historijske ličnosti uvučeno je u fiktivni tekst kako bi se povezalo sa likom Humpty Dumptyja (već tradicionalno protumačenim

¹² http://www.finnegansweb.com/wiki/index.php/Lord_Olofa_Crumple (pristupljeno 29.5.2018)

kao simbolom bezuspješne želje za moći), čime je postignut pomenuti komički efekt – nova verzija imena podriva ime historijske ličnosti jer funkcioniše kao uzvik pri padu. Ukoliko prihvatimo prvo tumačenje, susrećemo se s još radikalnijim primjerom odnosa sa konceptom književnog lika: **Joyce je od Humptyjevih uzvika i od glagola „to crumple“ načinio vlastito ime**, koje je očito opskurno, ali potencijalno pogodno ime za neki fiktivni lik. Ipak – Lord Olofa Crumple nije lik u „Finnegans Wake“, niti je direktna referenca na stvarnu ili fiktivnu ličnost (ponavljam: ukoliko prihvatimo prvo objašnjenje).

Ovo je slučaj i sa imenom H.C.E. kako sam već ranije navodila primjere u kojima je od nekih riječi u tekstu napravljena aluzija na ime lika i time referirano na njega (npr. Here Comes Everybody). Sve riječi upotrijebljene tako („here“, „comes“, „everybody“) funkcionišu i kao dijelovi imena i kao ono što jesu – dakle imaju značenje u kontekstu imena lika i imaju svoje denotativno značenje. Tako je i u slučaju sa „Lord Olofa Crumple“.

Osvrnimo se sada na posljednju strofu balade. Najprije se osvrćem na stih „I nema tih kraljevih ljudi ni njegovih konja“, koji direktno upućuje na kraljeve konje i ljude iz izvornog teksta zagonetke: „All the king's horses and all the king's men/Couldn't put Humpty together again.“ Kraljevi ljudi i konji su naravno simbol rojalista, i u zagonetki pa tako i kod Joycea, te se vežu za prvu strofu, tj. za Magazinski Zid. Pobuna iz 1916. godine, poznata kao „Easter Rising“, borba je za Irsku republiku i oslobođenje od Britanskog kraljevstva:

Ustanici su se nadali da će se njihova akcija poklopiti s očekivanim njemačkim iskrcavanjem na otok te da će uz njemačku potporu ostvariti potpunu pobjedu. Britanska je vlada došla do informacija da Iraci spremaju nekakav ustanak te da im Njemačka daje logističku potporu pa je počela raditi na njegovom sprečavanju, odnosno gušenju. (...) Osim toga, ustanak je označio početak Anglo-irskog rata koji će završiti podjelom irskog otoka na Sjevernu Irsku i Slobodnu Irsku Državu koju će kasnije naslijediti Irska Republika.¹³

U svojoj Baladi, Joyce rojaliste vidi skrupčane uz Magazinski Zid, no njihovu figuru ne povezuje samo s Humpty Dumptyjem, već i sa biblijskim likom Kainom. Međutim, u tom posljednjem stihu balade imamo opet igru riječima, mada dosta jednostavnu: ona se krije

¹³ Uskrsni ustanak. (2010, 6.10). U: *Hrvatski povijesni portal*. Preuzeto: 25.6.2018, sa <http://povijest.net/uskrsni-ustanak/>

u frazi „raise cain“.¹⁴ Ipak, „Cain“ je napisano velikim slovom, čime se aludira na Abelovog brata Kaina¹⁵ – figure dvojice braće će kasnije u „Finnegans Wake“ biti povezani sa likovima Shauna i Shema. Bitno je naglasiti kako se „Cain“ ovdje opet upotrebljava kao vlastito ime biblijskog lika (konotacija), ali se koristi i njegovo značenje u frazi „raise cain“ (denotacija).

U tekstu „Allusions on Lewis Carroll in James Joyce's *Finnegans Wake*“¹⁶ autor T. Gelashvili objašnjava Joyceove aluzije na Carrolla, na njegov rad, ne toliko na sam lik Alise (i Alisu Liddell) koliko na Carrollovu kći (Isa Bowman). Obzirom na njegove argumente u tom tekstu, mislim da je opravdano uključiti u „lik“ Humpty Dumptyja koji se pojavljuje u „Finnegans Wake“ i značenje koje mu je podario Carroll u djelu „*Alice Through the Looking-Glass*“. Prisjetimo se ovog dijela:

- *Kada ja upotrebim jednu reč – rekao je Jajčić Ovalčić nadmeno – onda ona znači baš ono što ja izaberem i ništa drugo.*
- *Problem je u tome – reče Alisa – da li si ti uopšte u stanju da izmišljaš reči sa mnogo značenja.*
- *Problem je jedino u tome – upleo se Jajčić Ovalčić – koja od njih treba da postane gospodar. Eto toliko!* (naglasila L.M.; Kerol, 2016, str. 179)

U odnosu kodirani tekst - izvorni tekst, *gospodar* je svakako izvorni tekst. No, da li je to slučaj sa „Finnegans Wake“? Sva dosadašnja analiza podudara se sa mojom početnom hipotezom: „Finnegans Wake“ postavlja pitanje o mogućnosti koda uopće i time ga stavlja u ravan, ako ne (na vrijednosnoj skali) i malo iznad izvornog teksta.

U tekstu „'Did God Be Come?': The Definitive Exgenesis of HCE“, S. Slote nudi vrlo zanimljivu analizu veze između HCE i Humpty Dumptyja. Naime, Slote analizira dio Joyceovih bilješki za „Finnegans Wake“¹⁷:

63: *\$HCE by brick / storycarrier*

65: *storycarrier \$ALP / letter in memory*

¹⁴ Fraza „raise cain“ prema stranici dictionary.com znači „cause a disturbance“, dakle odgovara Stojakovićevoj frazi „podići graju“. Također je sukladno kontekstu „Easter Rising“. Primijetimo da Joyce koristi frazu u obliku „raise a Cain“ pa član „a“ i riječ „cain“ napisana velikim slovom jasno aludiraju na biblijskog Kaina, mada sam član „a“ sugerira da je Kain poput zajedničke imenice za određeni tip ljudi.

¹⁵ Kain i Abel se pojavljuju u četvrtom poglavlju Knjige Postanka. Referencu na Abela nalazi se i u imenu Shaunove i Shemove majke: Anna Livia Plur-abel-le.

¹⁶ Gelashvili, T. (May 2016). Allusions on Lewis Carroll in James Joyce's *Finnegans Wake*. *IMPACT: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*, 5, 47-54. Preuzeto 29.5.2018. sa <https://www.scribd.com/doc/316076944/ALLUSIONS-ON-LEWIS-CARROLL-IN-JAMES-JOYCE-S-FINNEGANS-WAKE>

¹⁷ U: Ferrer, D. and Claude, J. (Ed.) (1998). *Writing its own wrunes for ever: essais de génétique joycienne*. Tusson, Charente: Du Lérot. Str. 103-118. Preuzeto 29.5.2018. sa <http://antwerpjamesjoycecenter.com/god0.html>

67: *\$HCE falls--pieces*

77: *earse \$HCE / not recognize him / -- mention him / cut --*

168: *like the fall from erect of 1001 / 2000 / Bricks*

Slote analizira red po red i zaključuje sljedeće. Iz reda 63 saznajemo da je HCE nosilac cijele priče, iz 65. saznajemo da tu funkciju preuzima njegova žena ALP u trenutku kada napiše pismo. 67. red uspostavlja vezu HCE sa Humpty Dumptyjem – obojica se *raspadaju*. 77. red daje upute o daljnjoj enkripciji lika HCE u tekstu, nakon njegovog Pada – on treba postati neprepoznatljiv, tek spomenut. 168. red Slote tumači kao poveznicu „Finnegans Wake“ sa djelom „1001 noć“ i to u ključu da je i ovaj Joyceov tekst skupina priča koje su u biti analogije jednog događaja (kakav je slučaj i u „1001 noći“), samo što je u ovom slučaju taj događaj Pad.

Slote spominje još jednu Joyceovu bilješku: *5 min exposure / for all the world to see*. Nju tumači u kontekstu Joyceovog teksta kao enkripcije: *Kod je razumljiv, ali samo kao najveća tajna; slika je vidljiva isključivo kao nerazrješiv* (engl. overdetermined) kod. (Slote, 1993). Dakle, bit je u vidljivosti, u **izloženosti koda**. Stoga Slote zaključuje kako bdjenje nije sjećanje na Pad, već je šifrirano kao Pad. Nadalje, identitet H.C.E. je dat kao povlačenje *retorički kodiranog identiteta* (taj retorički kodirani identitet je „jezička instanca“ koju sam ranije spominjala). Tomu bih dodala da je sjećanje upravo izbjegnuto u tekstu „Finnegans Wake“ i na njegovo mjesto je stavljen kod. Ovu činjenicu iskorištava McCarthy u djelu „Remainder“ pa ću mu sada pokloniti veću pažnju.

*

„Wakean logic“ Burrellov je pojam kojim on denotira posebnu logiku svojstvenu tekstu „Finnegans Wake“. Ona podrazumijeva niz asocijacija koje odslikavaju stvarnu moždanu aktivnost. U nedostatku realne reference, „nestvarne“ asocijacije opstaju, na koncu stvarajući snoliklu sliku, referencu koja je strana logičkim procesima. Opstanak *nestvarnih asocijacija* podudara se sa *izloženošću koda* o kojoj sam ranije govorila. Burrell nadalje primjećuje četiri vrste sredstava koja Joyce koristi: arhaizmi, strane riječi

preko kojih uspostavlja vezu sa Biblijom (jer i u biblijskom tekstu nalazimo slične igre riječima), nedostatak navodnika (tj. instanca naratora i drugih pripovjedača/govornika u tekstu nije eksplicitna) i tzv. „networking“.

Networking je pojam koji povezuje „Finnegans Wake“ i „Remainder“. Njime Burrell definira proces *opetovane upotrebe određenih kategorija riječi, kako bi se u čitaočevu umu isprovocirala jedna od tema djela*. Tako npr. svaki opis hranjenja u „Finnegans Wake“ aludira na Adama i jabuku; te svaka scena silovanja ili uopće seksualnog odnosa aludira na izgnanstvo iz Raja, na čovjekov Pad. Utoliko se tema Pada ponavlja kroz Joyceov tekst putem raznih priča, i to je manir istovjetan onom u „1001 noći“, koji s „Finnegans Wake“ tako dijeli i odliku cirkularnosti radnje. Burrell primjećuje da ova cirkularnost opstoji istovremeno sa progresijom teksta i napominje na tekst S. Becketta „Dante... Bruno. Vico.. Joyce“¹⁸. U tom tekstu, Beckett u „Finnegans Wake“ prepoznaje aluzije na filozofiju Giambattista Vicoa, koji je predložio cirkularnu viziju historije, koju Joyce primjenjuje u svoje četiri knjige „Finnegans Wake“. Prva knjiga je *religijska (teokratska) faza*, koja počinje sa gromom (Beckett ju naziva Rođenje); druga knjiga je ljubavna dječja igra, Beckett ju zove Brak (Vicoova *herojska faza*); treća knjiga prolazi u snu, stoga odgovara Pogrebu ili Vicoovoj *ljudskoj fazi*; četvrta knjiga završava zorom, stoga je opet prijelaz iz ljudske u teokratsku fazu.

Konačno se posvećujem tekstu „Remainder“. Prisjetimo se kako protagonist opisuje nesreću: *Nešto je padalo s neba. Tehnologija. Dijelovi, komadi*. Ova rečenica nalazi se na prvoj stranici romana. Pogledajmo sada šta se dešava na samom kraju: protagonist se nalazi u avionu i nastoji pobjeći od ljudi koji ga progone. On odjednom dobija ideju da uopće ne bježi, te naređuje pilotu da okrene avion ponovno, i tako u krug, do u beskonačnost. Javlja mu se misao o tragu koji avion ostavlja za sobom: to bi bila osmica, znak beskonačnosti – savršen samo da nema onog početnog trga uzlijetanja. Taj trag protagonist opisuje kao *otpadak, ostatak* (engl. remainder).

U tom dijelu romana se objašnjava i sam naslov – *remainder* je shvaćen kao dio znaka beskonačnosti gdje je započeta njegova naizgled vječna putanja, koja se širi beskonačno u prošlost i budućnost. *Remainder* je ostatak, odbačen da bi znak poprimio svoje značenje. I tako se stiče cirkularnost uopće i tako McCarthyjev protagonist dostiže savršenstvo.

¹⁸ Beckett, S., Brion, M., Budgen, F., Gilbert, S., Jolas, E., Llonja, V.,..., Dixon, V. (1929). *Examination Round his Factifications for Incamination of Work in Progress*. London: Faber and Faber. Str. 5-14.

Kakve ovo veze ima sa početkom romana? Vratimo se na rečenicu: *Nešto je padalo s neba. Tehnologija. Dijelovi, komadi.* Ovo bi svakako mogao biti opis pada dijelova aviona na tlo. Cirkularnost na kraju teksta omogućava motivu pada da postane osnova strukture tog teksta. Opetovanje scene Pada naravno susrećemo i u „Finnegans Wake“.

Pad nije zastupljen samo na početku i kraju romana „Remainder“. S. Miller, u tekstu “Intentional Fallacies: (Re)enacting the Accidental in Tom McCarthy's ‘Remainder’” (Miller, 2015, str. 634-659) također primjećuje kako narator kroz cijeli roman biva okupiran *stvarima koje padaju*. Takav je primjer sa crnim mačkama: nakon što je kupio Madlyn Mansions, protagonist kroz prozor iznad stepeništa promatra krov susjedne, niže zgrade i traži da se kupi nekoliko crnih mačaka koje će hodati/ležati na krovu.

Njegov zahtjev odgovara potpuno nejasnoj slici za koju *pretpostavljamo* da potiče iz njegovog sjećanja. I sam narator na početku romana kaže: *Ko može tvrditi da su ovo stvarna sjećanja?* Čitalac pred sobom ima književnog lika lišenog sjećanja, koji sa likovima u “Finnegans Wake” dijeli jednu prazninu identiteta. Najjednostavnije je tu prazninu objasniti preko ranije spomenute sintagme “retorički kodirani identitet“. McCarthyjev protagonist se na vrlo specifičan način odnosi prema svojoj „amneziji“:

„Upravo tako“, (Samuels) reče. „Čitanjem tih knjiga mi je odjednom pružen uvid u vlastitu prošlost. U njeno razumijevanje. Ako ne želiš ponavljati stvari, moraš ih razumjeti.“

Pomno sam razmislio o onom što je Samuels rekao, te mu odvratih: „Ali ja želim ponavljati stvari.“

„Tako mi je Nazrul i rekao“, odgovori Samuels. „On kaže...“

„I ja ih ne želim razumjeti. (McCarthy, 2007, str. 132)¹⁹

McCarthyjev protagonist upravo odbacuje sjećanje u korist koda i nastoji ostati vječno u toj enkripciji. Stoga primjećuje „ostatak“ znaka beskonačnosti i uklanja ga – tako postiže savršeni krug svog koda.

Na koncu ovog poglavlja se želim osvrnuti na dva pojma. Prvi je pojam enigme. U djelu „S/Z“, prvi od pet Barthesovih kodova jeste *hermeneutički kod*, u kog se ubrajaju sve jedinice koje artikulišu pitanje, njegov odgovor, mogućnosti koje odlažu odgovor,

¹⁹ Izvorni tekst: “ ‘Exactly’, he said. ‘Reading these was like suddenly being given the key to my own past. Understanding it. If you don’t want to repeat things, you have to understand them.’/ I thought about what Samuels had just said, then told him: ‘But I do want to repeat things.’/ ‘So Nazrul’s informed me’, Samuels answered. ‘He says...’/ ‘And I don’t want to understand them.’”

moćnosti koje konstituišu enigm i dovode je do razrješenja. U kontekstu teksta „Finnegans Wake“, enigma koju treba riješiti svakako je enigma o tome da li je H.C.E. kriv za zločine za koje je optužen. U slučaju romana „Remainder“, enigma se sastoji u tajni protagonistovog sjećanja, enigma je konačno u *nesreći* koja mu se desila.

Drugi pojam je pojam C. Levi-Straussa – *bricolage* – na koji upućuje Norris u tekstu „The Decentered Universe of Finnegans Wake“. Njime se označava skupina fragmenata koji bi mogli poslužiti „nečemu“. Učinak brikolaža je da čitatelja nanovo nauči čitati. Pomoću brikolaža, **struktura komunicira nezavisno od sadržaja** i to je, ni manje ni više, definicija koda. Štaviše, u „Finnegans Wake“, pismo ALP koje je ključ razrješenja enigme o zločinu za koji je optužen HCE, je u jednom trenutku romana na sitne dijelove pocijepala kokoš. Tako pismo ALP postaje ta *skupina fragmenata koji bi mogli poslužiti „nečemu“*. „Remainder“ nešto eksplicitnije komunicira sa pojmom fragmenta pa se opet vraćam na rečenicu: *Nešto je padalo s neba. Tehnologija. Dijelovi, komadi*. Sve ono za čim traga McCarthyjev protagonist jeste upravo struktura koja komunicira nezavisno od sadržaja – taj sadržaj bi bilo njegovo sjećanje u koje on, vrlo odlučno, ne želi zalaziti.

Simuliranje praznine

Joyceove skraćénice

As I sat by my window watching people go by, I wondered which of them was the least formatted, the least unreal. Not me – that was for sure. I was an interloper on this whole scene, a voyeur. There were other people sitting behind windows too, in other coffee shops, mirroring me: interlopers too, all of them. (...) Theatrical, made up, the lot of them.

- Tom McCarthy, “Remainder”

U prethodnom poglavlju navedena je Sloteova opaska da „Finnegans Wake“ nije sjećanje na Pad, već da je taj tekst šifriran kao Pad. Mislim da ključ ove distinkcije leži u načinu na koji Joyce gradi svoje književne likove. Naime, i HCE i ALP i njihova djeca su lišeni dimenzije ličnog iskustva. O ovome sam govorila još na početku rada: čak i ako

je Shaun u dana fokalizacija u trenutku kad opisuje Shemov gnusni čin, njegova „lična“ perspektiva zapravo se sastoji od diskursa kojim se koristi, ali taj diskurs pri tom nije njegov lični izričaj, taj diskurs ne produbljuje njegov lik, već je samom sebi svrha.

Utoliko, Joyce svako naratološko sredstvo koje se inače koristi u svrhu karakterizacije lika (ime, fizički opis, specifičan diskurs) svodi na specifičnost jezika i jezičke igre kojima se uopće daje liku ime, kojima se liku gradi njegov diskurs. To je već ranije spomenuti postupak brikolaža – strukture koja funkcioniše nezavisno od sadržaja. Jednostavno rečeno: postoje određene jezičke strukture koje čine cjelinu što ju nazivamo „književni lik“; u slučaju „Finnegans Wake“, te strukture neprestano referiraju na same sebe da prazne formalno uspostavljeni „književni lik“ od eventualnog sadržaja.

Na taj način, svaka jezička struktura koja bi inače funkcionisala kao lični govor lika ne odražava njegovo iskustvo ni perspektivu na stvari, već predstavlja jezičku igru u nastanku. Referentna moć takvog jezika se koristi na dva plana: govor lika referira na svoj sadržaj, ali također je taj govor struktuiran po principu brikolaža. Utoliko, struktura vrši autoreferenciju. Sve ovo sam nagovijestila već ranije u radu, a sada je potrebno navesti konkretan primjer. Odabrala sam stoga osmo poglavlje prve knjige, u kom dvije pralje pripovijedaju o životu ALP. Dat ću dva primjera iz ovog poglavlja, kako bih pokazala jedan od načina realizacije brikolaža u „Finnegans Wake“. Prvi primjer je sami početak poglavlja:

O

kaži mi sve o

Ani Liviji! Hoću da čujem sve

O Ani Liviji. Pa, ti znaš Anu Liviju? Da, naravno, svi mi znamo Anu Liviju. Kaži mi sve. Kaži mi sad. Umrećeš kad čuješ. Pa, vidiš, kad je matori čeb rso i učinio znaš već šta. (...) Ili šta god to beše što je trojka pokušala da razazna da je probao da dublira u Davoljem parku. (Džojs, 2014, str. 198)²⁰

²⁰ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 196):

“O

tell me all about

Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You’ll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. (...) Or what — ever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park.”

Dvije posljednje rečenice u navedenom citatu primjer su tzv. *networking* metode – jedna od pralja zapravo referira na zločin za koji je optužen HCE, i to je rečenica *o matorom koji je učini znaš već šta*. Međutim, rečenica koja joj slijedi je posebno zanimljiva. Navest ću i njen izvorni oblik radi jasnoće i usporedbe: *Or what — ever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park*. Dakle, pralja spominje „trojku“ („they threed“) koja je pokušala razaznati da HCE „dublira“ („to two“) u „Đavoljem parku“ („Fiendish Park“). Primijetimo da se „trojka“ i „dublirati“ izvorno u glagolskoj formi – njome se sugerira da postoji jedinstvena radnja koja se uvijek radi u troje, i ona koja se radi u dvoje. *Networking* je u ovoj rečenici na djelu utoliko što ove glagolske forme zapravo upućuju na Sveto Trojstvo i na Adama i Evu, dok Fiendish Park jeste, uistinu, Đavolji park (kao oponent Rajskom vrtu), no također sama sintagma podsjeća na Phoenix Park, koji se u tekstu već ranije pojavio („The Ballad of Persse O'Reilly“)²¹.

Detalj o Phoenix Parku je vrlo bitan u mojoj analizi. Govor koji je započela jedna od pralja odlikuje se određenim dijalektom i žargonom koji doprinose karakterizaciji njenog lika. No, u trenutku u kom Fiendish Park povežemo sa Phoenix Parkom, njen govor prestaje biti autentično njen. Štaviše, pralja *ogovara* HCE i ALP – to ogovaranje trebalo bi biti govorni čin u kom se odražava njeno sjećanje sa njenom „autentičnom“ (kako to pri ogovaranju obično biva) tačkom gledišta. Budući da Fiendish Park aludira na Phoenix Park, praljin govor i Balada referiraju jedno na drugo, tj. sam se tekst „Finnegans Wake“ pokazuje kao jedini autentični diskurs. **Fiendish Park se otkriva kao šifra za Phoenix Park i kao šifra za Rajski vrt.** Fiendish Park se također povezuje sa svim parkovima koji se spominju u „Finnegans Wake“ i oni skupa referiraju na Rajski vrt, čime učestvuju u *networking* metodi. Dodajem i da Joyce koristi slobodni neupravni govor, dakle bez navodnika, u ovom poglavlju, što mu tehnički omogućava ovakvo otvaranje diskursa jednog književnog lika ka diskursu cjelokupnog teksta „Finnegans Wake“.

Također, praljin govor prestaje biti njen u trenutku kad spominje „trojstvo“ i „dubliranje“ – ovim riječima njen govor biva iščašen iz konteksta dviju pralja koje ogovaraju porodicu za koju rade. Međutim, „to three“ bi se moglo odnositi i na troje djece koju su dobili HCE i ALP (a oni su izvršili radnju „to two“, „dubliranja“). Dakle, rečenica funkcionira u oba konteksta, što opet ne čini govor pralje autentično njenim.

Drugi primjer se koristi sličnom igrom konteksta:

²¹ O ovom sam govorila na str. 17.

Jošjoš! Jošjoš! Kaži mi još. Ispričaj mi sve do tančina. Hoću da znam svaku svakcatu sitnicu. Sve do onoga kako se desilo da na vrbi rodi grožđe. (naglasila L.M.; Džojš, 2014, str. 203)²²

Naglašena fraza (na engleskom bi glasila „when pigs fly“, u ovom slučaju „the potters fly into jagsthole“) spominje se ranije u tekstu, u sedmom poglavlju. Ovaj put, tu frazu izgovara Shaun. Dakle, kada pralja želi znati *kako se desilo da na vrbi rodi grožđe*, ona direktno referira na kontekst u kom ga koristi Shaun. Praljin diskurs preuzima kontekst Shaunovog diskursa. Iz citata će biti jasno da ona nije bila prisutna u času u kom je izgovorena dotična fraza:

(...) mladi Master Šemi na svom prvom prapočetnom nastupu u sam cik protoistorije videvši sebe takvog i takvog, dok se zevzečio sa čičcima u njihovom rasadničkom zabavištu (...) izdiktirao svim svojim malim bracama i sestrićicama prvu zagonetku univerzuma: upitavši, kada čovek nije čovek? (...) Jedno reče kada se nebesa tresu, drugo reče kad Bohemijske usne, treće reče kada on, ne, kada priskoči na časak, kada je gnostik i rešen da (...) jedno od najumnijih reče, kad on jede jabuku pa mu zmija zbiči žaoku, još jedno reče kada si star i sed i pun sna (...) i jedno kad na vrbi rodi grožđe. Svi su se izlupetali, tako da Šem lično, doktor, ponese šnjur, pravo rešenje bejavši – svi se predaju? - kada je on – s vama u sve dane do rascepa stena, – Šam. (Džojš, 2014, str. 171-172)²³

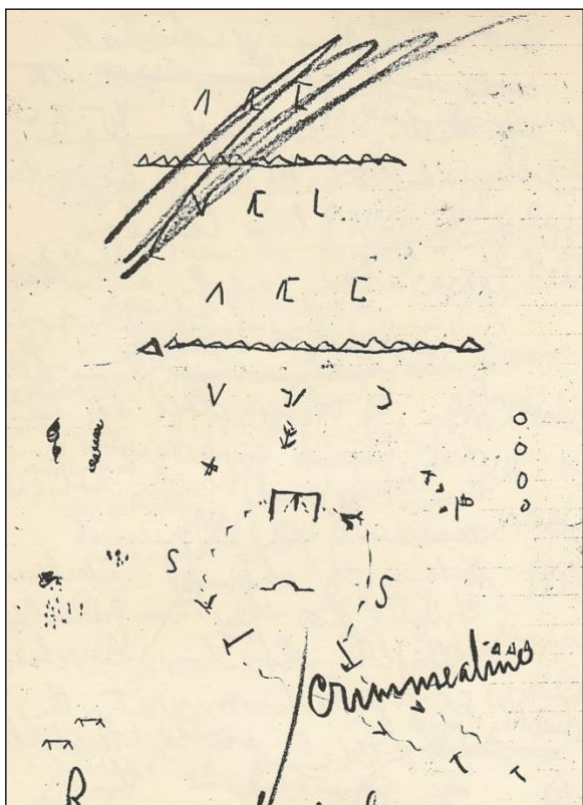
Dakle, u drugom primjeru imamo slučaj u kom jedan književni lik (pralja) referira na govor drugog književnog lika (Shaun) i to sintagmom koja funkcioniše kao općepoznata fraza (prvo kontekst) i kao odgovor na pitanje (kad čovjek nije čovjek?) – a tim se pitanjem ponovno uspostavlja *networking* i tema Knjige Postanka.

Vraćam se na prvi primjer iz sedmog poglavlja: prva tri reda napisana su tako da čine trokutast oblik. Ovo podsjeća na *skraćenicu koju je Joyce osmislio za ALP* (a ujedno

²² Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 201): “Onon! Onon! tell me more. Tell me every tiny teign. I want to know every single ingul. Down to what made the potters fly into jagsthole.”

²³ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 169-170): “(...) young Master Shemmy on his very first debouch at the very dawn of protohistory seeing himself such and such, when playing with thistlewords in their garden nursery (...) dictited to of all his little brothron and sweetureens the first riddle of the universe: asking, when is a man not a man? (...) One said when the heavens are quakers, a second said when Bohemeand lips, a third said when he, no, when hold hard a jiffy, when he is a gnawstick and detarmed to (...) one of the wittiest said, when he yeat ye abblokookan and he zmear hezelf zo zhooken, still one said when you are old I’m grey fall full wi sleep (...) mand one when dose pigs they begin now that they will flies up intil the looft. All were wrong, so Shem himself, the doctator, took the cake, the correct solution being — all give it up? —; when he is a — yours till the rending of the rocks, — Sham.”

i za ostale glavne likove „Finnegans Wake“). J. McCreedy, u tekstu „Narrating Sigla“ tumači ove skraćnice i daje sljedeću sliku (Hayman, 1963, str. 50):



Ovo je Haymanovo tumačenje²⁴ Joyceovih bilješki, tačnije onoga što je Joyce nazvao „Battle Diagram“.

Skraćnice za likove su sljedeće:

Willingdone (HCE): Π

The Jinnies (Issy): \sphericalangle i \sphericalangle

The Lipoleums (tri odrasla sina): \wedge (*Shaun*), \sphericalangle (*Shem*) i \sqcap (*Shaun-Shem*).

Anna Livia Plurabelle: Δ

ALP se na dijagramu pojavljuje i kao „ $\Delta\Delta\Delta\Delta\Delta\Delta$ “, što prema McCreedyju slični na Alpe (stoga „ALP“) te na krinolinu i rijeku (rijeku Liffey) u koje se ALP transformira tokom radnje teksta. Vidimo da se i na primjeru ovih

skraćnica Joyce poigrava sa referiranjem na likove i stoga iskorištava jezik i na ikoničkom planu: trokutasto uređene rečenice na početku sedmog poglavlja sadržajno govore (referiraju) na ALP, ali i način na koji su vizualno poredane referira na ALP („ Δ “). Također, „ALP“ inicijali su Anne Livie Plurabelle, ali su i „ALPe“ u koje se ona „transformira“. „Ona“ u tom slučaju u biti funkcionira kao „jezička instanca“, ALP postaje šifrirani identitet koji se putem sličnosti s onim što kodira transformira baš u to. ALP dakle nije književni lik u „tradicionalnom“ smislu simuliranja ljudskog bića – **on simulira prazno ljudsko biće.**

Pod *simulacijom praznine* podrazumijevam da su Joyceovi likovi, kako je pokazano u ovom poglavlju, lišeni autentične tačke gledišta i, još važnije, *lišeni sjećanja (ispražnjeni od sjećanja)*. Njihov govor nikada nije slobodan od šireg konteksta u kom može biti shvaćen (primjer sa „trojstvo“ i „dublirati“, te sa „kad na vrbi rodi grožđe“) i upravo to denotiranje riječi koje likovi koriste u određenom kontekstu služi tome da bi se riječi povezale u novi kontekst, u kontekst samog teksta „Finnegans Wake“, možda u

²⁴ Hayman, D. (1963) *A First Draft Version of Finnegans Wake*. Austin: U of Texas P.

sjećanje samog teksta, a nikako pojedinačnog lika. Drugim riječima, ako jedna pralja od druge traži da joj kaže *kako je došlo do toga da na vrbi rodi grožđe*, pralja koja govori o tom događaju zapravo ne govori o ličnim sjećanjima, budući da događaj „kad na vrbi rodi grožđe“ referira na Shaunov govor kom pralja nije mogla svjedočiti (ali mu je svjedočio sam tekst „Finnegans Wake“).

Ovu lišenost sjećanja McCarthy koristi na nešto očitiji način – njegov protagonist preuzima ulogu naratora i kontrolira tekst utoliko što je njegova autentična točka gledišta lišena sjećanja i uopće prikupljanja informacija koje bi se asocijativno vezivale u iskustvo i sjećanje. On izričito govori kako želi *ponavljati, a ne razumjeti*. On jeste književni lik zato što zadržava autentičan diskurs, ali šta čitalac zna o njemu? Ne mnogo. Ipak, on se ostvaruje kao književni lik, i mislim da je tomu slučaj jer nema razlike između njega kao naratora teksta i samog teksta. U „Finnegans Wake“, „kad na vrbi rodi grožđe“ fraza je kojom tekst komentariše samog sebe, a stvara privid da je ta fraza dio autentičnog diskursa likova. U romanu „Remainder“ zadržana je ta autentičnost i stoga je ispražnjenost lika od sjećanja *kompensirana* njegovom aktivnom ulogom naratora.

Danteova teorija o polisemiji

U ovom poglavlju ću obrazložiti teze navedene u tekstu „Let Dante Be Silent“, autorice L. Boldrini²⁵, te razmotriti poveznice tih teza sa mojim istraživanjem. Danteova teorija o polisemiji ima dvije verzije. U tekstu „Convivio“, Dante navodi četiri sloja značenja:

- a. doslovni/historijski (površinski sloj teksta, njegov sadržaj/fabula; u ovom sloju su sadržani svi ostali),
- b. alegorijski (skriveno, ali istinosno značenje),
- c. moralni/tropologijski (pouka teksta) i
- d. anagogijski (anagogical, sovravenso = „nadčulni“, dakle apstrakcija od čulne, očite razine značenja).

²⁵ Boldrini, L. (2002). *Let Dante Be Silent: Finnegans Wake and the Medieval Theory of Polysemy*. Preuzeto 31. 5. 2017. sa <http://research.gold.ac.uk/4261/>

Druga verzija (u „La lettera a Cangrande della Scala”) navodi samo dva sloja značenja: doslovno (“uvijek istinito” značenje) i alegorijsko, koje se dalje dijeli na pravo alegorijsko, tropologijsko i anagogijsko značenje.

Boldrini nadalje objašnjava kako H. Levin primjenjuje ovu Danteovu teoriju na “Finnegans Wake” (Levin koristi podjelu iz “La lettera...”). **Doslovni sloj** “Finnegans Wake” on pronalazi u *snovima likova* – Joyce ne piše djelo o snu, već piše sam san. Stoga je “Finnegans Wake” san o H. C. Earwickeru i njegovoj porodici. Pisanje nije shvaćeno kao priča o nečemu, već je ono to nešto. Ovdje se i Levin osvrće na autorefleksivnu moć Joyceovog teksta: pisanje je priča o pisanju.

Ovom bih dodala da je to pisanje zapravo proces konstituisanja književnog jezika kao koda, ali čini se da u Joyceovom slučaju književni jezik koristi mimetičku moć kako bi podražavao svijet sna i podražavao ostale tekstove u raznim intertekstualnim vezama, ali on istovremeno iz tog mimetičkog registra ne dospijeva do smisaonog registra, štaviše, on mu uopće ne teži. Joyceov tekst je kod koji, umjesto da svojom formom korespondira kontekstu teksta/podražavanog svijeta kog bi trebao kodirati, neprestano izlazi iz tog konteksta, uvlači svoje riječi u konotacije i denotacije naizmjenično, kako bi došao do konačnog, jedinog u potpunosti postojanog konteksta: to je kontekst samog teksta “Finnegans Wake” kao takvog. Štaviše, mogla bih reći da je to kontekst samog jezika kao takvog. Jer, pokazuje se da je temeljni kontekst svakog teksta zapravo jezik koji mu je omogućio postojanje. Stoga, kad Levin kaže da Joyce ne piše djelo *o snu*, već *sam san*, to znači da sam tekst “Finnegans Wake” dijeli sa svojim sadržajem *isti kontekst*.

Alegorijski sloj “Finnegans Wake” Levin pronalazi u *topografiji i atmosferi grada Dublina*. Boldrini smatra da su ovi elementi svakako dijelovi Earwickerovog sna, stoga se trebaju vidjeti kao *fizički kontekst* njegovog sna, kao tragovi doslovnog sloja koji sadrži i druga, alegorijska značenja.

Boldrini ovdje navodi još jednu vrlo bitnu okolnost: ukoliko “Finnegans Wake” artikulira logiku sna, onda to znači da se čitalac uranja u san i da je taj san pri tom lišen stvarnog identiteta spavača, tj. identiteta koji on ima na javi. Stoga se u nastavku svog teksta Boldrini bavi načinom na koji Joyce referira na svoje “likove”. Polisemija se prema Boldrini u “Finnegans Wake” ostvaruje tako što se prisutnost “lika” označava pojavom tipografskih znakova/karaktera (engl. “typographical characters”). Ali, *ti znakovi odgovaraju i kao oznaka za nešto drugo*. Tako su ti tipografski znakovi *doslovni, tj. bez*

preciziranog konteksta (Boldrini, 2002, str. 202). Boldrini uzima ove znakove kao primjer jezičkih elemenata koji se fluidno kreću kroz Danteove slojeve značenja. Ranije sam u ovom poglavlju navela kontekst samog teksta "Finnegans Wake" kao krovni kontekst u kom obitava njegov književni jezik – tome dodajem i tezu L. Boldrini da se taj književni jezik, tj. njegovi elementi fluidno kreću kroz denotativna/konotativna značenja i da tekst u sebi mijenja odnose između Danteova četiri sloja značenja i tako ostvaruje totalnu (totalizirajuću?) polisemiju.

Šta znači ova promjena odnosa slojeva značenja? Boldrini navodi dvije mogućnosti:

- a. tipografski znakovi/karakteristi su doslovni sloj, a svi likovi koje označavaju su alegorijski,
- b. svaki lik/mjesto/predmet postoji na doslovnom nivou tek kad biva imenovanim, dok drugi likovi/mjesta/predmeti, kojima tipografski znakovi/karakteristi odgovaraju no koje ti znaci ne predstavljaju (npr. ukoliko se pojave slove H C i E kao početna slova tri riječi, ali odgovaraju kontekstu tih riječi, a ne kao referenca na lik HCE), postoje na alegorijskom nivou.

U oba slučaja, čitalac treba razlikovati **doslovna slova i slova upotrijebljena u određenom kontekstu**. Teorija o četiri sloja značenja ne otkriva strukturu koju „Finnegans Wake“ uključuje u svoj semiotički sistem – ta teorija je samo korisna okvirna mapa. Za Dantea je doslovni sloj onaj u kom su sadržani ostali nivoi značenja. Međutim, kod Joycea, ta značenja idu u različitim smjerovima, te njihovi *slojevi postaju stranci jedni drugima*. Pred kraj svog teksta, Boldrini navodi misao J. Mazzea: *kod Joycea bi ono što je skriveno moglo biti i samo slovo*. Koristim ovu rečenicu i u kontekstu teze mog istraživanja: **ono što je skriveno mogla bi biti i sama mogućnost skrivanja, tj. to bi mogao biti sam kod koji inače služi da se neko značenje sakrije**.

Kada se osvrnem na Boldrinu teoriju, pogotovo na mogućnost b, primjećujem da ona pretpostavlja da postoje „tipografski znakovi/karakteristi koji odgovaraju likovima no ne predstavljaju ih“. Stoga ti znakovi prema ključu uspostavljenog koda odgovaraju nekom „liku“, ali u datoj rečenici bivaju lišeni konteksta tog ključa kako bi se vratili na svoj doslovni nivo, kako bi se lišili ključa (pa H, C i E više nisu tipografski znakovi/karakteristi lika Earwickera, već su to doslovce slova H, C i E). Šta ovaj mehanizam radi književnim likovima? Upravo ono što je sadržano u Boldrininoj mogućnosti b:

uobičajeno je da ime književnog lika bude alegorija koja omogućava liku da bude doslovan u radnji teksta; u slučaju „Finnegans Wake“, ime (tj. niz slova koji više ne funkcionira kao *pravo* ime) postaje doslovno, dok sam „lik“ postaje alegorijski. Utoliko se, dodala bih, mijenja ontološki status lika unutar radnje teksta – njegovo ime egzistira u kontekstu iz kog je on izbačen – dakle lik prestaje biti imenovan u pravom smislu, njegovo ime ga je napustilo, napustila ga je jezička oznaka koja ga inače uprisućuje i, štaviše, omogućava mu egzistenciju. Utoliko, on se više ne može nazvati „književnim likom“ kakvog književnost tradicionalno poznaje.

Oklop od tinte

Because he has no paper, he uses his own body as 'foolscap'. (...) This suggests that the relation between the writer and the written is not one of reflection of the world around, but projective—that writing is a cover, a deception to wrap up the writer, a layer of muck that follows the contours of the body while hiding it. The second skin, a disguise, makes out that writing is secondary, a supplement to speech (...).

- Finn Fordham, „Lots of Fun at Finnegans Wake“

Posljednje, dvanaesto pitanje u šestom poglavlju prve knjige „Finnegans Wake“ glasi: „Sacer esto?“, što u prijevodu s latinskog znači „Je li proklet?“. Odgovor koji je naveden glasi: „Semus sumus!“

Rečenica „Semus sumus!“ znači „Mi smo Semus“, a „Semus“ se tumači kao „Seamus“ i kao „Shem“ istovremeno, budući da postoje različite verzije imena „Seamus“ (Shaymus, Sheamus, Shamus)²⁶. Seamus je zapravo galska verzija imena James, tj. Jacob. Tako je u toj posljednjoj rečenici napravljen uvod za sedmo poglavlje, u kom Shaun opisuje scenu u kojoj njegov brat Shem prekriva svoje tijelo tintom. Sedmo poglavlje objašnjava ovu referencu na Jakoba: *Šem je šatro za Šemusa kao što je Džem džokejština za Džejkoba*. (Džoj, 2014, str. 171)²⁷ Dakle, Shem je onaj koji je proklet, i o njegovom

²⁶ *Séamus*. (2018). Preuzeto 31.5.2018. sa <https://en.wikipedia.org/wiki/Séamus>

²⁷ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 169): „Shem is a short for Shemus as Jem is joky for Jacob.“

prokletstvu nam priča Shaun. U ovom poglavlju želim razmotriti u čemu se sastoji to prokletstvo.

Na početku poglavlja, Shaun opisuje Shema ovako:

(...) on je sa svojom bardovskom memorijom nisko stajao. Sve vreme je bez prestanka prikupljao sa dužnim zadovoljstvom sve do jedne mrvice uličarskog razgovora, želeći reč bližnjeg svog, i ako su ikad, tokom Munda zasedanja upriličenog u nacionalnom interesu, delikatesne jezičke poslastice odapete u njegovom pravcu dotičući se njegovih poganih puteva od strane izvesnih dušebrižnika, uzaludno ga preklinjući biblijskim argumentima sa beščasnim papistom u smislu nastojanja da se ovavesti zbog kudosa stvari (...) i bez imalo žaljenja on bi navukao prazno lice brodara po unutrašnjim vodama, korenčić sa ervikerovom pisaljkom zadenut iza uva i onda (...) udario drugovanje na veselje i upustio se u soljenje pameti (...). (naglasila L.M.; Džojs, 2014, str. 174-175)²⁸

„Ervikerova pisaljka zadenuta iza uva“ u izvorniku sadrži riječi „ear-waker“ i „lauscher“. „Ear-waker“ naravno referira na prezime „Earwick“ i „earwig“, tj. uholažu, koja je stoga „zadenuta iza uva“. Međutim, „uvo“ je u izvorniku germanizam „lauscher“, što znači „onaj koji prisluškuje“ pa ova riječ dodatno opisuje Shemovu sklonost ka riječima i glasovima. Prokletnik je tako predstavljen kao čovjek koji marljivo zapisuje i uopće prikuplja sve „delikatesne jezičke poslastice“. Podsjećam da sam u uvodu govorila o Bakhtinovom određenju romana i značaju autentične riječi i polifonije različitih riječi/diskursa u romanu. Shem se čini kao onaj koji prikuplja takve autentične govore, a šta radi sa svim tim riječima objašnjava Shaun u nastavku:

Potom, vrli Eneju, povinovavši se goropadnom firmanu koji nalaže na rastresitom terenu da, kad kucne glas, ima da proizvede u jednom danu i noći iz svog nenebeskog tela nemalu količinu skaredne materije nezaštićene autorskim pravima u Ujedinjenim Zvezdama Ouranije ili zahvalivši ili zavalivši ili zavravši ili zakenjavši njemu, sa ovom duplom bojom, dovedenom do toplote krvi, galske kiseline i gvozdene rude, kroz creva njegove mizerije, telesno, verno, prljavo, prikladno, taj Isailjski Menščovik i prvi pa do poslednjeg alšemičar je pisao po svakom kvadratnom inču jedinog tabaka hartije koji mu je preostao, svom

²⁸ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 172-173): „You see, chaps, it will trickle out, freaksily of course, but the tom and the shorty of it is: he was in his bardic memory low. All the time he kept on treasuring with condign satisfaction each and every crumb of trektalk, covetous of **his neighbour’s word**, and if ever, during a Munda conversazione commoted in the nation’s interest, **delicate tippits** were thrown out to him touching his evil courses by some wellwishers, vainly pleading by scriptural arguments with the opprobrious papist about trying to brace up for the kidos of the thing (...) “and not a bit sorry, he would pull a vacant landlubber’s face, root with **ear-waker’s pensile** in the outer of his lauscher and then (...) “let a lent hit a hint”

sopstvenom telu, dok njegovom korozivnom sublimacijom ljuštura jednog nesvršenog sadašnjeg vremena nije polako odmotala celokupnu veselozvučnu ćudljivoukalupljenu kružnokotrljajuću istoriju (time, on reče, razmišljajući iz svog individualnog lica o životu koji nije za življenje, transakcidentiranom sporim vatrama svesti u deljivi kaos, opasan, potentan, svojstven svom mesu, ljudski samo, smrtan) ali sa svakom rečju koja ne bi da uginе lignjasto jastvo koje je on štrcanjem sakrio od kristalnog sveta rasplinjavalo se melanholičnostarački i doriangrejasto u svoje razočarenje. Ovo postoji zato što jeste pošto je rečeno mi znamo. (Džojs, 2014, str. 188)²⁹

Ovaj dugi citat sadrži cijelu scenu u kojoj Shem ispisuje historiju svijeta na svome tijelu – tako njegova koža postaje podloga za pisanje i njegovo tijelo istovremeno trune od tolike količine tinte. Fordham („Lots of Fun at Finnegans Wake“) posvećuje dosta pažnje ovoj sceni i tumači Shauna i Shema kao Joyceovu verziju Abela i Kaina. Shema opisuje kao „revolucionarnog umjetnika, anti-heroja“, dok je Shaun „licemjerni sentimentalist“. Također, Fordham nudi kao mogućnost da je u ovoj sceni Shem zapravo napisao Annino pismo – on je protumačen kao autor i krivotvoritelj pisma ALP. Najbitnija u tom poglavlju jeste Fordhamova teza o odnosu umjetnika i njegovog djela (Fordham, 2007, str. 51-53), koju sam dijelom navela kao citat na početku ovog poglavlja. Fordham zaključuje kako iz sedmog poglavlja prve knjige proističe da **pisanje nije refleksija svijeta, već oklop u kom se pisac brani od svijeta**. To je oklop od tinte.

Scena u kojoj nastaje Shemov „oklop od tinte“ može itekako poslužiti ovom radu budući da komentira i mimetički potencijal književnosti, koji se suprotstavlja tradicionalnoj tezi da je književnost „refleksija svijeta“. Oklop od tinte u ovom slučaju skriva tijelo umjetnika i funkcionira kao enkripcija tog tijela. Tintom ispisan tekst se oblikuje prema tom tijelu, koje istovremeno biva „ukaljano“ tintom, enkripcija mijenja

²⁹ Izvorni tekst (Joyce, 2012, str. 185-186): “Then, pious Eneas, conformant to the fulminant firman which enjoins on the tremylose terrian that, when the call comes, he shall produce nichthemericallly from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by coprriight in the United Stars of Ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to him, with this double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery, flashly, faithly, nastily, appropriately, this Esuan Menschavik and the first till last alshemist wrote over every square inch of the only fools-cap available, his own body, till by its corrosive sublimation one continuous present tense integument slowly unfolded all marryvoising moodmoulded cyclewheeling history (thereby, he said, reflecting from his own individual person life unlivable, trans-accidentated through the slow fires of consciousness into a divi — dual chaos, perilous, potent, common to allflesh, human only, mortal) but with each word that would not pass away the squid-self which he had squirtscreened from the crystalline world waned chagreenold and doriangrayer in its dudhud. This exists that isits after having been said we know.”

izvornik prema kom je nastala i skriva njegovo značenje u njihovom jedinstvu. Tintu Shem pravi od svojih tjelesnih tekućina i fekalija, onda dolazi iz njegove nutrine, ona je ista materija od koje je tijelo sazdano, samo eksternalizovana i u funkciji oklopa.

Ova scena u sedmom poglavlju poslužila mi je da ilustrujem ranije spomenutu tezu o *izloženosti koda*. Enkripcija je u „Finnegans Wake“ utoliko taj crni oklop od tinte, on je namjerno izložen svijetu, ali ne kao njegova upadljiva refleksija, već je upravo usmjeren ka formi koju prati, ka formi umjetnikovog tijela koje skriva. Kod prkosi svojom izloženošću zato što zna da ga njegov ključ neće poništiti – utoliko je Shemov oklop sazdano od tinte koju je njegovo tijelo upilo. Ključ enkripcije referira i na tijelo i na oklop, i na izvornik i na kod koji je od njega nastao i u njega se ponovno upio.

Oklop od tinte može se povezati i sa tezom R. Lachmann u knjizi „Phantasia/Memoria/Rethorica“. Lachmann u poglavlju „Mnemotehnika i simulakrum“ govori o tezi Leonarda da Vincija da su knjige *tijela bez duše* i nastoji je protumačiti kroz vezu književnosti sa pamćenjem (Lachmann, 2002, str. 184-189). Lachmann tumači knjigu kao nositelja pamćenja koje se može naslijediti jedino preko materije – pamćenje se materijalizira kroz fizičko utiskivanje tinte u papir i ukoričenje papira u knjigu. Knjiga je utoliko tijelo bez duše, tj. njena nepobitna materijalnost, činjenica da je ona puki objekt, upravo daje mogućnost pamćenju da se iz nje svakim novim čitanjem apstrahira. Na taj način se knjiga dematerijalizira i oživljava pamćenje. Na sličnom tragu S. Freud opisuje „scenu pisanja“ (Derrida, 2007, str. 211-214) – on govori o voštanoj ploči sa koje se tragovi mogu izbrisati, ali će u ploči ipak ostati jedva primjetni fizički tragovi nekadašnjeg zapisa. Materijalnost tih tragova pobuđuje dematerijalizaciju istih i time potiče pamćenje koje je njima zapisano.

Prema tome – Shemovo tijelo postaje „tijelo bez duše“ iz kog je prognano svako Shemovo lično sjećanje, svaka uspomena koja bi ga učinila pojedincem i književnim likom. To mu omogućuje da ispiše „celokupnu veselozvučnu ćudljivoukalupljenu kružnokotrljajuću istoriju“. Dakle, sam umjetnik svoje tijelo, inače nakupinu njegovih sjećanja i drugih nematerijalnosti, **potpuno materijalizira da bi izrodio tintu**. Potom pristupa procesu pisanja i putem te materije (svog tijela i tinte) upisuje historiju svijeta koja će se dematerijalizirati čitanjem. Pri tom je njegovo tijelo (topos njegovih sjećanja i drugih nematerijalnosti) upilo tintu i sada je zauvijek pomiješano s njom. Utoliko se tinta kao puka materija ne osvaruje tek kao refleksija tih umjetnikovih nematerijalnosti, već i

kao njihov oklop, a taj oklop je, bespogovorno i nužno, materijalan. Drugim riječima, dematerijalizacijom te tinte se neće poništiti njena fizičnost – otkrićem ključa koda se neće poništiti sam kod.

„Tijelo bez duše“ također je i protagonist romana „Remainder“. Tokom romana, on nastoji materijalizirati ono za što tvrdi da su fragmenti njegovog sjećanja. On bi čak mogao krivotvoriti vlastito sjećanje – štaviše – sigurna sam da tome i teži. Ta težnja se očituje u činjenici da želi u nedogled ponavljati te materijalizacije svojih uspomena, bez da ih razumije. On uživa u materijalizaciji, a ne u dematerijalizaciji. Stoga je svaka njegova radnja zapravo usmjerena ka ispisivanju *oklopa od tinte*. Kraj romana i trag koji avion ostavlja za sobom sugerišu da protagonist ne želi da se zna gdje je započeo ispisivanje kalupa – on želi da njegov kalup bude savršen i vječan, svrha i vrijednost po sebi.

Pred kraj spomenutog poglavlja o mnemotehnici, Lachmann navodi: *ko se sjeća svih stvari zaboravlja poredak svijeta*. Ova rečenica se može primijeniti i na Joyceov i na McCarthyjev tekst, još važnije na samu definiciju koda koju sam dala u uvodu. Dakle, ako je kod prelazak iz mimetičkog u smisaoni registar, a Joyceovi i McCarthyevi „likovi“ nastoje isprazniti sebe od sjećanja i uroniti u zaborav sačinjen od oklopa od tinte, onda ti „likovi“ nestaju pod kodom, koji ostaje u mimetičkom registru. Pri tom, tinta je ona „koja se sjeća svih stvari“, ona je Shemova „kružnokotrljajuća istorija“. Ta historija ostaje u mimetičkom registru i stoga „zaboravlja poredak svijeta“ – taj zaborav znači napuštanje smisaonog registra, napuštanje ideje umjetnosti kao „refleksije svijeta“ i vječni ostanak u polju enkripcije. Štaviše, Lachmann definira zaborav kao situaciju u kojoj se *nešto više ne može prepoznati kao pripadno određenom znakovnom kontekstu* – a to nešto je skriveno oklopom od tinte, totalizirajućim kodom.

Doslovnost sna

There is something a little inhuman about Finnegans Wake.

- M. Norris, „The Decentered Universe of Finnegans Wake“

Ponovno se vraćam Fordhamu, ovaj put njegovoj analizi poglavlja o Issy. Fordham tačnije analizira treće poglavlje treće knjige „Finnegans Wake“ u kom Issy promatra svoj odraz u ogledalu i u toj konkretnoj sceni stvara svoju dvojnicu: *is she having an ambidual act herself in apparition with herself (...)?* (Joyce, 2012, str. 528)³⁰ – Fordham objašnjava ovu rečenicu kao Issynu predigru za samo-ljubav, kao Issynu ljubav prema njenoj *projekciji*. Pojam „projekcije“ nije posebno definisao, već ga jednostavno izjednačio sa *odrazom u ogledalu* – tako će u nastavku ovog poglavlja projekcija biti korištena u smislu odraza, slike originala.

U poglavlju o Issy nije jasno da li je projekcija u ogledalu odraz Issynih želja – njena idealna slika svog sopstva. Fordham napominje da je Issyna projekcija u biti slika Issy u očima muškaraca, posebno u očima njenog oca Earwickera. Stoga se pojam projekcije ne vezuje za ličnu perspektivu osobe koja je projicirana. Naime, Fordham sve likove određuje kao projekcije:

- a. H. C. Earwickerovog sna,
- b. naratorovog sna,
- c. vizija drugih likova unutar tog naratorovog sna ili pak
- d. Joyceovih snovitih vizija.

Ovaj Fordhamov pojam projekcije želim povezati sa Boldrinim odnosom doslovnog i alegorijskog značenja teksta. Književni likovi se pojavljuju u sklopu sna (koji je prema Levinu doslovni sloj značenja teksta), oni su sada zapravo projekcije tog sna, projekcije doslovnog značenja teksta. Međutim, likovi o kojima govori Fordham su likovi koje obuhvata Boldrinina mogućnost b: to su ujedno i likovi koji su imenovani u tekstu (pa su

³⁰ Moja sugestija prijevoda ove rečenice: „Da li ona ima dvojoj sa sobom u ukazanju sa samom sobom (...)?“ Objašnjenje: „imati dvojoj sa sobom“/“dvoboriti se“/“dvostrano se boriti“ kao prijevod „have an ambidual act yourself“; ambi-dual kao „ambi“=dvojak, dvostran i „dual“ kao varijacija „duel“=dvojoj.

doslovni) i oni kojima određeni tipografski znakovi odgovaraju ali ih ne predstavljaju (pa su alegorični).

Jednostavno rečeno, književni lik je u „Finnegans Wake“ ograničen na sanjanu verziju sebe (ne znamo kakav je taj lik izvan sna)³¹. U tom snu, lik je ili imenovan (pa ulazi u doslovni sloj značenja, jer znamo da je to ime oznaka za taj lik) ili su određena slova alegorija za taj lik (primjer sa Here Comes Everybody, gdje H C i E funkcionišu dvojako, i kao tipografski znakovi lika i kao „obična“ slova). Stoga, ako kažemo da je lik *projekcija sna*, to znači da je u „Finnegans Wake“ doslovnost književnog lika njegova sanjana verzija. **Lik je projekcija priče (sna), a sama priča nije projekcija lika.** Lik čini priču doslovnom, a priča ne čini lika doslovnim, već je ona alegorija za taj lik. Ta priča ga ne može učiniti doslovnim, jer je ta priča zapravo san i on je, kao i uvijek, alegorija. Lik se *doslovno* pojavljuje u priči (o ovome Boldrini govori) kada je imenovan, ali ta doslovnost lika je samo autorefleksija priče, priča se reflektira na sanjanu verziju lika od koje je nastala (isto se dešava sa likom kada je *alegorijski* imenovan). **Lik se ne gradi kako priča teče**³², on je projekcija, statična slika priče koja se sada poigrava sa tom statičnošću i u toj igri nastaje kod te priče.

Ono čime želim proširiti Boldrinu tezu jeste upravo taj pojam „projekcije“. Boldrini ne govori toliko o samom snu i njegovoj slikovnoj (imaginarnoj) prirodi. Mislim da će mi objašnjenje naravi sna i objašnjenje pojma projekcije reći nešto više o Joyceovim „književnim likovima“, kao i o McCarthyjevom protagonistu. Razmotrimo citat:

Nircississies are as the doaters of inversion. Secilas through their laughing classes becoming poolermates in laker life. (Joyce, 2012, str. 526)

Prevest ću ovu rečenicu kao: „Narcisusi su poput kćerki inverzije. Esila kroz svoje časove smijeha postaju prijateljski odrazi u kasnijem životu.“³³ Issy je ovdje uspoređena sa

³¹ Na ovo upućuje i Norris u četvrtom poglavlju „The Decentered Universe of Finnegans Wake“.

³² Prema tome, ne može izgraditi svoj identitet. Ovim stavom referiram na P. Ricoeurovo „Postvo kao drugi“, na poglavlje o sopstvu i narativnom identitetu (Ricoeur, 1992, str. 140-169): narativ gradi identitet lika, dakle njegov/njen narativni identitet, i to radi gradeći identitet same priče. Dakle, identitet priče konstituiše identitet lika.

³³ Ovaj prijevod zahtijeva nešto duže objašnjenje. Napominjem da sam sva denotativna značenja riječi preuzela sa dictionary.com. Dakle:

„Nircississies“=kombinacija „Narcissus“ i „Issy“, također aluzija na žargonizam „sissy“=kukavica, sestrice.

„doaters“=fonološki slično „daughters“, ali i u značenju doat=piljevina, pa su kćeri shvaćene kao ostaci, otpaci cjeline, majke;

„Secilas through their laughing classes“=prema *A Reader's Guide to Finnegans Wake* (1996, str. 269), „Secilas“ je „Alices“ napisano „u ogledalu“ (stoga Alise=Esila), a cijela fraza aludira na „Alice through the looking glass“. Nisam u prijevod „laughing classes“ uključila tu aluziju;

Narcisom i sa *Alisom iza ogledala*, koji u svojim odrazima nalaze prijatelje i s njima provode ostatak („laker“ kao „later“) života u jezeru („laker“ kao „lake“). Intertekstualna veza sa mitom o Narcisu govori mnogo toga o Issy. Narcisova zagledanost u svoj vlastiti odraz nastaje, kako napominje McLuhan u “Razumijevanju medija” radi stanja “samoamputacije” (pojam su izvorno skovali H. Seyle i A. Jonas):

Taj njegov produžetak u obratnom odrazu toliko mu je otupio osjete, da je postao servomehanizam vlastitog produženog ili ponovljenog lika. Nimfa Eho pokušala je pridobiti njegovu ljubav služeći se ulomcima njegova govora, ali zalud. Bio je neosjetljiv. Prilagodio se vlastitom produžetku i postao zatvoreni sustav. (...) To je smisao mita o Narcisu. Mladićev lik je samoamputacija ili produžetak izazvan podražajnim pritiscima. Kao sredstvo protupodražaja, taj lik stvara neodređenu otupjelost ili šok koji uskraćuje prepoznavanje. Samoamputacija sprečava samoprepoznavanje. (McLuhan, 2008, str. 41-42)

Issyna projekcija u ogledalu je zaleđena slika Narcisa u jezeru, projekcija je samoamputacija, slika koja njegov sluh čini otupjelim na dozivanja nimfe Eho. Ovu sliku Issy koristim da bih poentirala priču o likovima u „Finnegans Wake“. Naime, ti „likovi“ su projekcije sna, utoliko, kao što sam već naglasila, ne postoje izvan sna, jedina doslovnost koja im je dostupna jeste doslovnost njihove sanjane verzije. Pošto su projekcije, oni nisu narativni identitet koji se razvija kroz priču u koju su smješteni – priča njih ne projicira, već sama nastavlja da se razvija čineći od likova kao svojih projekcija kod – oklop od tinte. Budući da su projekcije, likovi su poput Narcisovog odraza u jezeru, poput Alise koja je ušla u svijet iza ogledala. Shodno mitu o Narcisu, likovi ne čuju nimfu Eho, a ova se okolnost u mit podudara sa onim što sam ranije govorila – naime sa nedostatkom autentičnog diskursa likova u tekstu „Finnegans Wake“.

„poolermates“= prema *Ethical Joyce* (2002, str. 131) ova fraza znači „prijatelj u lokvi“, tj. aluzija na Narcisov odraz u jezeru;

„laker“=fonološki slično „later“ sa aluzijom na „lake“, opet u kontekstu Narcisa.

Književni jezik kao performativ

Na koncu, ovaj rad usmjeren je ka pitanju šta nam dosadašnja analiza djela „Finnegans Wake“ i „Remainder“ može reći o jeziku i, specifično, o književnom jeziku. Većina izvora koje sam koristila prilikom istraživanja nisu zauzimali kritički stav prema Joyceovom tekstu – nastojali su odgovoriti na pitanje *kako* je Joyce napisao „gotovo nečitljiv“ roman. Težnja ovog rada od početka je bila objasniti naratološke mehanizme Joyceove poetike i iz njih izvesti općenit zaključak o književnom jeziku i njegovom odnosu spram fizikalne stvarnosti.

Da bih pokušala odgovoriti na ovo pitanje, za polazišnu tačku uzimam pojam „double talk“ (što se može prevesti kao *dvostruki, udvostručeni govor*) kog objašnjava M. Norris (u „The Decentered Universe of Finnegans Wake“): double talk specifičan je za „Finnegans Wake“, a označava fenomen kada jedan niz riječi kod čitatelja potakne asocijaciju, koja uzrokuje drugi niz riječi da paralelno teče. U „double talk“ su riječi koje bi uzrokovale psihološku napetost cenzurisane „manje opasnim“ riječima. Ovome bih dodala da se radi o autocenzuri – sam tekst „Finnegans Wake“ sebe cenzuriše i time cenzura proširuje inicijalno značenje izvornog (necenzurisanog) teksta.

Pojam „double talk“ sliči Burrellovom pojmu „Wakean logic“ – oba podrazumijevaju svojevrsno **raslojavanje jezika** kojim se tekst kao medijem koristi. Sada napokon dolazim do drugog pojma kog sam navela u naslovu rada: raslojavanje jezika se u kontekstu „Finnegans Wake“ razvija kao postupak stvaranja dva ili više nizova asocijacija: oba niza koriste se riječima/znakovima konkretno upisanim u tekst i oba niza ostvaruju legitimnu značenjsku poveznicu sa tim jedinstvenim nizom označitelja. Za primjer se može navesti ranije spomenuta rečenica o Issy: fraza „Secilas through their laughing classes“ zapravo je aluzija na „Alices through the looking-glass“ – u ovom slučaju, „laughing classes“ i „looking-glass“ opstoje kao primjer „double talk“, kao značenjske paralele.

Referentna moć „laughing classes“ je u ovom slučaju specifična i isključiva za književni jezik. Pri tom mislim na podjelu na primarne i sekundarne modulativne jezike. Naime, primarni modulativni sistemi počivaju na činjenici da im riječi imaju konkretne referencije u stvarnom svijetu. Primarni jezik želi komunicirati tako što će sadržaj svojih misli, kao govornika, što jasnije predočiti slušaocu. Primarni jezik teži što boljoj

komunikaciji, što jasnijem prijenosu pomenutih poruka, te stoga nastoji svoje riječi koristiti tako da one referiraju na objekte u stvarnom svijetu. Nadalje, ono što sekundarni modulativni jezik, u koji spada i jezik književnih djela, bitno razlikuje od primarnog upravo činjenica da mu riječi imaju drugačije referencije, tj. nemaju referencije kakve imaju riječi u primarnom jeziku. „Problem“ nastaje stoga što se isti označitelji koriste u oba modulativna jezika, i što referencijalna moć riječi iz primarnog jezika ostavlja svoje tragove u sekundarnom jeziku. Stoga, ako se vratim na spomenuti primjer, „laughing classes“ obuhvata:

- a. svoje denotativno značenje koje je stekla u primarnom modulativnom jeziku (=časovi smijeha) – to je Danteovo *doslovno značenje*,
- b. svoje konotativno značenje (Danteovo *alegorijsko značenje*) koje se dalje raslojava na: konotativno značenje konkretne fraze „laughing classes“ i konotativno značenje fraze „looking-glass“, koja predstavlja jedno od konotativnih značenja „laughing classes“ ali i sama za sebe dalje širi značenjsko polje, unutar svog denotativnog i konotativnog značenja.

S obzirom na stavku b, „looking-glass“ se kao konotativno značenje od „laughing class“ ponovno uzima u svom denotativnom značenju (na tragu čega se u rečenici u kojoj se pojavljuje u tekstu povezuje sa ogledalom) i u konotativnom značenju (ako frazi „looking-glass“ ne pridamo referentnu moć, već sagledamo „Alices through the looking-glass“ kao jedinstvenu referentnu cjelinu, i konotativno ju dalje vežemo uz mit o Narcisu).

Već sam ranije govorila o „Wakean logic“ (str. 22), i povezala taj pojam sa izloženošću koda. Utoliko sada mogu zaključiti da se putem „double talk“ i putem stvaranja „nestvarnih“ asocijacija (kakav je primjer sa „looking-glass“) raslojava sam književni tekst, čime on izlaže svoju *kodiranu prirodu* čitatelju. U kontekstu romana „Remainder“, „double talk“ je ostvaren kroz niz „nestvarnih“ asocijacija za kojima protagonist traga – McCarthyjev junak želi ostati unutar teritorije takvih asocijacija, za koje mi pretpostavljamo da imaju stvarnu referencu na njegova sjećanja, mada on nigdje ne tvrdi da je tomu slučaj (podsjećam: on ne želi shvatiti, on želi beskonačno ponavljati – o ovome je bilo riječi na str. 24).

Ovo je sve već dijelom rečeno na prethodnim stranicama, no podsjećanje je bilo nužno da bih izvela konačni zaključak o književnom jeziku kao sekundarnom modulativnom

jeziku. U tekstu „Referring to Fictional Characters“³⁴ E. N. Zalta govori kako autor, davši ime svom liku prvi put u tekstu, zapravo *krsti* tog lika. Zalti je tu specifična činjenica da se ovo krštenje ne odigrava samo u tom inicijalnom činu imenovanja, već da se *prolongira kroz cijeli tekst*.

Iz ovog mogu zaključiti da, za razliku od primarnog jezika, u kom su riječi odraz toka misli govornika, u sekundarnom jeziku je situacija sljedeća: dok piše priču, autor ne reflektira u njoj svoje misli, već su autorove riječi produkt misli preobraženih u priču. Jednostavno rečeno, čitajući priču nećemo saznati sadržaj misli autora dok je pisao tu priču - tok njegovih misli neće samo ostati skriven usljed upotrebe raznih naratoloških sredstava, već možda neće biti uopće traga tog toka misli u konačnom tekstu. “Misli” Zalta u svom tekstu naziva “undeveloped story”. Iz te sintagme mogu naslutiti jednu mogućnost: **priča nije kod/šifra pod kojom se krije stvarni tok autorovih misli, ona je više poput nepotpunog koda, koda u koji je namjerno ubačena greška, kako bi se šifra učinila stvarnijom od onog što je njome kodirano.**

Utoliko, „tradicionalni“ književni tekst teži prelasku iz mimetičkog u smisaoni registar: njegov kod se kontinuirano nadograđuje kroz tekst, povećavajući vjerovatnost³⁵ fikcionalnog svijeta – to je spomenuta „greška“ koda, njegova mimetička aktivnost što teži ka smisaonom registru – i tom vjerovatnošću obezbjeđujući mu propusnicu u smisaoni registar. U slučaju „Finnegans Wake“, kao što sam više puta navela, kod književnog teksta je *izložen*.

Shodno tome, kod ne teži smisaonom registru, on se zadržava u svojoj podražavalačkoj aktivnosti. **Joyce u biti vrši parodiju spomenutog „krštenja“ likova putem tipografskih znakova/karaktera, svodeći svoje književne *karaktere* upravo na *znakove*, vraćajući eventualnu vjerovatnost koju je upisao u lik natrag ka kodu kojim je ta vjerovatnost izgrađena.**

Naglašavam još i ovu okolnost: čin krštenja zapravo uključuje u sebe performativ, dakle iskaz koji mijenja stanje stvari u realnom, fizičkom svijetu. Stoga je moja završna misao o fiktivnim likovima, kao i o književnom tekstu uopće, misao o tome da bi oni mogli biti jedan vid performativa. Na ovo me potakao tekst U. Eca na temu ontologije

³⁴ Zalta, E. N. (2003) “Referring to Fictional Characters.” *Dialectica* 57, 243–254.

³⁵ Ovdje referiram na Aristotelov pojam vjerovatnosti iz *Poetike*.

književnih likova³⁶. Naime, Eco si postavlja pitanje: *zašto plačemo usljed smrti Anne Karenine* – i zaključuje da ne plačemo jer je Tolstoj napisao da je Anna umrla, već zato što je ona umrla. Prema tome – tekst o Anni Kareninoj i sama Anna kao književni lik uzrokuje reakciju, promjenu (konkretno, plač) u stvarnom svijetu – taj tekst funkcionira kao performativ i to postiže ostvarenom vjerovatnošću. Ecoov zaključak podudara se sa stavom tzv. eksternog realizma³⁷: likovi su nezavisni od fikcionalnih tekstova u kojima se pojavljuju, na to upućuje i činjenica da misli o liku nisu misli o njegovom autoru.

No, ovo nije slučaj sa Joyceom (što sam pokazala u poglavlju „Doslovnost sna“ kada je bilo riječi o odnosu priče i lika) – mislim da je ono što čini „Finnegans Wake“ „nečitljivim“ upravo činjenica da on vrši parodiju te moguće performativnosti, dakle mogućeg utjecaja na vantekstualni svijet. Ovo sam već nagovijestila u poglavlju o „oklopu od tinte“. Joyceov tekst eksplicira kod koji koristi da bi podražavao vantekstualni svijet – time on skreće pažnju na sebe kao na „refleksiju svijeta“ i, umjesto da kod otvori ka fizikalnom svijetu, ka procesu dekodiranja, koji bi tekst učinio vjerovatnim i time ga uveo u smisaoni registar, on usmjerava svoj tekst, svoj oklop od tinte, nazad ka umjetniku kog štiti. Na taj način njegov književni tekst želi opstati kao tekstualni kod u vantekstualnom svijetu.

Zaključak

Finnegans Wake is a comic critique of self importance, and has to involve a critique of its own self importance in launching such a critique.

- F. Fordham, „Lots of Fun at Finnegans Wake“

Na proteklim stranicama sam nastojala odgovoriti na pitanje šta znači biti „izvorni kod romana“ (sintagma kojom je McCarthy opisao „Finnegans Wake“). Krenula sam od smještanja „Finnegans Wake“ u već poznate terminološke okvire: tako sam taj Joyceov tekst prepoznala kao primjer generativne fikcije i naglasila zašto on zapravo nije roman,

³⁶ Eco, U. (2009). On the ontology of fictional characters: A semiotic approach. *Sign Systems Studies* 37, 82-97.

³⁷ Friend, S. (February 2007). Fictional Characters. *Philosophy Compass* 2, 141-156.

ali bi mogao biti polazišna tačka (izvorni kod) pisanja budućih romana. Potom sam se posvetila pojmu koda, kao prijelazu iz mimetičkog u smisaoni registar, te nastojala objasniti nedostatke metode kakva je narativna, koja zaista svodi „Finnegans Wake“ na potpuno razumljivu formu, u smisaoni registar.

Tokom cijelog rada nastojala sam zadržati kritički odnos prema oba književna djela koja sam analizirala – to je bilo sukladno mom zaključku o tome da poenta analize „Finnegans Wake“ nije dekodiranje teksta, dakle poenta nije u ključu koda (pitanje *kako*), već upravo u pitanju o naravi književnog teksta kao jezičkom jedinjenju koje omogućava kodiranje svog sadržaja na drugačiji način no što to rade primarni modulativni jezici (pitanje *zašto*).

U istraživanju sam se fokusirala na Joyceovo tretiranje „književnih likova“, u čemu mi je značajno pomogla Danteova teorija o polisemiji, kao i Boldrinini zaključci o učincima primjenjivanja te teorije na „Finnegans Wake“, ali i Fordhamova teza o književnim likovima kao projekcijama. Dakle, likovi su u konačnici poslužili kao primjer rada Joyceovog mehanizma enkripcije i bili su značajni budući da je lik kao *pojedinač koji posjeduje vlastitu riječ* i autentičan diskurs, *differentia specifica* romana u odnosu na ostale književne žanrove. Zahvaljujući poglavlju o Shemu i poglavito Fordhamovoj analizi, uzela sam scenu ispisivanja historije svijeta na Shemovu tijelu kao metaforu „oklopa od tinte“ i u njoj zapravo potražila odgovor na pitanje šta znači biti izvorni kod romana. Svoj odgovor na postaljeno pitanje obrazložila sam u poglavlju „Književni tekst kao performativ“ ovog rada: biti izvorni kod romana znači biti uputnica za buduće romane, to su tekstovi koji opstaju kao kod u vantekstualnom svijetu.

Opstanak tekstualnog koda u vantekstualnom svijetu u konačnici predstavlja teži poduhvat nego što bi se pretpostavilo. To možemo vidjeti na primjeru McCarthyjevog „Remaindera“. U tom romanu je sproveden isti sistem građenja i izlaganja koda kao u „Finnegans Wake“, s tim što ulogu građenja i izlaganja preuzima glavni junak (a u slučaju „Finnegans Wake“ to je sam tekst). To je i razlog zašto „Remainder“ opstaje kao roman, a „Finnegans Wake“ izlazi iz tog žanrovskog okvira. – „Remainder“ nema ekspliciranu autoreferencijalnost kao Joyceovg tekst, pri čemu sve protagonistove pripovijesti o njegovom životu namjerno nisu dokazane kao autorefleksija, već ostaju u polju „nestvarnih“ asocijacija.

Dakle, opstati kao tekstualni kod u vantekstualnom svijetu je teško i to se vidi na primjeru McCarthyjevog protagoniste: i sam čitatelj neosnovano pretpostavlja da je svaka junakova inscenacija nekog događaja (kao što je opetovano postavljanje crnih mačaka na crvenih krov) zapravo kodirani oblik neke njegove uspomene, trag njegove prošlosti. Problem nastaje kada drugi likovi u romanu, time i sam čitatelj, shvate da te inscenacije nemaju pretenziju ka dekodiranju, da su one kod koji uživa u samom sebi. To čak nije kod koji teži pronalasku smisla u samom sebi, to je kod koji uživa u svojoj mimetičkoj aktivnosti i koji ju želi *bezgranično ponavljati*. Odjednom, junakove inscenacije u „Remainderu“ postaju potencijalno nasilne prema stvarnosti – one upravo odbijaju mijenjati išta u toj stvarnosti, iako im je ona omogućila da uopće postanu stvarne. Na sličan način su Joyceovi likovi u „Finnegans Wake“ *nasilni* – oni prijete konvencionalnoj slici ljudske ličnosti, slici kakvu tradicionalno generira književni tekst tokom svog puta ka vjerovatnosti.

Literatura

1. Bašić, S. (1996). *Subverzije modernizma: Joyce i Faulkner*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
2. Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
3. Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
4. Beckett, S., Brion, M., Budgen, F., Gilbert, S., Jolas, E., Llona, V.,..., Dixon, V. (1929). *Examination Round his Factifications for Incamination of Work in Progress*. London: Faber and Faber. Str. 5-14.
5. Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska. Str. 253-255.
6. Boldrini, L. (2002) *Let Dante Be Silent: Finnegans Wake and the Medieval Theory of Polysemy*. Preuzeto 31. 5. 2017. sa <http://research.gold.ac.uk/4261/>

7. Bond, S. (2012). The Occlusion of Rene Descartes in Ulysses and Finnegans Wake. *Journal of Modern Literature*, XXXV (4), 32-55.
8. Burrell, H. (1996). *Narrative Design in Finnegans Wake: The Wake Lock Picked*. Gainesville: University Press of Florida.
9. Cambell, J. and H. M. Robinson. (2005). *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork*. California: New World Library.
10. Colangelo, J. (2016) Textual Authority and Diagnostic Joyce: Re-Reading the Way We Read the Wake. U: M. Gold i P. Sicker (Ed.). *Joyce Studies Annual* (str. 66-83). New York: Fordham University Press.
11. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. (2006). New York: Facts On File.
12. Derrida, J. (2007). *Pisanje i razlika*. Sarajevo: Šahinpašić.
13. Devlin, K. J. (1991). *Wandering and Return in Finnegans Wake: An Integrative Approach to Joyce's Fictions: An Integrative Approach to Joyce's Fictions*. New Jersey: Princeton University Press.
14. Džojš, Dž. (2014). *Finegana buđenje*. Beograd: Paus.
15. Eco, U. (2009). On the ontology of fictional characters: A semiotic approach. *Sign Systems Studies* 37, 82-97.
16. Ferrer, D. and Claude, J. (Ed.) (1998). *Writing its own wrunes for ever: essais de génétique joycienne*. Tusson, Charente: Du Lérot. Str. 103-118. Preuzeto 29.5.2018. sa <http://antwerpjamesjoycecenter.com/god0.html>
17. Friend, S. (February 2007). Fictional Characters. *Philosophy Compass* 2, 141-156.
18. Gelashvili, T. (May 2016). Allusions on Lewis Carroll in James Joyce's Finnegans Wake. *IMPACT: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*, 5, 47-54. Preuzeto 29.5.2018. sa <https://www.scribd.com/doc/316076944/ALLUSIONS-ON-LEWIS-CARROLL-IN-JAMES-JOYCE-S-FINNEGANS-WAKE>
19. Hayman, D. (1963) *A First Draft Version of Finnegans Wake*. Austin: U of Texas P.
20. Treip, A. (1994). *Finnegans Wake: "teems of times"*. Amsterdam: Rodopi.

21. Fordham, F. (2007). *Lots of Fun at Finnegans Wake*. New York: Oxford University Press Inc.
22. Gomes, H. F. (2014). Building and Disintegrating Stories. *A Journal of Anglo-American Studies*, II (3), 1-17.
23. Joyce, J. (2012). *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
24. Lachmann, R. (2002). *Phantasia/Memoria/Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska.
25. Lukacs, G. (1990). *Teorija romana : jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Sarajevo: "Veselin Masleša": Svjetlost.
26. McCarthy, T. (2007). *Remainder*. London: Alma Books.
27. McCreedy, J.: *Narrating Sigla: The 'Battle Diagram' and Structuring Finnegans Wake, Chapter One*. Preuzeto 31.5.2017. sa https://www.academia.edu/10350046/Narrating_Sigla_The_Battle_Diagram_and_Structuring_Finnegans_Wake_Chapter_One
28. McLuhan, M. (2008) *Razumijevanje medija*. 3. izd. Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga.
29. Miller, S. (2015). Intentional Fallacies: (Re)enacting the Accidental in Tom McCarthy's "Remainder". *Contemporary Literature* LVI, 634-659.
30. Norris, M. (1976). *The Decentered Universe of Finnegans Wake: a structuralist analysis*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
31. *The Cambridge Companion to the Twentieth-century English Novel*. (2009). Cambridge: Cambridge University Press.
32. Zalta, E. N. (2003) "Referring to Fictional Characters." *Dialectica* 57, 243–254.