

# Throwaway og Rightaway

om symboldannelse og næstekærlighed i *Ulysses*

STEEN KLITGÅRD POVLSEN

## I

I slutningen af *Ulysses*' 5. kapitel, "Lotofagerne", da Bloom har været udsat for en stribe af bedøvende og lokkende fristelser, møder han én af kammesjykkerne fra Dublins dagdriver- og plattenslagermiljø, Bantam Lyons. Hvor Blooms dagdrømme er gået i retning af østens herligheder og en nybyggerkoloni med "orangelunde og melonmarker nord for Jaffa" (hvorved han for en stund glemmer de yndige meloner, som hans kone Molly har derhjemme), hælder Bantam Lyons mere til de hurtige, men ikke mindre illusoriske gevinster på væddeløbsbanen. Og da han ser, at Bloom har en avis under armen, beder han om at låne den for at se tipsene til Golden Cup på Ascot-banen, som skal løbes samme eftermiddag, og hvortil der stadig (via det nye telegrafsystem, forløberer for on line) stadig kan indgives bud. Da Bloom ønsker at blive af med den emsige Bantam Lyons, siger han, at han kan beholde avisen. Han skulle alligevel lige til at kaste den bort.

Vi ved, hvad der sker: Lyons hører kun ordet "Throwaway", og da han ved, at en hest med det navn er med i løbet, smider han avisen tilbage til Bloom og farer af sted for at spille på den. Der er tale om en misforståelse, fordi Lyons formodentlig har brug for en misforståelse til at foretage den gambling, hvor den ene indsats som bekendt kan være lige så god som den anden. Lyons vælger at lade det sproglige spil være hans rettesnor for indsatsen, den tænder et sekund i hans bevidsthed og han beslutter sig. Senere, på Davy Burnes pub i "Laestrygonerne" vil Bantam Lyons gerne lade det fremstå,

som om han har fået et kvalificeret tip fra Bloom, hvad der selvfølgelig kun udløser foragt fra hans venner. Bloom er ingen kapacitet, hvad angår væddeløb, og lusker forsagt forbi de sagligt diskuterende kumpaner ved disken.

Men som bekendt vinder out-sideren Throwaway Golden Cup og giver tyve for én; eksperten over dem alle, redaktøren af Freemans væddeløbssektion Lenehan, har desværre fået lokket Lyons fra buddet, men idéen er gået videre til en anden af vennerne, Joe, der senere i "Kykloperne" er i spenderhjørnet. Misforståelsen har altså givet gevinst, men ordspillet har også skabt et andet resultat: et symbol, der trækker sin komethale gennem hele værket frem til de sidste sider. Vi ved allerede, at hesteverdenen gennem rektor Deasy (Nestor fra det "hesterige Pylos", som Homer beretter om), der har væggen beklædt med billeder af berømte heste, er koblet med magten og den engelske undertrykkelse af Irland; Ascot er selve stedet for denne magts manifestation og favoritten til Golden Cup er da også den fallisk klingende Sceptre. Alle de såkaldte 'eksperter' holdt på den, men hvad vigtigere er: det gjorde også Mollys elsker Blaze Boylan, der senere på eftermiddagen scorer den erotiske gevinst hos konen, men efterlader de i irritation iturevne nittere fra Golden Cup. På Lenehans vink har han holdt hele 20 pund, husker Molly i sengen -

han sagde han tabte dem på grund af den outsider der vandt og halvdelen holdt han for mig efter Lenehans fidus han bandede ham ned i dybeste helvede den nassekarl... (p. 673).<sup>1</sup>

Så selv om han vinder på én måde, så taber denne potensstruttende plakatklistrer altså på en anden måde til outsideren.<sup>2</sup>

Og hvis væddeløbsmiljøet er magtens sfære, er Throwaway selvfølgelig Bloom selv. "Han er sgu selv en fuldstændig outsider", som en af de storskrydende kykloper siger i 12. kapitel (p. 311). Symbolet Throwaway-Bloom konstitueres som et af bogens utallige 'puns', i handlingssammenhængen som en misforståelse - men er det først opstået, indgår det i en

stabil, forpligtende række af sammenhænge, der fastlægger det som en sikker gevinst: en betydning. Selv om ordet "Throwaway" intet kommunikerer i den konkrete situation, betyder det noget

Misforståelsen eller fejlopfattelsen som udgangspunkt for symboldannelsen rummer *Ulysses*' talrige andre eksempler på - så mange, at man med rimelighed kan se figuren som en grundliggende del af bogens metode. Om i noget bunder *Ulysses*' monstrøsitet i dette forhold. Når Stephens elev Armstrong i "Nestor" således misforstår Pyrrhus' navn og vil have det til at være en *pier*, starter han en symbolkæde omkring historien som "en skuffet bro" og de mange forskertsele muligheder, som både Irlands skæbne og Stephens liv har været fuld af. Og når Molly i "Calypso" ikke forstår ordet "metempsykose" og læser det som "met him pike huse" afsætter hun ordet for et helt system af sjælevandringstemaer, mens hun definerer sin egen pik-fiksering. Den spaltning i kød og sjæl, som dagens begivenheder måske er et forsøg på at ophæve. Men også en fejl, som angivelsen af Bloom som "Boom" i Freemans referat af Dignams begravelse, må ses i denne sammenhæng. Også her synes der at være tale om en misforståelse, idet Hynes under Dignams begravelse spørger til Blooms fornavn og får at vide, at det er L. for Leopold (p. 114). I bestræbelsen på at få L.'et i fornavnet med, glemmer Hynes bogstavet i efternavnet. Fejlen sender i bogens symbolsprog Bloom af sted mod det råb på gaden "Shout (alias boom) in the street", som Stephen jo anser som den moderne manifestation af det guddommelige; og det er en del af de Kristus-identifikationer, der omgiver Bloom. Samtidigt ser vi Bloom med sit l smidt væk ("cast ell") og derved kobles han til hele den mystik omkring bogstavet l, som er gennemgående i *Ulysses*..<sup>3</sup> Hvad der på handlingsplanet ser ud som en tilfældig sprogfejl, er en del af Joyces raffinerede konstruktion af teksten. Sådan er forfatterens position, siger Stephen (om Shakespeare): som en anden gud sidder han og udnytter sprogets tilfældigheder og skaber sit mønster. "Han er alt i alle... Næst Gud har Shakespeare skabt mest" (p. 203). Ser man misforstå-

elser og fejllæsninger som udtryk for, at sproget ikke længere opfylder sin kommunikative funktion - at det med Marilyn French' udtryk<sup>4</sup> er 'eksileret' fra sin sikre funktion som betydningsgiver - ender det altså alligevel med på afgørende områder 'at komme hjem': trods sin forvildelse og omflakken på associationernes og misforståelsernes stormfulde hav ender det til sidst med at give en mening fra sig - at nå hjem til Ithaca.<sup>5</sup>

Men ingen hjemkomst i *Ulysses* er en hjemkomst til det samme, troen på det tilhører en anden tid, og rammes bogen igennem af Joyces skånselsløse ironi. Da Bloom i kussebarakken i "Eumaeus" hører W.B. Murphys fantasier om den trofast ventende kone kan han "let forestille sig" realiteten i den kommende scene: konen med en andens barn på skødet. Men også at "man bøjer sig for det uundgåelige" (p. 559). For Blooms store læreproces i *Ulysses* er netop dette: at acceptere at intet forbliver det samme, foranderligheden er et grundvilkår, som ingen tilbagevenden kan eliminere. I "Nausicaa" vil han skrive en besked til Gerty i strandens sand, men indser det futile i foretagendet og opgiver: "Vi mødes aldrig igen...Det bliver aldrig det samme." (p. 353). Den taktiske brug af gentagelser hører messens og reklamernes sprog til ("Bed for os. Bed for os. Bed for os. God idé med gentagelser. Køb hos os. Køb hos os...,etc" (p. 349)). Det er doping og flugtens medier; i den nøgternhed, Bloom kæmper sig frem til i "Nausicaa", forekommer ingen rene gentagelser.

Og selv om sprogets flydende foranderlighed, spring og misforståelser alligevel ender med at give mening, eliminerer det ikke tilfældigheden. Symbolets binding af sprogspillene fanger aldrig fuldstændigt deres metonymiske forskydninger ind. Hjemkomsten til sprogets trykke mening udelukker ikke dets meningsløse tomhed. Varme og kulde er også i den hen-seende komplementære størrelser, ja forudsætter hinanden. Kun gennem misforståelserne, fejllæsningerne, overdrivelserne og unladelserne kan budskabet formidles på troværdig vis. For Bloom, som for læseren af *Ulysses*, gælder det om at acceptere denne indirekte metode, at betydning og symbol-

dannelse etableres midt i tilfældighedernes hav og aldrig er fuldstændige og éntydede.

Vender vi tilbage til Kastbort-temaet, kan vi måske konkretisere dette og også få belyst, om og i hvilket omfang outsideren Bloom bliver en slags vinder i *Ulysses'* 'Golden Cup'.

Hvad Bloom i samtalen med Bantam Lyons gør gennem sprogets tilfældige spring, er sig selv uafvidende at bebude den svages sejr over de stærke på trods af alle odds og sandsynligheder. At det gode er muligt i den moderne verden, er lige så usandsynligt, som at Throwaway vinder Golden Cup - og at sproget kan danne sejrende betydninger. Men alle tre ting sker. I den kristologiske terminologi, der hele vejen følger Bloom, er han derigennem lysbringeren, den, der bringer håb og tro til de svage og forkuede. Han er profet, sådan som det fremgår, da han i "Ithaca"s kølige og katetiske tone bliver spurgt om, hvor han havde modtaget antydninger om resultatet (hvad han på det tidspunkt ikke havde anet noget om):

... på Lincoln Place uden for F. W. Sweeny & Co. (A/S), apotekere, hvor han, da Frederick M. (Bantam) Lyons i hurtig rækkefølge havde bedt om, gennemlæst og tilbagegivet dagens nummer af *Freeman's Journal* og *National Press*, som han havde været lige ved at kaste bort (og som han senere havde kastet bort) var gået videre mod anstalten for tyrkiske og varme bade, Leinster Street 11, med inspirationens lys strålende i sit åsyn og med løbets hemmelighed i sine arme, mejslet i profetiens sprog. (p. 605-606).

Her er han symbolsk koblet med Moses, der bringer lovens tavler til sit folk. Men lysbringerfunktionen er større endnu, hvilket fremgår, da der spørges til hans tilfredshed med dagen:

At han ikke havde lidt noget positivt tab. At have skaffet andre en positiv vinding. Lys for hedningerne. / Hvorledes tilberedte Boom en forfriskning for en hedning? (p. 606).

Og derefter følger den berømte scene i køkkenet i Eccles Street nr. 7, hvor Bloom og Stephen celebrerer den hellige nadver i

"Epps' messeprodukt, den af Gud skabte kakao." (ibid.). Der er sket en glidning fra bebudelsen af den svages sejr til udførelsen af kærlighedshandlingen, bebuderen er blevet frelseren. Den jødiske profet og den kristne Messias forenet i samme person. Ved at vise *caritas* har lyset sejret.

Også på en anden måde er Bloom en bebuder af sig selv som lys- og kærlighedsbringer. I begyndelsen af "Laestrygonerne" får han på gaden stukket en løbeseddel i hånden "af den slags, der straks kastes bort" (p. 148). Det gør Bloom også, men først efter på den at have læst, at der samme aften skal holdes et møde med en Dr. John Alexander Dowie, der som en anden Elias vil komme og bebude frelserens genkomst (senere erfarer vi at også Throwaways ejer hedder Alexander). Bagefter kaster han den sammenkrøllede papirskugle ud mellem mågerne, der dog ikke er så dumme, at de gider dykke efter den (p. 149). De vil have den ægte vare, og den er Bloom også villig til at give dem. "De stakkels fugle", tænker han og køber to kager til dem. Hvilken forbindelse disse måger end står i til Homers Laestrygoner, viser scenen igen, hvordan Blooms *compassion* altid sejrer. Sedlens *throwaway* duer ikke i dette tilfælde, så han griber til to Banbury-kager.

Men den Elias, han her kaster bort, bliver han selv senere. I slutningen af "Kykloperne" undslipper han de enøjede kæmper i baren, og da han kører væk i vognen gribes han af et pompøst, gammeltestamentligt fortællelag og sendes af sted mod himlen som Elias i sin ildvogn:

Og se, på én gang omgaves de af et stort lys og de så, at den vogn hvori Han stod, opfo'r til himmels. Og de så ham i vognen omgivet af lysets herlighed, og Han strålede som solen og var lys som månen og så skrækkelig at skue, at de af angst ikke vovede at se på ham. Og fra himlen lød en stemme, som råbte *Elias! Elias!...* (p. 319).

"Borgeren" (Dublins svar på Polyfemos i Odysseen) kaster en tom Biscuit-dåse efter ham, men denne *throwaway* rammer ham ikke - for med sit tip på Throwaway har han ifølge Lenehan "taken the biscuit" (løben af med fidusen, hvad han som bekendt ikke har i økonomisk forstand). Tilbage er den tomme

dåse, der parallelt med andre tomme beholdere - f.eks. dåsen efter Plumtree's potmeat (Boylan), domprovsten dr. theol. Salmon, tinned salmon, dåselaks (p. 160) og de tomme østersskaller (Deasy) - knyttes til det potente mandsideals impotens. Den gør ingen skade.

Via udtrykket *throwaway* forbindes altså forestillingen om den vindende outsider med profeten og lysbringeren Elias, der foregriber Kristus genkomst (der igen hænger sammen med Stephens forestilling om, at Shakespeare er Hamlets faders genfærd: både kunstneren og Kristus er skikkelser, der går/kommer igen!). Men idet den sammenkrøllede, bortkastede løbeseddel i de følgende kapitler tilbagevendende registreres flydende ned af Liffey's strøm, skabes der også en symbolsk forbindelse mellem bebuderen og det strømmende vand - det vand, der bogen igennem bevæger sig mod det store, kvindelige hav som Bloom mod Molly. Det er en kendt sag, at "vandskeren, vandmanden og Vandbæreren Bloom" beundrer dette element på grund af "dets universalitet; dets demokratiske lighed og dets troskab mod dets natur, idet det søger mod dets eget niveau" (p. 601) - plus en masse andre grunde, som det ligger uden for denne artikels rammer at udrede - men det er værd at understrege, at da papirskuglen falder ned på Liffey, husker Blooms *stream of consciousness* et vers af Shakespeare om måger: den Shakespeare, der for Bloom især er karakteristisk ved sin "sprogets rindende flod" (p. 149), og i Stephens udlægning i "Scylla og Carybdis" jo netop blev kastet væk af hans kone, der altid fandt en udvej (Ann Hathaway). På denne måde slynger *throwaway*-begrebet også sin lasso omkring Shakespeare-figuren, sådan at Stephen og Blooms spejlbilleder i "Circe"-kapitlet med symbolsk logik kan mødes netop i Shakespeares træk (jfr. p. 512).

I samme "Circe"-kapitel, der som en anden mave blander og fordøjer hele bogens tematiske føde, optræder *throwaway*-temaet selvfølgelig også; bordelmutter Bella, der på et tidspunkt bliver forvandlet til en mand, Bello, har øjensynlig også tabt penge på *Throwaway*, og hævner sig nu ved at beride den til kvinde forvandlede Bloom. Senere oplever vi igen

Throwaway som "en outsider uden rytter, [der] flyver som et spøgelse forbi målet med måneskummende manke, hans øjeæbler er stjerner" (p. 517) - forfulgt af hele feltet af favoritter, inklusiv Sceptre og en hidtil ikke nævnt hest "Cock of the North", hvis navn alene strutter af potens. Umiddelbart før er han blevet jaget som en ræv af et koppel hunde, men nogle sider længere fremme forvandler han sig som jagtoffer til den sorte panter, han tidligere er blevet identificeret med, og som i den middelalderlige emblematik var et billede på Kristus (jfr. p. 528). Blooms hesteinkarnation kan altså forvandles til andre jagede dyr, der også er potentielt triumferende; man behøver blot at minde om ræven som symbol på den irske nationalhelt Parnell, der blev forkastet af det bornerte samfund, men hvis tabte hat Bloom engang samlede op for ham; og hvis ånd mange håber engang som en anden Messias skal komme tilbage og frelse Irland for det engelske åg. Bloom og Parnell flettes i øvrigt sammen via mange andre symboler ud over Throwaway.

Vigtigt i det anførte citat er det også at lægge mærke til, at den rytterløse outsider med den måneskummende manke minder om de "Mananaans gangere... de hvidmalede havheste, bidseltyggende, klarvindtyggende" (p. 50), som Stephen i Nestor skriver sit lille digt om. MananaanMcLir er en keltisk gud for alnaturen, inkarneret bl.a. i havhesten og forbilledet for den Fergus, som Yeats besynger i sit digt "Who goes with Fergus", sunget af Stephen i forbindelse med moderens død. Det symbolske fletværk bliver her uhyre kompliceret, men at Bloom som outsider-hesten har forbindelse med denne universelle, alt-tilgivende havgud er der nok ingen tvivl om.

## II

Således tumler de joyceske ordspil rundt på det oprørte, protestantiske hav, men selv om mange af associationerne mister kontakten med deres oprindelse og forstøves som skum på bølgerne, når en række stabile symboler dog frelst i havn: Bloom er f.eks. Throwaway, en outsider mellem hårde favoritter, en bebuder og en indfrier i samme person, en forhutlet



hjemløs og en triumfator. Det afgørende spørgsmål i denne sammenhæng er da, hvordan og i hvilket omfang Bloom triumferer. Gennem et finurligt sprogspil (udformet som en misforståelse) opstår symbolet Throwaway, det forplanter sig i et fintmasket net af metonymiske associationer, men ender med, det er min påstand her, at afgive et simpelt budskab: godheden sejrer i sidste instans. Som Bloom konstaterer det, da han i kuskebarakken i "Eumaeus" under sit "nye forkerte navn Boom" studerer Golden Cup-referatet i *The Telegraph*: "Mr. F. Alexanders *Kastbort* (er) faldet efter *Rightaway* " (p. 580). Kastborts far er Ligeudadlandevejen: hvis Bloom sejrer over alle sine magtfulde og potente rivaler er det fordi han fastholder en sober, godhjertet 'simpelmindedness'. Når sproget løber grassat, bliver megalomanisk eller smeltende sentimentalt, bliver kaotisk eller markskrigerisk brovtende, holder Bloom fast ved de enkle formuleringer og den sunde *common sense*. Joyces metode i *Ulysses* består i at sende Bloom ud i den vilde sproglige turbulens og tankernes ubestemthed for at lade ham (og læserne) gøre den opdagelse, at tingene er som de er - tel quel - og tilværelsens mening er caritas: som Bloom får afdækket sit Kristus-væsen ved at mistet l'et, åbenbares den epifaniske 'claritas' også først rigtigt uden l: som caritas. Ved at fastholde godheden og soberheden midt i misforståelser, overdrivelser, bortforklaringer og sentimentalitet vinder han.

Men som han bliver Throwaway gennem en misforståelse vinder han gennem sprogets afdrifter. Han må ud i eksilets monstrøse udlændighed for at nå derhjem, hvor han i en vis forstand hele tiden har været: til det enkle, rightaway. I 12. kapitel, "Kykloperne", er Bloom således kommet hen på Barney Kiernans pub for at finde Martin Cunningham og med ham få ordnet et forsikringsspørgsmål for Dignams efterladte familie. Det er altså i et rent barmhjertighedsærinde, at han udsættes for de dér forsamlede drukmåses hån og forfølgelse. Kapitlets fortælleoptik er dobbelt: hovedfortælleren er et anonymt medlem af dette mandfolkefællesskab, hvis centrum er den ubehagelige *Borger* med den aggressive hund Garyowen; alle er de kendetegnede ved ekstrem irsk chauvinisme, antise-

mitisme og social brutalitet. Men med mellemrum griber den implicitte fortæller denne bralrende nationalisme, forstørrer den op og driver den ad absurdum. Når borgeren efter en diskussion om alle Irlands døde oprørshelte udbringer en skål for Sinn Fein, kaster den implicitte fortæller sig ud i en kostelig parodi på en florumvunden reportage fra Robert Emmets henrettelse. Mogens Boisens oversættelse af passagen om de tilstedeværende notabiliteter giver et godt indtryk af den *crazy* stil:

Delegationen der var mødt fuldtalligt frem, bestod af Commandore Bacibaci Beninobenone (selskabets halvt lammede *doyen*, som måtte hjælpes til sæde ved hjælp af en kraftig dampkran), Monsieur Pierre-paul Petitépatant, Storspøgefuglen Vladinmire Pokethankertscheff, Ærkespøgefuglen Leopold Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler, Grevinde Marha Virága Kisászony Putrápesthi, Hiram Y. Bomboost, Grev Athanatos Karamelopolis, Ali Baba Backsheesh Rahat Lokum Effendi, Señor Hidalgo Callero Don Pecadillo y Palabras y Paternoster de la Malora de la Malaria, Hokopoko Harakiri, Hi Hung Chang, Olaf Kobberkeddelsen, Mynheer Trik van Trumps, Pan Poleaxe Paddyrisky, Gåsepadin Prhklstr Kratchinabritchisitch, Herr Hurhausdirektorpræsident Hans Chuechli-Steuerli, Nationalgymnasiummuseumsanatorium-ogsuspensoriumordinærprivatdocentforalmindelighistoriespecialprofessor doktor Kriegfried Überallgemein. (p. 286).

Altså: på den ene side skrydende chauvinisme til den anden side rablende parodi ud i det absurde.

Mellem disse to stemmer står Blooms sobre *common sense*, der naivt og stædigt insisterer på den jævne anstændighed. Hans svar på kyklopernes irske chauvinisme er ikke parodiens monstrøse oppustning, men den banale konstatering, at "en nation er når de samme folk bor på det samme sted." (p. 307). Det er både juridisk og filosofisk noget sludder, men i situationen er det det rigtige svar, som giver ham baggrund for at hævde, at han som jøde er en lige så god en irer som alle de tilstedeværende gælofiler. Plus at deres gud, Jesus, lige som Mendelsohn, Karl Marx, Mercadente og Spinoza også var jøde. Bloom er ikke selektiv hvad angår forbilleder!

Men den slutning på kapitlet, der ovenfor blev citeret som eksempel på *throwaway*-temaets forbindelse med bebudermotivet, bliver på baggrund af denne dobbeltoptik selv dobbeltbundet. Den højstemte glorificering af Bloom som profeten Elias er lige så monstrøs som parodierne på de irske kæmpers chauvinisme. Bloom 'sejrer' i 12. kapitel som i hele romanen *både* fordi han er bebuderen og lysbringeren, "den nye Messias for Irland", som Borgeren hånligt kalder ham og fordi han blot er Leopold Bloom, der tænker anstændigt og foretrækker en fredelige omgang tennis for de irske kampsportsgrene. Han er en frelserskikkelse, fordi han afstår fra at ville frelse nogen, men hjælper sin næste, når denne har brug for det. Han vinder som *Throwaway*, fordi han er *Rightaway*.

Man kan måske sige det sådan: Bloom kommer til syne for os som en vindende outsider i sprogspillenes subtile symboldannelse, men han åbenbarer sin vindende karakter, når han falder ud af spillet og "pådrager sig den umådelige gældbundethed for en udført handling" - der jo i Stephens telegram til Mulligan er definitionen på det modsatte af en sentimentalist (jfr. p. 191). Kapitlet om den irske sentimentalitet, der er en anden udgave af den pralende chauvinisme, vi møder i "Kykloperne", nemlig det 11., "Sirenerne", slutter i øvrigt også med Robert Emmet og hans sidste ord på skafottet, som Bloom erindrer, da han ser et portræt af nationalhelten i et boghandlervindue. "Først når mit land indtager sin plads blandt verdens nationer. Da og først da vil jeg have en gravskrift.." skal han have sagt. Bloom skanderer de bevingede ord med en voldsom, larmende fjært, der på ægte Rabelaisk vis i bogstavelig forstand blæser de sentimentale skønsangere (sirener) i Ormonds Bar, som han lige er sluppet fri af, et stykke. Også her er kapitlets slutgestus vendt som en ironisk pointe mod dets egen metode: det er jo som bekendt subtilt formet som en rafineret demonstration af musikalske metoder og former, det er selv en sirenesang. Blooms vulgære prut vrænger også i sin ligefremhed ad kapitlets artificielle konstruktion, samtidigt med at den er en del af den (bl.a. i sine referencer til Odysseus efter at han er undsluppet sirenerne).

### III

Romanen handler om en mand, der mere eller mindre direkte er smidt ud hjemmefra, uden nøgler flakker rundt i en by en hel dag, for til sidst alligevel at nå hjem i følge med en ung, forhutlet digterspire, som dog efter at være kommet lidt til hæfterne forsvinder ud i natten igen. Outsideren Bloom har i dette forløb en bedre tilgang til hjerternes lønkamre end de magt- og nøglebesiddende mænd fra Dublins establishment: redaktøren Miles Crawford, te-, vin- og spiritushandler Alexander Keyes, og opsynsmanden på kirkegården John O'Connell - Dublins svar på underverdenens fyrste, Hades. Men ofte er de enkelte kapitler også formet som en sådan proces ud i en tankemæssig eller følelsesmæssig ekstrem position, for gennem en pludselig indsigt at nå hjem til en erkendelse eller forsoning, der bringer Bloom (eller Stephen) videre. Denne erkendelse, der opstår i bevidsthedsstrømmens kaos, har da epifaniens form og udmønter sig i det mindste hos Bloom i en barmhjertighedsgerning. Indsigt og næstekærlighed, claritas og caritas er her to sider af samme sag.

Et tydeligt eksempel på denne teknik er opbygningen af 6. kapitel, "Hades". Turen i vognen er en lang stigmatisering af Bloom som uden-for, selv om den Shakespeare-lignende Martin Cunningham holder hånden over ham. Fysisk udtrykt ved at han ubekvemt sidder på sæben! Ved ankomsten til kirkegården og under selve begravelsen af Dignam gribes hans tanker ganske naturligt af dødstemaet og en kværnende, associerende strøm skruer ham i følelsesmæssig forstand nedad mod fortvivlelsen. Et nulpunkt nåes, da han får øje på den store rotte, der klemmer sig ned i en stenkrypt. Men så sker peripetien: Tanken om døden som forudsætningen for nyt liv, som Bloom kapitlet igennem har forsøgt at balancere sin depressivitet op med ("Botanisk Have ligger lige derovre. Det er blodet, der synker ned i jorden og skaber nyt liv." (p. 111)), bryder igen, da han ser kirkegårdsporten foran sig. Pludselig ser han igen sit ventende liv:

Meget at se og høre og føle endnu. Føle levende, varme væsner i sin nærhed. Lad dem sove i deres maddikefyldte senge. I denne omgang skal de ikke få mig. Varme senge: varmt, fuldblodet liv. (p. 117).

Erkendelsen ville have været banal *commonplace* uden den foregående tankemæssige bevægelse ned i helvede (et ord Bloom ikke kan lide, det lugter for meget af evig straf): befrielsen opstår på trods af, men også på grund af omvejen til skygernes rige. Ingen hjemkomst uden eksil.

Og ingen hjemkomst uden den enkle kærlighedshandling. Bloom 'sejrer' over traurigheden ved at vise venlighed: han går hen til sagføreren Menton og gør ham opmærksom på, at han har en bule i hatten! Menton takker afvisende og Bloom lusker slukøret efter ham og Cunningham ud af kirkegården. Men venligheden bærer lønnen i sig selv, den østersøjede Menton (østers står romanen igennem for det tomme udvendige, jfr. Deasy's kontor) skal ikke ødelægge Blooms genvundne livsmod:

Never mind. Be sorry after perhaps, when it dawns on him. Get the pull over him that way. Thank you. How grand we are this morning! (U., p. 95).

Boisens danske oversættelse mister her pointen: at Bloom med venlighed vil vinde i det lange løb. Det er den storsindede Throwaway, der trækker det længste strå!

I 8. kapitel "Laestrygonerne" bliver Bloom konstant bombarderet med tanker om Boylan og hans forestående møde med Molly, tanker der er lige så stikkende som de kødædende laestrygoner, der i *Odysseen* dykker ned over Odysseus' flåde og massakrerer alle undtagen helten selv. Bloom kæmper fortvivlet med at holde de generende tanker væk, samtidigt med at han vægrer sig mod at synke ned i den rovdyragtige mandeatmosfære, som råder på Dublins spisehuse. Kapitlets vigtigste formål er måske, at Bloom ser sig selv som anderledes - udefra:

En mand spyttede ud på sin tallerken: halvtygget brusk: ingen tænder til at tyggetygetyge det. Et stykke kotelet fra grillen. Hugger i sig for at blive færdig. Sørgmodige fyldebøtteøjne. Taget mere i munden end han kan tygge. Er jeg sådan? Se os selv som andre ser os. (p. 164).

Til slut i 17. kapitel falder Bloom til ro ved at betragte sin lille statue af Narcissus; alligevel er det en af hans evner at kunne udnytte metempsykosens sjælevandringsteknik og gå ind i andres bevidsthed og se sig selv. Se sig selv med den andens øjne, som en anden. Knuse spejlet. Hans bevægelse blandt Dublins rovgridske kødædere i 8. kapitel er en af nøglekvenserne i den forbindelse.

Men det er hårdt, og de påtrængende indtryk og tanker er frygtelige:

Her tænker enhver kun på sig selv, næb og klør. Slurk. Smask. Slurk. Æde.... Æde eller blive ædt. Dræb! Dræb! (p. 165).

Et af Blooms forsvarsmidler mod denne kannibalisme er imidlertid at tænke på næsten! "Ikke tænke", tænker han, hvorefter han handler: følger en blind yngling over gaden! Episoden står i et kompliceret forhold til scenen med Stephen på stranden i "Nestor", hvor Stephen jo prøver virkelighedens substantialitet af ved at agere blind. Selv om han her når frem til en foreløbig tillid til denne virkeligheds eksistens (i øvrigt ved i en versestump, der ifølge Gifford er af ukendt oprindelse, at påkalde sig en hests tilsynekomst: "Kommer du ej til Sandymount,/ Maceline, min hoppe?": er det MannaanMcLir eller en kvindelig Throwingaway han ønsker sig?), forbliver han jo i en vis forstand en ikke-seende ung mand, hjælpeløst omflakkende, indtil Bloom tager vare på ham og får ham restitueret i køkkenet i Eccles Street 7. Episoden med den blinde yngling i "Laestrygonerne" kan da læses som Blooms øvelse til denne i bogens sammenhæng ultimative barmhjertighedsgerning, hvor 'faderen' og 'sønnen' transsubstantielt får sig selv og hinanden, idet de glæder hinanden og forstår, at de nok er forskellige, men også har en hel del til fælles. Her i "Laestrygonerne" mislykkes forsvaret, for så vidt som Boylan til slut i

kapitlet dukker op i fysisk figur, og Bloom desperat må flygte ind i en port for at undgå det stikkende syn. Først senere i løbet af dagen lærer Bloom endegyldigt at "se tingene som de er", acceptere det uundgåelige og vende tilbage til den utro Molly (i "Circe"s fantasmatiske gennemspilling af hans problemer og muligheder har han da overværet Boylans og Mollys samvær gennem nøglehullet: også en mulighed for at udnytte den manglende nøgle!). Det ændrer dog ikke ved det forhold, at caritas altid for Bloom er svaret på hans trængsler; herved skiller han sig ud og bliver en anden. Det er hans blik på laestrygonerne. Som bekendt dukker den blinde yngling op igen flere gange senere, bl.a. i en af episoderne i "Wandering Rocks", hvor han ud for Mr. Blooms tandklinik (Blooms navnebroder spiller naturligvis en omend underordnet rolle som modstykke/fordobling romanen igennem) bliver generet af den sindsforvirrede Tisdall Farrell: "Gud straffe dig, sagde han vredt, hvem du end er! Du er blindere end jeg er, din dumme skid", råber han efter ham (p. 236): Dublins egentlige blindhed er den ufølsomhed, der råder mellem menneskene i denne by, og som udtrykkes tydeligt i dette kapitel om de mange ensomme skæbner i mængden. Kun godheden gør seende.

Men afgørende bliver at forstå de to sidste kapitler, hvor Bloom demonstrerer at han sejrer som outsider ved sin godhed og ligefremhed, "Eumaeus" og "Ithaca"; idet vi her ser bort fra spørgsmålet om, i hvilket omfang han bliver accepteret af den hvilende Penelope (der jo i sidste kapitel også rejser ud fra sengen og vender tilbage, rensat, lutret og modtagende: Yes. Men caritas kan man vel ikke kalde det!). Besøget i kuskebarakken indledes med en sekvens, hvor Bloom *nægter* at give en gave - til den af fuselwhisky lugtende Corley, som han ikke vurderer som en værdigt trængende (måske fordi han beder ham skaffe sig et job hos Boylan: dér sætter Bloom grænsen!). Det gør til gengæld Stephen, der her for første gang overskrider sin krampagtige, egocentristiske "non serviam"- attitude. Blooms succes som næstekærlig hjælper viser sig først og fremmest ved at det lykkes ham at bløde Stephens karakterpanser op og involvere ham i et ægte, ligeværdigt (og lige-

fremt) forhold. I lange udspundne associationskæder eller enetaler sejler han flere gange under samværet ved Skin-the-Goats ynkelige kaffé ud i fantasifulde projekter (en menage-a-trois mellem ham selv, Stephen og Molly) eller luftige filosofiske overvejelser (gudsbeviset!). Men hver gang når han hjem til den konkrete bekymring: tag nu og drik og spis, for "ingen kan jo give hvad han ikke har" (p. 567) - og dette tarvelige måltid er hans legeme og hans blod. Det kan han give. Senere på vej mod Eccles Street stikker han sin arm ind under Stephens arm, og denne "føjte en mærkelig slags kød af en anden mand nærme sig, slattent, bævrende og så videre." (p. 591). Det er ikke en triumferende gud, der frelser ham, men et medmenneske på godt og ondt, der giver en støttende arm. Og da de umiddelbart efter mødes i deres fælles interesse for musik og lyrik, oplever vi, at Stephen opgiver sine intellektuelle spidsfindigheder om Shakespeare, som han som bekendt ikke selv tror på, og kaster sig ud i 'lovtaler' over "Shakespeares sange" (p. 592). De to hovedpersoners monologiske ensomhed, hvis stream-of-consciousnes i den ene eller anden *verfremdede* udgave hidtil har fulgt os gennem bogen, afløses nu af bevidsthedernes sammenslyngede duet, der kulminerer med, at Stephen under Blooms nikkende billigelse med ren tenor synger den gamle tyske sang om sirenerne listighed ud i Dublins sommernat. Det er et af bogens helt store epifaniske højdepunkter, fortryllelsen er brudt og mens Stephen synger balladens slutning om skibene, der når til havn, efter at være sluppet forbi alle fristelserne, munder kapitlet ud i en sand symbolklump, hvor fejemandens vogn bliver til den "brazen car", som Fergus hersker over i Yeats digt - med det trøstende "no more brood upon love's bitter mystery": lettelsens og tilgivelsens linie i *Ulysses* - for til slut at blive transformeret til den "low-backed car", der i Samuel Lovers digt fører de elskende af sted til bryllupsceremonien.<sup>6</sup> Hvor 12. kapitel sluttede med at sende Bloom til himmels i profetens ildvogn, sender 15. kapitel de to mandlige 'elskende' af sted mod Eccles Street, i en kærlig, ironisk-poetisk forklarelse. Fejemandens hest, den sidste af en lang række sløve, ydmygede øg, som Bloom hele



tiden føler en særlig affinitet med, lader tre dampende pærer falde og forstår ingenting. Bloom er ikke længere en kastreret krikke. (Boisens oversættelse misser i øvrigt den pointe, at hesten i Joyces tekst har ubestemt køn: "He (or she).."); men en sejrende Throwaway anyway.)

Om denne befriede stemning holder i "Ithaca" kan man - som alt andet i *Ulysses* - diskutere. Stuart Gilbert anfører, at det var Joyces yndlingskapitel, men hvor meget stoler vi på Joyces Eckermann? Det er i alt fald det kapitel, hvor *verfremdung'en* af fortællestilen kulminerer i katekismens kolde, saglige og inkvisitoriske diskurs. Marilyn French mener, at det er forudsætningen for at rumme det mest inderlige, intime indhold i hele romanen. Skal den moderne digter sejle fri af sentimentalitetens sirener - og bogen angiver jo eksplicit adskillige, f.eks. "Matchams Mesterkup", som Bloom bogstaveligt skider en hatfuld på lokum eller "Lygtetænderen" af Miss Cummings, der er forlægget for "Nausicaa"s stil og som Joyce snedigt får smuglet ind i teksten - så må han afbalancere følsomheden med stilens klare coolness. Stephen tror ikke, at "vandsklarheden [kan] forenes med geniets originalitet" (p. 603); derfor bader han ikke og vasker sig sjældent. Men det er hans begrænsning og derfor er det så vigtigt for ham - også for hans kunstneriske udvikling - at han mødes med vandbetvingeren og vandelskeren Bloom, der kan lære ham både strømmende hengivenhed og kølig klarhed i tankegangen. Man kunne hævde, at det der lykkes for Joyce i "Ithaca" er at høre sirenernes sang med tilstoppede ører. At vise først et inderligt samvær mellem to mænd og derefter en mands forsoning med sin skæbne - uden at havne i banalitetens syrebåd. Et par eksempler må i denne sammenhæng gøre det ud for en nærmere argumentation.

Vi har tidligere været inde på deres møde omkring den hellige drik Epps' kakao, som det denne gang faktisk lykkes for Bloom at få Stephen til at indtage. Deres efterfølgende samtale bringer dem nu ind på alle de punkter, hvor deres skæbner tidligere har berørt hinanden, og hvor man bl.a. lægger mærke til, at de er døbt katolsk af den samme præst (p.

611). Et af de vigtigste berøringspunkter mellem dem er imidlertid, at de begge har et oldtidssprog, som de begge forbinder med muligheden for en national og der igennem personlig identitetsgenrejsning. For Bloom oldhebraisk, for Stephen gælisk. Deres demonstration for hinanden af disse sprogs egenskaber og deres fund af identiteter, fortsætter de musikalske udvekslinger fra 16. kapitel. Det er når de deklamerer eller synger for hinanden at de er tættest. Så meget mere bemærkelsesværdigt er det, at den katetiske stil bliver ultrakort og afvisende, når spørgsmålet om race berøres:

Hentydede nogen af dem åbent til forskellen i race?/ Ingen. (p. 611).

Her mødes to voksne mennesker, langt hinsides det racistiske bavl, der jo har præget de Dublinske kyklopers tale bogen igennem.

I samtalen her i køkkenet forstår hver af de to sit eget og dens anden liv som forskellige identiteter, der også har ligheder, og som i dette unikke øjeblik krydser hinanden. Chiasmen er kapitlets sproglige hovedfigur. Da Stephen gengælder Blooms "periphrastiske version" af en gammel hebræisk tekst med at skrive sit navn med latinske og gæliske bogstaver mødes deres sjæle i følgende smukke figur:

Hvilket var Stephens auditive indtryk?/ I en dyb, gammel, mandig ukendt melodi hørte han akkumulationen af fortiden. - Hvilket var Blooms visionelle indtryk?/ I en frisk, ung, mandig kendt skikkelse så han prædestinationen af en fremtid, (p. 617).

Chiasmen mødes i ordet "mandig", det er det fælles i forskelligheden.

Men til chiasmens figur hører, at deres linier til sidst igen må skilles. Det er vilkåret, også selv om deres position i selve afskedens øjeblik for første gang i romanen løser problemet med de parallelle liniers ensomme afstand:

Hvorledes tog de afsked med hinanden, da de skiltes?/ De stod lodret ved nævnte dør og på forskellige sider af dens basis, hvorunder deres

afskedstagende arnes linier skar hinanden et eller andet sted og dannede en eller anden vinkel, som var mindre end summen af to rette. (p. 630).

Kan det siges kærligere? Alligevel afslår Stephen Blooms tilbud om natteleje og eventuelt senere logi og forsvinder ud i natten; den "centrifugale Odysseus" fortsætter sin sejlads mod verdensranden, mens den "centripetale Odysseus" lusker op til sin ventende mage. Hvor Bloom søger indad og hjem, har Joyce fra Dantes "Guddommelige komedie" hentet forestillingen om en Odysseus, der søger udad og væk.<sup>7</sup> Da Stephen går, slår uret på Georgskirken to; Bloom mindedes den samme kirkes slag, da han om formiddagen sad på lokum, mens Stephen i sit "ekko" endnu en gang vender tilbage til sin moders dødsleje og nu i sit indre gentager den bøn, som han nægtede at afgive dengang, og som i den katolske kirke afsynges for at sjælene kan blive godt modtaget i himlen. "Liliata rutilantium...etc" (p. 631). Man kan vælge at læse det, som en del af Stephens bevægelse "fra det kendte til det ukendte", og som udtryk for "en bevidst, fornuftig reagent mellem et mikro- og makrokosmos, der uundgåeligt er bygget på tomhedens uvished." (p. 625). Altså: han begiver sig som de døde sjæle ud i The Void. Eller man kan se ham som én, der ved næstekærlighedens hjælp er blevet forsonet med sit moderlige ophav, og nu i tankerne indløser sin dårlige samvittighed og virkelig begraver hende. Traumat fra gåden i "Nestor" (ræven der begraver sin bedstemor) er ovre. Sandheden ligger måske i den ubestemte midte.

Den centripetale Odysseus, Bloom, vender derimod hjem til sin Penelope, der ikke specielt trofast, men på sin særlige måde nok alligevel kærligt, har ventet på ham gennem denne dag og alle årene. Før han går op ad trappen gennemfører han dog forskellige ritualer, samt hengiver sig til to lange fantasier, der en sidste gang i grotesk, monstrøs forstørring gennemspiller de illusionære muligheder, der nødvendigvis må ligge i Blooms evne til hengivelse til det strømmende, metonymiske sprog. Endnu en gang går Blooms besindelse på

det værende gennem en tankemæssig oppustning af det mulige, en rensende strømmen gennem associationernes vand. Først drømmen om uendelig velstand, derefter den kendte flugtdrøm, som han regelmæssigt har haft siden "Calypso". Han ved udmærket godt, hvorfor han hengiver sig til disse fantasier, hans praktiske sans er konstant til stede i de tanke-mæssige udsvævninger, hvis der i disse passager er ironi mod sentimentalisten, rammer den i hvert fald ikke Bloom:

Det var en af hans grundsætninger, at slige overvejelser eller de beretninger, han afgav for sig selv, og hvori han selv spillede hovedrollen, eller den fredelige erindring om fortiden, mildnede træthed og følgelig avlede tryk søvn og fornyet livskraft, når sådan tankevirksomhed praktiseredes vanemæssigt, før man lagde sig til at sove. (p. 645).

Bloom ved godt, at monstrøsiteten er renselse, at han i sidste instans kommer op på land og ender med at acceptere det værende: Narcissus-statuens hvilende ro, "lyd uden ekko, begæret begær" (p. 652). Derefter går han op til Molly, der ikke afviser ham, og trods alt giver ham, out-sideren i livets skrappe horserace, det sidste ord.

Således handler *Ulysses* om tre ting: om at den svage mand ender med at sejre til sidst; om at kærligheden trods alt har en chance; og om at sproget trods alle misforståelser og udsvævelser alligevel kan betyde noget. Og om at det er helt umuligt at sige det på den måde, for der fører ingen lige veje til sandheden - kun omvejen ad tilfældighedens terningekast. Hvis 'Kastbort' er faldet efter 'Ligeudaflandevejen' gælder også det modsatte: ligeudaflandevejen følger først efter kastbort.

## Noter

<sup>1</sup> Jeg citerer i denne artikel af praktiske grunde hovedsageligt fra Mogens Boisens danske oversættelse (2. udgave Kbh 1970), der som bekendt er en bedrift i dansk oversættelseshistorie. Kun hvor denne oversættelse ikke slår til for at vise mine pointer, citerer jeg på engelsk, og da fra Penguin-udgaven (angivet med <sup>1</sup>U) fra 1986.

<sup>2</sup> I "Kykloperne" vrænger Lenehan hånligt ved tanken om udfaldet af Golden Cup: "Frailty, thy name is Sceptre". Alle i Dublin kan citere Shakespeare, ikke kun Stephen. Men først i lyset af Mollys oplysning om, at Boylan satte halvdelen af indsatsen på Sceptre i hendes navn, forstår vi, at også underteksten i Lenehans bemærkning - "Frailty, thy name is woman" er rigtig. I Boylans tilfælde spilles der både på hesten og kvinden på én gang. Og vi forstår, at han også på en måde har tabt i spillet om kvinden.

<sup>3</sup> Se f.eks. Niels Brøndum: "*Ulysses & Hærværk*" p. 141, fra *James Joyce 1882-1982*, Kbh. 1982.

<sup>4</sup> Marilyn French: *The Book as World: James Joyce's Ulysses*, Cambridge, Mass. 1976.

<sup>5</sup> På samme måde som betegnelsen for tingen eller fænomenet fuldstændig forsvinder i tepotte-legen og erstattes med det intetsigende og tilfældige ord "tepotte", men hvor det - som det bl.a. viste sig i Blooms ungdomsflirt med Mrs. Breen - alligevel lykkes at bringe begærets dunkle mål for en dag. Tepotte-legen er et af bogens gennemgående symboler på sprogets mulighed for at kommunikere uden at betegne noget præcist. Samtidigt med at det indgår i det væv af potte-, krukke- og skålesymboler, der alle konnoterer ind omkring den hellige gral og nadveren. Men det er et andet spor.

<sup>6</sup> Se Don Gifford & Robert Seidman: "*Ulysses annotated*", Berkeley 1988 p. 337.

<sup>7</sup> se Mary Reynolds "Joyce and Dante", Princeton 1981, p. 186.

