

Vandrende klipper

Om Dublin som metafor i Joyces *Ulysses*

RENE RASMUSSEN

Der fortælles ikke meget ved at anføre, at storbyen udgør en stærk metafor i den moderne litteratur. Det er i hvert fald nødvendigt at præcisere, hvordan den fungerer som sådan. På den anden side synes *Ulysses* for mange læsere og i mange tekstanalyser at simulere et Dublin, som det så ud den dag, hvor bogens handling foregår: d. 16. juni 1904. Teksten er i en sådan mimetisk optik en minutøs gengivelse af Dublin på denne junidag. Mange analyser af romanen har brugt megen plads på at opridse og vise, hvordan forskellige fortalte eller historisk genkendelige personer bevæger sig gennem Dublin; der er f.eks. optegnet kort over ruter i byen med angivelse af personer, bygninger, monumenter, pladser, som passeres eller som iøvrigt indgår i teksten.

En sådan læsning forsøger at simulere nærværet af det for-gangne Dublin, skønt byen i dobbelt forstand er forsvundet: tiden er forbi passeret og det beskrevne Dublin er ikke identisk med beskrivelsen af Dublin, som den fremtræder i romanen. Men hvordan underbygger Joyces tekst et simuleret nærvær af det historisk-geografiske sted kaldet Dublin på denne specielle dag? Et umiddelbart og tautologisk svar er, at tekstens topografisk minutøse og tilsyneladende nøjagtige skildring af (realitetens) Dublin samt beskrivelsen af en række faktiske historiske personer og hændelser har ansvaret herfor, idet der kan hævdes en række overensstemmelser på det topografiske og historisk-personelle niveau. Disse overensstemmelser befinder sig på diskursens niveau, dvs. at der kan iagttages en overensstemmelse

mellem *Ulysses'* beskrivelse af disse fænomener og andre sproglige, evt. topografiske eller historisk-personelle beskrivelser heraf.

Men de mulige overensstemmelser på diskursens niveau fortæller ikke, hvordan *Ulysses* rent faktisk benytter sine topografiske og historiske skildringer, ligesom overensstemmelserne heller ikke ophæver kløften mellem det beskrevne og beskrivelsen. Tekstens eller diskursernes reelle, betydningens negativitet eller grænser, forsvinder ikke, fordi der kan lokaliseres en overensstemmelse mellem tekstens diskurs og andre diskurser. Det er således ikke nok at konstatere en overensstemmelse for at forklare, hvordan en tekst kan fremmane en bys nærvær. Spørgsmålene står stadig tilbage: hvilke virkemidler fremkalder et simuleret nærvær af Dublin? Hvordan fungerer metaforikken og metonymierne i den forbindelse? Hvilken æstetik ligger til grund herfor?

Svarene på disse spørgsmål kan tage udgangspunkt i en række konkrete betragtninger af kapitlet „The Wandering Rocks“.

Dublin, kl. 15.00

Stephen Dedalus og Leopold Bloom, Blooms tanker om sin kone, Molly, og om hendes forestående utroskab med sin manager Boylan har været centrale for en række af de foregående kapitler i *Ulysses*. „The Wandering Rocks“, romanens tiende kapitel, trækker derimod – som kapitel syv, „Aeolus“, der overvejende foregår på en avisredaktion med ansatte og forbipasserende – en række 'bipersoner' ind som 'hovedpersoner'. Kapitlet består af nitten mindre sektioner og har i hver sektion en egen 'protagonist', herunder Stephen og Bloom, og disse tilbagelægger hver en bestemt geografisk lokaliserbar rute i (tekstens og/eller på bykortets) Dublin. En række af disse personer er ukendte for læseren, ligesom de heller ikke optræder på væsentlig vis herefter, men i kapitlet krydses deres veje flere gange omkring kl. 15.00, som var dette klokkeslet det eneste, de havde til fælles. De-

res betydning er derfor det tekstuelle topografiske net, som de udspænder.

Måden, hvorpå disse personer bevæger sig rundt, er i de enkelte sektioner skildret dels via deres tanker og dels af den implicitte fortæller, der ofte optræder i en alvidende position eller beretter om det indtrufne set 'udefra'. Når disse personers veje krydses, klippes der ikke fra deres respektive synsvinkler, som vi kender det fra film, men deres møder skildres ud fra hver af personernes selvstændige univers i de respektive sektioner. F.eks. møder læseren i første sektion fader Conmee, der på et tidspunkt stiger på sporvognen på Newcomen Bridge. I anden sektion møder vi Corny Kelleher, og vi får atter at vide, at fader Conmee stiger på sporvognen på Newcomen Bridge, men denne gang set fra Corny Kellehers synsvinkel og univers. Den fortalte tid er således synkron for dette eller lignende møder i andre sektioner, men de gennemgående begivenheder skildres fortsat fra forskellige synsvinkler og rum, herunder den implicitte fortællers synsvinkel.

De geografisk optegnelige ruter, de historisk genkendelige fænomener og de topografiske optegnelser kan altså ikke adskilles fra de fortællermæssige sammenhænge, de indgår i. Optegnelserne overlejes af en tidsmæssigt nulstillet mangfoldighed af beskrivelser og umiddelbart usammenhængende hændelser, der imidlertid er sammenholdt af den implicitte fortæller og i henhold til et bestemt narrativt princip. Der skabes derfor narrativt en række synkrone oplevelser af de samme hændelser, steder eller (historiske) personer, hvilket kan karakteriseres med det begreb, som Bloom benytter flere gange i teksten: *parallaxe*. Parallaxen lader samme fænomen blive iagttaget fra to eller flere forskellige synsvinkler. Det er f.eks. tilfældet, når vi holder en hånd for øjet og ser en bestemt ting med det ene øje, og derefter gør det samme med det andet øje. Dublin og byens hændelser bliver i kraft af parallaxerne skildret samtidigt fra en række forskellige synsvinkler, der er båret af fortalte personer og den implicitte fortæller.

Der etableres altså i det fortalte rum et tidsligt sammenfald, som henfører de forskellige aspekter af byen og de hændelser,

der dateres til denne dag i 1904, til en labyrint af forskellige og ofte divergerende synsvinkler. Rummet strækkes på den måde ud i tiden, men kun i den fortalte tid, kl. 15.00, mens den fortællende tid ikke kan nulstilles. På den måde bliver rummet grebet i en række usammenhængende beskrivelser eller visioner. Sådanne *polyvisioner* repræsenterer tekstens forsøg på at gøre det beskrevne, storbyens mennesker, pladser, gader og bygninger, nærværende i beskrivelsen heraf, men det sker uden nogen eksplicit reference til samtidigheden. Bombardementet af forskellige visioner af det samme kan derimod underbygge læserens mulige oplevelse af det daværende Dublin kl. 15.00, mens den simultane oplevelse er sikret af den implicitte fortæller og det narrative princip, der kan bestemmes som parallakser i en akron synkroni. Dermed etableres ikke en realistisk affinitet til storbyen Dublin, Irland, anno 1904, men en tekstuel labyrint.

Kun den implicitte fortæller, der sammenholder disse forskellige beskrivelser, kan sikre en simultanitet i tiden og rummet. Så selvom tekstens tematik, dens skildrede personer og eksplicite udsagn, rummer en polyvision eller en polymetaforisering af Dublin, der for en umiddelbar læsning kan gøre det ud for realitetens Dublin og gøre byen minutøst nærværende, sikres et sådant 'nærvær' udelukkende af den implicitte fortæller og tekstens narrative princip. Det udelukker, at der skulle foreligge en mimesis mellem realitetens og tekstens Dublin eller en overensstemmelse mellem det beskrevne Dublin og beskrivelsens Dublin. Tekstens 'hvordan', måden, hvorpå den fortælles, modstilles således dens 'hvad', polymetaforisering af storbyen. Eller udtrykt anderledes: dens narrativitet, dens labyrint-stil og synkronisering af polyvisionerne står i modsætning til den Dublinmetaforisering, der i en læsning skulle gøre det beskrevne eller erstattede nærværende i beskrivelsen. Ved at selve sproget og narrativiteten, der udelukker det beskrevne Dublin, står i centrum, reddes imidlertid beskrivelsens Dublin ved hjælp af teksten og sproget, samtidig med at den beskrevne storbys ubetydelighed, dens tomhed pointeres, fordi den optræder som overdetermineret figur i sproget. Dublin kan kun fortsætte med

at eksistere som sådan i teksten, idet den optræder i erstattet form, hvilket altså paradoksalt samtidig udelukker den.

De enkelte sektioner i „The Wandering Rocks“ kunne omvendt – i overensstemmelse med Greimas' semiotik¹ – betragtes som en narrativ grammatik med et bestemt forløb og en bestemt aktant, her de fortalte personer, der muliggør flere simultane synsvinkler på det samme, på de samme hændelser, gader, personer. Tekstens narrative grammatik skulle på den måde gøre diskursens Dublin og disse fænomener nærværende, men dens retorik, herunder den synkroniserede polymetaforisering og øvrige narrativitet, dvs. den overordnede fortællerposition og den specielle sammensætning af de enkelte sektioner, underminerer en sådan narrativ grammatik og det simulerede nærvær af det samme diskursivt determinerede rum set fra forskellige synsvinkler på samme tid.

Teksten som vandrende klipper

Tekstens mange parallakser giver dog læseren mulighed for at fastholde en idé om, at det skildrede er nærværende på den skriptive flade. Parallakserne forbinder sig med de mangfoldige metaforiseringer, jeg ovenfor har betegnet som den polymetaforik, der netop skal gøre det fraværende nærværende. Men måden, hvorpå dette sker, understreger også betydningen af det narrative princip, fortællestilen, den implicitte fortæller og dens narrative regi. Det narrative regi udfolder sig metonymisk i kraft af de af fortælleren indbyrdes forbundne sektioner. Dublin fremtræder altså ikke kun som et fortalt metaforisk element i teksten, men henviser også til en række metonymiske og syntagmatiske forbindelser.

Dette understreges af ordene 'The Wandering Rocks': byens symbolisering finder sted i kraft af vandrende klipper, der som sproglig figur ikke alene er en tekstuel metafor for de mange vandrende personer eller de nitten sektioner. 'De vandrende klipper' udgør også en metafor for den sproglige kompleksitet, der sætter de synkrone sektioner sammen som parallakser og lader dem belyse samme lokalitet. Omvendt kan myldret af for-

talte personer og steder ses som en allegorisering af tekstens måde at fortælle på. 'De vandrende klipper', forstået som dette mylder og de mange sektioner, kan således betragtes som en allegori for tekstens metonymiske sammensætning af dens udfoldede storbysmetafor og fortalte personer. Tekstens narrative sammenhæng er således også indsat i en intratekstuel metafor samt i en allegori, hvilket understreger umuligheden af klart at adskille metafor og metonymi i *Ulysses*.

I Homers *Odysseen* optræder 'de vandrende klipper' ikke som en forhindring, som Odysseus passerer, eftersom Odysseus efter Circes råd i stedet vælger at passere mellem Skylla (det sekshovede uhyre) og Charybdis (malstrømmen). Den intertekstuelle reference har således ikke noget egentligt forbillede, som en række andre kapitler i *Ulysses* har det, men Circe fortæller dog om øhavet vandrende klipper, at ingen kan overleve at passere dem, heller ikke flyvende fugle. Den eneste undtagelse herfor var Jason og hans besætning, der med hjælp fra Fineus fulgte en særlig due og dermed passerede de vandrende klipper med kun mindre skibsskader.

Billedet af et sted, som bevæger sig og tilintetgør alt liv, udgør samtidig en allegori på selve skriftens bliven til: den bevægende skrift tilintetgør de beskrevne fænomener, ligesom den tilside-sætter det skrivende subjekt, som Roland Barthes anfører det i „The Death of the Author“. At begive sig ind mellem skriftens vandrende klipper er at kaste sig uden for subjektets 'nærvær' i talen, at konfrontere sig med skriften og det tekstuelte reelle (der heri ligner det reelle i Lacans psykoanalyse): det for subjektet utilnærmelige; det, der forbliver på sit sted.

Når en læsning af teksten og dens polyvisioner eller polyfonier omvendt fungerer som iscenesættelse eller simulering af et nærvær af realitetens Dublin, gøres et forsøg på det umulige: at oprette et tekstuelte sted, hvor spalten mellem beskrivelsen og det beskrevne skulle være ophævet, eller hvor betydningens negativitet skulle være sprogliggjort. Umuligheden er, som anført, bestemt af den tekstuelle produktivitet, der tendentielt udelukker subjektet og talesproget. De vandrende klipper udgør derfor et tekstuelte reelle: et a-topografisk sted, der ikke har nogen anden

eksistens end i teksten og qua denne bogstavelighed konfronterer subjektet med dets mulige forsvinden.

Det udelukker fortsat ikke, at man ved en umiddelbar læsning af teksten i dens narrative grammatik og specielle Dublin-metaforik kan opleve en ophævelse af skellet mellem det beskrevne og beskrivelsen. Simuleringen af realitetens Dublin har en parallel i tekstens æstetik, i dennes særlige brug af epifanien. Før forholdet mellem epifani og polymetaforiseringen og de mange fortællende synsvinkler kan belyses, er det nødvendigt at se på et par eksempler, der kan uddybe karakteren af tekstens narrativitet.

„Elijah is coming“

Til det komplekse billede af Dublin hører den nye form for reklamer, som knytter sig til den moderne storby, samt de firmaer og butikker, der opstår i storbylivet og som reklamerne henviser til. Dette reklame- eller PR-aspekt har en stor plads i *Ulysses* og udgør ikke blot en del af metaforiseringen eller forsøget på at skabe et simuleret nærvær af Dublin. Forskellige reklamespots optræder i de tekstuelle parallakser eller i en tekstuel plura-mimesis. Desuden udgør deres tilbagekomst en gennemgående narrativ tråd, der bringer ellers enkeltstående hændelser sammen i et større narrativt forløb.

Et sådant reklamespot udgør den løbeseddel – „throwaway“ – som Bloom får stukket i hånden af en spejder i ottende kapitel, „Lestrygonians“, og som drejer sig om den jødiske profets Elias' tilbagekomst: „Elijah is coming“.² Senere i kapitlet kaster Bloom løbesedlen i floden Liffey, der krydser Dublin, og løbesedlen driver med på bølgerne. Derefter dukker den op i „The Wandering Rocks“, bl.a. i fjerde sektion om Katey og Boody Dedalus, Stephens søskende:

A skiff, a crumbled throwaway, Elijah is coming, rode lightly down the Liffey, under Loopline bridge. (op. cit., s. 186.)

(Et lille fartøj, en sammenkrøllet, bortkastet løbeseddel, Elias kommer, duvede let ned ad Liffey, under Loopline Bridge. (dk. overs. bd. 1, s. 269.))

Løbesedlen dukker også op i femtende sektion:

Elijah, skiff, light crumpled throwaway, sailed eastward. (op. cit., s. 205.)
(Elias, det lette fartøj, den lidt sammenkrøllede, bortkastede løbeseddel, sejlede østpå. (dk. overs. bd. 1, s. 295.))

De varierede gentagelser af beskrivelsen af løbeseddel på Liffey underminerer en traditionel mimesis-effekt af det beskrevne (en løbeseddels bevægelser på floden), eftersom ingen ville være i stand til at knytte ordene „Elijah is coming“ eller blot „Elijah“ til papiret på floden eller vide, at det er en bortkastet løbeseddel. Denne viden kan udelukkende henføres til den implicite fortæller, der hermed optræder som alvidende instans. Men teksten gør også med den tilbagevendende løbeseddel og dens ordlyd løbende opmærksom på, at den citerer sig selv med mindre nuancer. Teksten gør med andre ord opmærksom på sin egen skribtuelle aktivitet og på sin overordnede udsigelse, samtidig med at løbesedlen udgør en narrativ løbetråd, som læseren kan orientere sig i forhold til.

Denne 'throwaway' svarer til Jasons passage gennem de vandrende klipper, fordi den fremstår som en narrativ tråd, som en læsning kan udspænde sig omkring. Endvidere understreger den gentagne beskrivelse af løbesedlen tekstens polyfoni, dvs. at den fortæller det samme set fra forskellige synsvinkler og med forskellige stemmer, der bl.a. er determineret af de mange forskellige fortællerformer i tekstens forskellige kapitler.³

H.E.L.Y.'S

Bloom møder også en anden form for reklame i „Lestrygonians“:

A processions of whitesmocked sandwichmen marched slowly towards him along the gutter, scarlet sashes across their boards. Bargains (...). He read the scarlet letters on their five tall white hats: H.E.L.Y.S. Wisdom Hely's. Y lagging behind drew a chunk of bread from under his foreboard, crammed it into his mouth and munched as he walked (op. cit., s. 127.)

(En procession af hvidkittede mænd skred langsomt hen imod ham i rendestenen med røde skærf tværs over reklameskiltene. Lejlighedskøb.

[...] Han læste de ildrøde bogstaver på deres fem høje hvide hatte. H.E.L.Y.'S. Wisdom Hely's. Y hang bagud og tog en skive brød frem under forplakaten, puttede den i munden og gik tyggende videre. (dk. overs. bd. 1, s. 187.))

I femte sektion af „The Wandering Rocks“ optræder disse reklamemænd også, idet de passerer Boylan, Mollys manager og elsker:

H.E.L.Y.'S filed before him, tallwhitehattet, past Tangier lane, plodding towards their goal." (op. cit., s. 187.)
(H.E.L.Y.'s vandrede forbi ham i række, iført høje hvide hatte, forbi Tangier Lane, og traskede mod deres mål. (dk. overs. bd. 1, s. 269.))

Her citerer teksten sig selv, samtidig med den gør opmærksom på sin egen skribtuelle aktivitet f.eks. ved at lade 'white' fra 'white-smocked' optræde i et andet ord: 'tallwhitehattet' (tidligere stod der også 'tall white hats'). Senere dukker H.E.L.Y.'S op i sektion syv:

Five tallwhitehattet sandwichmen between Monypenny's corner and the slab where Wolfe Tone's status was not, eeled themselves turning H.E.L.Y.S and plodded back as they had come. (op. cit., s. 188.)
(Fem plakatbærere med høje hvide hatte mellem monyponys hjørne og det sted, hvor Wolfe Tones statue ikke stod, ålede sig afsted, drejede H.E.L.Y.'s og traskede tilbage sammen vej, de var kommet. (dk. overs. bd. 1, s. 271-72.))

Teksten reciterer sig selv med bl.a. ordene 'tallwhitehattet' og 'sandwichmen', foruden selvfølgelig 'H.E.L.Y.'S', samtidig med at den topografisk optegner ikke blot steder, som kunne findes i samtidens Dublin, men også det, som tilsyneladende ingen eksistens har: „hvor Wolfe Tones statue ikke stod“. En sidste gang dukker de fire plakatbærere op, nu således:

At Ponsosby's corner a jaded white flagon H. halted and four tallhatted white flagons halted behind him, E.L.Y.S, while outriders pranced past and carriages. (op. cit., s. 208.)

(På Ponsonby's hjørne standsede et udmattet hvidt flaske H., og fire hvide flasker med høje hatte standsede bag ham, E.L.Y.'s, mens forriderheste og ekvipager prunkede forbi. (dk. overs. bd. 1, s. 299.))

I de fire citater indtræder en langsom af-antropomorfisering af de fem mænd, som bærer skiltene: fra at være karakteriseret som mænd (omend *sandwichmænd*) er de blevet til de flasker: 'flagon H.' og 'white flagons'. De fem mænd optræder dog aldrig noget steds som kun mænd, men er fra begyndelsen i bogstavelig forstand underkastet sprogets bogstavelighed, der netop ikke gør individet til en antropomorf størrelse, men til et subjekt. Den sproglige iscenesættelse af de fire mænd, der allerede er trådt i kraft i selve reklamen, hvor de optræder som (sandwich)skilte og bogstaver, bliver imidlertid mere og mere udtalt i teksten, der dermed gør opmærksom på sin brug af metaforer: fra sandwichmænd eller 'bogstaveliggjorte' personer til flasker, hvor sidstnævnte ikke kun udgør en metafor for de fire mænds kroppe, men også en metonymisk tilpasning af disse, eftersom en flaske kun kan sammenlignes med en krop, hvis der ikke tages hensyn til arme og ben. På den måde gør teksten endnu en gang opmærksom på sin egen tekstualitet og oprindelse i sprogets metaforiseringer og metonymiske sammensætninger.

Eksemplerne med Elias-løbesedlen og H.E.L.Y.'S er blot et par af mange, der kan drages frem fra „The Wandering Rocks“ eller fra et næsten hvilket som helst andet kapitel i *Ulysses*. De vandrede klipper udgør således ikke blot en reference til Homer, en metafor for personerne i kapitlet, for byens foranderlighed i sprogets gennemkrydsninger eller for skriftens 'reelle', men omvendt også et billede på, at teksten ikke kan bringes i ro. Det kan med Barthes anføres, at *Ulysses'* „konstituerende bevægelse er gennemkrydsningen“,⁴ idet hvad som helst i teksten synes at være forbundet med hvad som helst andet. Teksten forhaler således enhver mimesislæsning af dette eller hint ord, denne eller hin sætning, som udtryk for en bestemt mening, realitet eller narrativ grammatik.

Den uophørlige udtryksproduktion i teksten følger ikke en entydig meningsdannelse, men udgør en serie krydsninger og

variationer, der har en kompleks sproglig karakter. Teksten er, som Barthes anfører det, bestemt af en betydningspluralitet, der er uden konkret herkomst eller hvis eneste herkomst ligger i de sproglige spil og metonymiske metaforiseringer, der samtidig åbenbarer en ikke-eksisterende realitet. Det udelukker på den anden side ikke, at det i de sproglige gentagelser er muligt at iagttage andet end selve gentagelsen. Teksten spiller nemlig ikke kun på gentagelsen som en sproglig leg eller som en ren gentagelse, der ikke nødvendigvis sikrer en identitet i det, der gentages. Gentagelserne peger også på bestemte betydninger. Ingen tvivler således ved en læsning af *Ulysses* på, at Stephen og Bloom er egennavne knyttet til bestemte personer, eller at H.E.L.Y.'S og Elias er sproglige udtryk, der har konsistens fra gang til gang de dukker op. Den rene gentagelse, sprogpillet, suppleres på den måde af en identitet i gentagelsen.

Tekstens polymetaforiseringer peger derfor også på navnet Dublin som en gennemgående betydningsreference for læsningen, selvom *Ulysses* aldrig lader Dublin optræde som en referent for tekstens topografiske krydsninger. Tekstens Dublin eksisterer kun i læsningen, og enhver forestilling om et *entydigt* sammenfald med samtidens eller nutidens Dublin er kun mulig, hvis man ignorerer, at de tekstuelle spil samtidig betoner umuligheden af at nå frem til det beskrevne. Det er imidlertid i denne sammenhæng nødvendigt at betragte tekstens polyfoni og gentagelser i forhold dens æstetik, der har en vis lighed med den æstetik, som Stephen omtaler i sine diskussioner af epifani-begrebet.

Ulysses' anti-æstetik

Selvom ordet epifani oprindeligt er knyttet til ideen om en åbenbaring (af Gud) i et dagligdags fænomen, indeholder Stephens epifaniske æstetik en udvidet forestilling om epifanien, eftersom det æstetiske billede af et givent objekt her skal blive identisk med dette objekt. En litterær epifani over realitetens Dublin skulle således, set gennem Stephens æstetik, sikre byens momenter nærvær i teksten. Epifanien er med andre ord en metafor,

hvor det erstattede, storbyen, skal optræde som nærværende i erstatningen, epifaniens eller tekstens Dublin.

Forestillingen om epifanien er hentet hos den skolastiske og religiøse middelalderfilosof Sankt Thomas Aquinas, der omtaler tre forudsætninger for, at der kan være tale om skønhed forbundet med en epifani. Disse kategorier optræder således i Stephens fortolkning: 1) *integritas*: helheden eller sansningen af det æstetiske billede (objekt) som *et* (helt) objekt; 2) *consonantia*: harmoni, f.eks. symmetri og rytme ved det æstetiske objekts natur, der munder ud i, at det opfattes som et objekt; og 3) *claritas*: klarhed, der af Stephen forbindes med et andet begreb hos Aquinas: *quidditas*: tingenes 'hvadhed'. Det æstetiske billede opfattes her af Stephen som *det* objekt, som det forestiller. Det æstetiske og op-højede billede (kunstværket) skal således være identisk med tingens essens.⁵

Over for en uoverskridelig afstand mellem sproget og det, som sproget beskriver, skal epifanien, denne særegne metafor, ifølge Stephen sikre den litterære tekst, at den støder op til ordenes 'udenfor': det eksisterende objekts eller den eksisterende værens ikke-sproglige realitet, dets 'indre', 'essens' eller 'væren-i-sig-selv'. Epifanien skal fylde spalten mellem sproget og det sprogligt indkredsede ud samt gengive det beskrevne objekts 'hvadhed' og absolutte mening. Denne spalte tilhører, som nævnt, det reelle, der ikke kan beskrives eller betydningsgøres helt. Epifanien skal alligevel gøre det umulige, nemlig gøre det ubegribelige (be)gribeligt, hvilket bør ske i skønheden. Selvom epifanien samtidig åbenbarer et sprogligt tomrum eller en ikke-væren (spalten) uden for sproget, skal disse fremtone som harmoniske, perfekte eller skønne.⁶ Men epifanien nærmer sig kun ikke-betydningen, idet den fjerner sig fra det fortolkelige eller læselige. Et nærvær hermed vil medføre, at skriften ikke længere kan læses, eftersom dens sprog ikke længere vil være betydningsbærende, og det æstetiske objekt vil være forskelligt fra objektet uden for kunsten.

Forestillingerne om epifanien er, som anført, specielt udtalt hos Stephen, der også optræder i Joyces *Portræt af kunstneren som ungt menneske* og *Stephen Hero*, men det er ikke kun Stephen, der

har en idé om, at sproget skal gøre det umulige. Sproget reduceres langsomt i Joyces forfatterskab til skrifttegn, en bevægelse, der kulminerer i *Finnegans Wake*, som næsten opløser det engelske sprogs form. En læsning af *Finnegans Wake* støder derfor uvægerligt mod den barriere, der rejser sig mellem sprogets normale mulighed for at blive fortolket eller for at være betydningsdannende og de ubegribelige eller ikke-fortolkelige aspekter i teksten, der udgør en næsten uovervindelig distance.

Stephens epifaniske æstetik er imidlertid ikke identisk med den overordnede æstetik i *Ulysses*. I romanen er det ikke det skønne eller *claritas* og *integritas*, der står i centrum, men polymetaforiseringen eller *en poly-epifani*, der udelukker den klarhed og udstråling, som Stephen lokaliserer i sin epifani. En sådan poly-epifani er implicit indkredset ovenfor med undersøgelsen af tekstens polymetaforiseringen af Dublin og begrebet parallaxse, som yderligere kan beskrives således:

For Joyce kunne intet perspektiv repræsentere eller yde tilstrækkelig retfærdighed over for forskelligheden af mulige syn på realiteten. Derfor forlangte han mangfoldige perspektiver for at skabe, hvad kan betegne – idet han lånte en term fra matematikken til at beskrive, hvordan det samme objekt kan se forskelligt ud perciperet fra forskellige steder – som parallaxse.⁷

De mange perspektiver i de narrative parallaxser udelukker Stephens idé om, at det æstetiske objekt, beskrivelsen af Dublin, på klar og harmonisk måde kan gengive objektet, realitetens eller det beskrevne Dublin, i dets dele og helhed, eftersom det altid kan ses og rent faktisk gengives under flere og andre synsvinkler. Det betyder endvidere, at en idé om det skønne træder i baggrunden i tekstens overordnede æstetik, der er determineret af en speciel relation til et sprogligt 'udenfor'. Teksten iscenesætter i læsningen en konfrontation med en sproglig ikke-væren eller et sprogligt tomrum dér, hvor Dublin burde have været – helt forskelligt fra den skønhed, som Stephen forbinder med epifanien.

Den epifaniske skønhed skal ifølge Stephen vise sig i et skinrende glimt, hvormed kunsten udfolder en intim relation til

spalten eller gør det usynlige – tingens 'hvadhed' eller Gud – synligt. Den sidste bastion foran barrieren eller den sidste grænse foran det ubegribelige indiceres af det skønne. Ideen om den epifaniske 'hvadhed' henviser samtidig til et forsøg på at imitere objektet eller på at være objektet, som det nu en gang antages at være.

Generelt er det muligt i en litterær tekst at skildre bevægelsen frem mod sprogets grænse og det skønnes relation til grænsen, til et udenfor. Enhver form for kunst er bestemt ved en bevægelse rundt om dette tomrum, men er fundamentalt set udelukket fra at placere sig her. Joyces skrift kan heller ikke gøre det beskrevne helt nærværende ved at lade samtidens Dublin blive en del af teksten, eftersom teksten er determineret af en distance til den beskrevne realitet og til det reelle, som det skønne udgør en yderste tilnærmelse til. En litterær tekst kan prætere at imitere de objekter, den 'repræsenterer', men dens resultat er netop *ikke* at repræsentere dem, eftersom imitationen gør objektet til noget andet. Således kan den kun foregive eller simulere nærværet af det imiterede, som det ses i *Ulysses'* fremstilling af Dublin.

Det æstetiske i *Ulysses* er derfor fortrinsvis defineret af poly-epifaniernes relation til et udenfor, f.eks. Dublin, eller til det ufremstillelige, selvom disse områder i bl.a. Stephens epifanier skanderes af det skønne, der udgør en sidste grænse før det reelle. Denne specielle æstetiske dimension dukker op i læsningen, når teksten via sine fremstillinger eller beskrivelser simulerer realiteten eller det ufremstillelige som en 'nærværende' position i teksten. I Joyces tekst er det æstetiske altså karakteriseret ved vedholdende forsøg på at integrere realiteten eller det ufremstillelige i det fremstillelige.

Poly-epifaniernes æstetiske dimension er specielt tydelig i *Finnegans Wake*, hvor Joyce helt har

erstattet skønhedens æstetik med en babelsk æstetik, hvor de forskellige sprog grunder sig i en skematisme ved den universelle historie, men det skyldes valget af en mere eller mindre tilfældig orden, der kommer til at autorisere den vedvarende semantiske tøven, den ustabile sammensætning af forskellige meninger, der på mangfoldig vis udelukker hinanden.⁸

Udviklingen i Joyces kunstneriske arbejde skulle således gå mod en forsvinden af det skønnes æstetik. Dette arbejde munder i *Finnegans Wake* ud i fremstillingen af en egen æstetisk umulighed eller af de fortolkningsmæssigt utilgængelige aspekter af teksten. Sproget i *Finnegans Wake*, der er bestemt af en sådan babelsk æstetik, nærmer sig et kalejdoskop af mange-mening, pluralistiske betydningsspor, eller en ren uforståelighed, ikke-betydning og ufattelighed, idet næsten hvert eneste ord bliver opbrudt eller sønderrevet for derefter at blive rekonstrueret i en uafbrudt sprogstrøm, der kun henviser til bogstavernes bogstavelighed som spor på papiret: „Teksten reducerer sig til det reelle ved bogstavet som udhulet mening“.⁹

At dette allerede er tilfældet visse steder i *Ulysses* i den eksplícitte fortællers manipulation med de litterære figurers perceptioner eller oplevelser,¹⁰ fremgår af Stephens tanker om sprogets betydningsopløsende aspekter, mens han lader sin urin i havet:

In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling. (*Ulysses*, s. 41.)

(Skvulp i kar af sten: skvulp, skvulp, skvalp, fanget i fade. Når kraften er brugt, ophører dets tale. Det flyder rislende, bredt flydende, svævende skumpøl, bristende blomst. (dk.overs., bd. 1, s. 70.))

Dette er samtidig vandets (urinens og havets) *quidditas*, dets pludselige opdukken som eller i sproget eller sprogets tilbagekomst via det reelle, „der pludselig udstråler fra en quasi-hallucinatorisk glans.“¹¹ En sådan sprogopfattelse kan selvfølgelig ikke adskilles fra Stephens generelle opfattelse af sproget som et ukontrollerbart hav eller af havet, der som en del af det reelle pludselig dukker op i en sådan quasi-hallucinatorisk glans:

the waves were talking among themselves as they rose and fell. (*Portrait*, s. 27.)

(bølgerne talte blandt dem selv, da de rejste sig og faldt.)

Men dette er i høj grad også „kunstnerens mareridt: et helvede, hvor sproget er blevet løsrevet fra mening, artikulation er torturerende, og talte lyde giver ekko i bølger af intetsigende volapyk.“¹²

På den anden side er dette 'sprog' også et resultat af den eksplicite fortællers manipulation og af en overordnet æstetisk. Men en forudsætning for at læse det næsten babelske sprog i *Finnegans Wake* og *Ulysses* er, at det fortsat er muligt at udpege de væsentlige betydninger eller udtryk, der gentages og henviser til bestemte betydningsknuder, der ikke kan ignoreres. Disse bør, som antydnet, i *Ulysses* bl.a. identificeres med egennavnene Stephen og Bloom, som læsningen aktiverer sig omkring. En forsvinden af epifaniens skønheds-æstetik er altså ikke nået så langt i *Ulysses*, at der er tale om, at de litterære protagonister er forsvundet, eller at tekstens gentagelser ikke længere fastholdes af det 'samme' (f.eks. egennavnet 'Stephen'), som disse gentagelser varierer sig over. Derfor vil spørgsmålet om, hvorvidt Stephen, der går på stranden i „Proteus“, er identisk med den Stephen, der forlader Blooms hus i „Ithaca“ (romanens næstsidste kapitel), mindre relevant end spørgsmålet om forskellene ved Stephen i den ene eller anden sammenhæng.

Det udelukker ikke, at læseren bliver forført af det næsten babelske sprog, der – ligesom Stephen ønsker det med sin æstetik – skal forandre sprogets forhold til det reelle. Stephen forsøger at fylde spalten i det reelle ud, gøre objektet nærværende på en kontrollabel måde i epifaniens glans:

Denne glans er selve det reelle, der stråler, idet den signalerer den underliggende Ting til verdens skue. (...) Glansen ved *claritas* er tomrummets retur i det reelle (...), der markerer Tingens plads (...).¹³

Claritas' glans er tomrummets eller det reelles tilbagekomst. Tekstens overordnede anti-æstetik er derimod bestemt af forsøget på at skabe et betydningsopløsende og dermed svært tilgængeligt univers, hvorved teksten fremstår som en umulighed, der skal ækvivalere med det reelle.

Det er i skæringspunktet mellem en epifanisk æstetik, der skal sikre det beskrevne, realitetens Dublin, et nærvær i beskrivelsen, og en anti-æstetik, der opløser enhver mimesis-effekt, at storby-metaforikken indskrives sig i *Ulysses*. Epifanien simulerer Dublins nærvær, mens anti-æstetikken eller poly-epifanien betoner, hvordan det narrative princip forsøger at fastholde beskrivelsen i en betydningsopløsende polymetaforisering. Enhver læsning af *Ulysses* bevæger sig mellem dette Skylla og Charybdis.

Noter

1. Jf. A.J. Greimas og F. Rastier: „Grundtræk af en narrativ grammatik“
2. *Ulysses*, s. 124
3. For løbesedlens fortsatte betydning for Bloom og det narrative aspekt, se R. Rasmussen: *Slut. Begynd! En psyko-narrativ læsning af „Ulysses“*.
4. Barthes, „Fra værk til tekst“, s. 37
5. For en uddybelse af Stephens æstetik kan der henvises til R. Rasmussen, op. cit.
6. Sml. C. Millot: „Épiphanies“, s. 90f.
7. D.R. Schwarz: *Reading Joyce's Ulysses*, s. 58.
8. J.-M. Rabaté: *James Joyce*, s. 21.
9. C. Millot, op. cit., s. 91.
10. Der er ikke i *Ulysses* tale om, at en sådan eksplicit fortæller viser sig i form af en jeg-fortæller, men om, at fortælleren visse steder eksplicit forholder sig til de fortalte personer, der dermed kan fornemme tilstedeværelsen af en sådan fortæller. Sidstnævnte træder dermed ud af den anonymitet, som karakteriserer den implicite fortæller, der fortsat står som den egentlige overordnede fortæller/ afsender af teksten.
11. C. Millot, op. cit., s. 93.
12. S.A. Henke: *James Joyce and the Politics of Desire*, s. 70.
13. C. Millot, op. cit., s. 94.

Litteratur

- Joyce, J.: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin, London 1971
Joyce, J.: *Ulysses*. Penguin, London 1986. Dansk oversættelse i 2 bind, Gyldendal 1980.
- Barthes, R.: „The Death of the Author“, in: Barthes, R.: *Image-Music-Text*. Fontana, Glasgow 1977.
Barthes, R.: „Fra Værk til Tekst“, in: *Kultur og klasse*, 40, 1981.
A.J. Greimas og F. Rastier: „Grundtræk af en narrativ grammatik“, in: *Poetik* III.4
Henke, S.A.: *James Joyce and the Politics of Desire*. Routledge, New York 1990.
Millot, C.: „Épiphany“, in: Aubert, J. (red.): *Joyce avec Lacan*. Navarin, Paris 1987.
Rabaté, J.-M.: *James Joyce*. Hachette, Paris 1993.
Rasmussen, R.: *Slut. Begynd! En psyko-narrativ læsning af „Ulysses“*. Udk. på Politisk Revys Forlag, 1996.
Schwarz, D.R.: *Reading Joyce's Ulysses*. Macmillan, London 1987.