

LIR.skrifter.varia

EN DAG
I DUBLIN

OM
JAMES JOYCES
ULYSSES

RED: ÅSA ARPING & MATS JANSSON

LIR.SKRIFTER.VARIA

GÖTEBORG 2014



GÖTEBORGS UNIVERSITET
LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Redaktörer: Åsa Arping & Mats Jansson
En dag i Dublin. Om James Joyces Ulysses

LIR.skrifter.varia

© LIR.skrifter 2014

Form: Richard Lindmark

Tryck: Responstryck, Borås

ISBN: 978-91-88348-58-6

INNEHÅLL

Förord 7

1. Mats Jansson, *Introduktion till Ulysses* 11
2. Mikael van Reis, *Frukost i det gula* 29
3. Britta Olinder, *Spår av exilen* 47
4. Lars Lönnroth, *Vad hände med magister Joyce i Trieste?* 55
5. Mikela Lundahl, *Leopold Bloom, Dublin, Världen* 63
6. Barry Ryan, *Cemeteries and Cosmology* 73
7. Ingrid Lindell, *The Sudden Revelation of the Whatness of a Day* 83
8. Ola Sigurdson, *James Joyces teologiska parodier* 89
9. Mats Jansson, *Solgodens oxar* 115
10. Jens Linder, "Mr Leopold Bloom åt med glädje ..." 131
11. Lisbeth Larsson, *Att flanera och promenera* 137
12. Ingrid Holmquist, *Författarförståelse med genusbesvär* 147
13. Joseph Trotta, *Creativity, Playfulness and 'Linguistic Carnivalization'* 159
14. Elisabeth Bladh, *Översättarens synlighet* 189
15. Christer Ekholm, *Den undervisa(n)de Ulysses* 209
16. Ingemar Nilsson, *Drömmar och medvetandeströmmar* 217
17. Ole Lützow-Holm, "ingenting är som en kyss lång och het ..." 223
18. Erik Andersson, *Eftertankar till en översättning* 227

Medverkande 231

Personregister 237

FÖRORD

Denna antologi rymmer 18 bidrag, lika många som kapitlen i James Joyces klassiska roman *Ulysses* från 1922. Med något undantag framfördes dessa som föredrag på Humanisten vid Göteborgs universitet den 27 april 2012. Inom ramen för Vetenskapsfestivalen och under rubriken ”I huvudet på James Joyce – en dag om en dag i Dublin” arrangerade Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion en dag om Joyce och *Ulysses*, som tidigare samma år hade kommit i en ny svensk översättning.

Varför en hel dag om detta? Tanken hade väckts redan hösten dessförinnan, med en tidigare tradition av ’humanistdagar’ i minnet och utifrån en övertygelse om att Humanistens korridorer kunde rymma en hel rad forskare som utifrån sina olika forskningsintressen hade intressanta saker att säga om Joyces modernistiska milstolpe. Om Dublin och världen, om parodierna, om religionen, om didaktiken, om den manliga blicken, om språk och översättning, om tankeströmmar – och om den där stekta njuren. För det senare anlätades en litteraturkunnig matskribent och kock, Jens Linder. Översättaren Erik Andersson bidrog med ett avsnitt ur sin bok om arbetet med *Ulysses*, *Dag ut och dag in om en dag i Dublin*. Övriga medverkande kom från flera humanistiska ämnesområden: svensk, engelsk och fransk litteraturvetenskap, genusvetenskap, idéhistoria och teologi.

Att Joycedagen kom att ingå i Vetenskapsfestivalen har sin egen lite lustiga bakgrund. Humanistdagen om Joyce var redan inplanerad när vi insåg att evenemanget riskerade att krocka med den stora årliga Vetenskapsfestivalen. Dess aviserade tema för året, ”Allt sitter i hjärnan”, med fokus på modern hjärnforskning, lät inte omedelbart som ett ämne för humanister. Skulle vi vara tvungna att flytta vårt program till en annan dag? Hjärnforskningen har visserligen en del att säga om vad som händer i huvudet när vi till synes inte gör någonting särskilt. Redan på 1970-talet fann lundaprofessorn David Ingvar en oväntat hög ämnesomsättning i den vilande hjärnan, framför allt en hög konsumtion av druvsocker i pannloben. Men vad hade detta med *Ulysses* att göra? Kollegan Ola Sigurdson, kom med de förlösande orden – ”*stream of consciousness!*”. ”I huvudet på James Joyce – en dag om en dag i Dublin” samlade stora skaror av åhörare och vi är glada över att minnet av denna tvärhumanistiska styrkedemonstration nu finns samlad, tryckt inom pärmar såväl som nedladdningsbar på nätet (www.lir.gu.se). I den tryckta utgåvan ingår också en CD-skiva med Ole Lützow-Holms suggestiva hörspel ”*ingenting är som en kyss lång och het ända in i själen*”, med en vass-tungad Lena Endre i rollen som Molly Bloom. Detta hörspel, utifrån *Ulysses* sista och 18:e kapitel, avslutade dagen om Joyce och lämnade åhörarna andäktiga och omtumlade. Stycket avnjuts lämpligen på hög volym och i dämpad belysning.

Redaktörerna hösten 2013

INTRODUKTION

TILL *ULYSSES*

MATS JANSSON

Det finns onekligen tungt vägande litteraturhistoriska skäl för att utnämna 1922 till den litterära modernismens *annus mirabilis*: Rainer Maria Rilke avslutade sina Duinoelegier och fullbordade sina sonetter till Orfeus; Marcel Proust avled i november och hans *Sodome et Gomorrhe II* kom ut i tre volymer under året; T.S. Eliot publicerade i oktober sin epokgörande långdikt *The Waste Land*; Virginia Woolf gav ut romanen *Jacob's Room* med vilken hon bröt sig loss från sitt tidigare realistiska framställningssätt; i början av året offentliggjordes James Joyces banbrytande roman *Ulysses*. Dess tillkomsthistoria sträcker sig emellertid åtskilliga år bakåt i tiden.

TILLKOMST OCH UTGIVNING

Så tidigt som 1906 hade Joyce tankar på en berättelse för novellsamlingen *Dubliners* som skulle utgöra en modern version av Odysseus resa, men ingenting tyder på att han då faktiskt skrev den. Joyce började arbeta på romanen *Ulysses* i Trieste under det första krigsåret 1914. I juni 1915 hade han kommit så långt som till ett par sidor in i den tredje episoden, den som kallades "Proteus" och skulle komma att bestå av Stephen Dedalus berömda inre monolog där han vandrar på Dublinbuktens strand. Under 1921 skrev han de tre episoder –

Joyce kallade dem just 'episoder' – som utgör avslutningen av romanen. I en tidig plan som Joyce meddelade sin bror Stanislaus i brev i juni 1914 föreställde han sig att den kommande romanen skulle omfatta tjugotvå episoder, och i en senare som han presenterade för tidskriftsredaktören Harriet Shaw Weaver hade de reducerats till sju. Han stannade slutligen för arton episoder.

Avantgardetidskrifter i England och USA hade från begynnelsen publicerat enskilda episoder. Ezra Pound som var europeisk redaktör för amerikanska *The Little Review* skickade tidigt 1918 "Telemachien" dit, det vill säga de tre första episoderna. I sin självbiografi från 1930 berättar huvudredaktören Margaret Anderson att läsningen hade gjort henne övertygad om att tidskriften hade fått tillgång till ett litterärt mästerverk, som man till varje pris ville trycka. Publiceringen inleddes i mars 1918 och tidskriften fortsatte oförtrutet att trycka följande delar av den kontroversiella romanen. I England lyckades Harriet Shaw Weaver 1919 publicera *Ulysses* andra episod "Nestor" och utdrag ur ytterligare några episoder i sin tidskrift *The Egoist*, trots att både förläggare och tryckare enligt engelsk lag riskerade att dras inför rätta för att ha publicerat så kallat olovlig litteratur. I USA hade det amerikanska postverket konfiskerat och bränt upp fyra nummer av *The Little Review* på grund av de episoder ur *Ulysses* som tidskriften innehöll. Det verkligt omtvistade numret av tidskriften var det för juli/augusti 1920 som innehöll delar av "Nausikaa"-episoden i vilken voyeuren Bloom på avstånd betraktar Gertie MacDowell på Sandymount Strand, hänger sig åt sexuell självtillfredsställelse och uppnår klimax till ackompanjemang av exploderande raketer. Sekreteraren för "New York Society for the Suppression of Vice" fick kännedom om tidskriftens innehåll och formulerade ett officiellt klagomål i september 1920, och tidskriften i form av dess huvudredaktör Margaret Anderson och biträdande redaktör Jane Heap drogs inför rätta i februari 1921. De försvarades av den framgångsrike New York-advokaten tillika gynnaren av modern konst och litteratur John Quinn, som tidigare hade varit Joyce ekonomiskt behjälplig genom att köpa hans manuskript. Från försvars-

sidan hänvisades i ett av vittnesmålen till Freud, en djuppsykologisk framstöt som inte tycks ha påverkat utgången, åtminstone inte i en för redaktörerna gynnsam riktning, eftersom de befanns skyldiga och dömdes att betala femtio dollar var i böter för att ha publicerat obscen material. En effekt av utslaget mot *The Little Review* var att det i princip omöjliggjorde publicering av *Ulysses* i bokform. Att försöka en utgivning i England, vars lagar och rättstillämpning på detta område var minst lika rigorösa som i USA, var likaså lönlöst. Joyce misströstade själv om att boken överhuvudtaget skulle kunna bli publicerad. Sylvia Beach föreslog då att hennes bokhandel Shakespeare and Company i Paris skulle ge ut hans roman. Hon visste att det i Frankrike fanns tryckare som inte skulle vägra utföra arbetet och kände till en firma i Dijon som kunde anlitas. Joyce varnade henne visserligen för att ingen skulle komma att köpa boken, men accepterade samtidigt utan betänkligheter.

I april 1921 blev Joyce och Sylvia Beach eniga. *Ulysses* skulle tryckas i en begränsad upplaga av 1 000 exemplar. Av dessa skulle 100 exemplar vara på exklusivt papper och signeras av författaren till det höga försäljningspriset av 350 franc. 150 exemplar skulle också utkomma i en påkostad utgåva men till ett lägre pris – 250 franc – medan huvudupplagan på 750 exemplar tryckt på linnepapper skulle gå för 150 franc styck. Joyce själv skulle få en osedvanligt hög royalty på 66% efter det att Sylvia Beachs utgifter hade dragits av. Det var ett strategiskt val att ge ut romanen i en sådan exklusiv och begränsad upplaga. Effekten blev att den begränsade upplagan i enlighet med marknadens dynamik förvandlade läsaren till ett slags investerare. Romanens exklusiva estetiska värde skulle därmed också komma att tilläggas ett motsvarande ekonomiskt värde. Lawrence Rainey har konstaterat att marknaden också gav förlag och författare rätt, eftersom priset på romanen steg väsentligt månaderna efter dess publicering.

Beach utnyttjade sitt välutvecklade litterära nätverk i Paris för att skaffa förhandsbeställningar, liksom även Harriet Shaw Weaver i London. Beach tog även fram en fyrasidig broschyr om romanen och skickade den till personer som man hoppades skulle visa intresse

för *Ulysses*. Joyces biograf Gordon Bowker meddelar att i augusti hade 5 000 prospekt skickats ut och man hade säkrat 260 subscriptions. W.B. Yeats, Ernest Hemingway, George Moore och många fler, bland andra Winston Churchill, förhandsbeställde exemplar av romanen. André Gide lämnade personligen in sin subscription till bokhandeln i Paris. Bestämt avvisande var däremot Joyces irländske landsman George Bernard Shaw, som med sarkastisk elegans avböjde och hänvisade till att romanen var både frånstötande och sann, men att han som kom från Dublin inte behövde sådana påminnelser, inte ens från ett litterärt geni: ”På Irland försöker man göra en katt rumsren genom att gnugga nosen i dess egen lort. Mr Joyce har prövat samma behandling på människan. Jag hoppas den kommer att visa sig framgångsrik.” Ett avböjande som Joyce fann sällsynt roande.

Inför publiceringen lanserades romanen även på en offentlig tillställning. Sylvia Beach hade introducerat Joyce och Valéry Larbaud för varandra. Larbaud var en av de ledande franska författarna på 1920-talet, tillika framstående kritiker och översättare, inte minst av engelsk litteratur. Larbaud blev hänförd av de partier ur *Ulysses* som han fick läsa i *The Little Review*, jämförde Joyce med Rabelais och föreslog att han skulle göra romanen offentligt bekant i Frankrike genom en föreläsning. Senare skulle Larbaud, tillsammans med Stuart Gilbert och Joyce själv, komma att medverka vid Auguste Morels översättning av *Ulysses* till franska som utkom 1929. Beach och hennes bokhandlarkollega Adrienne Monnier övertalade så många som möjligt att sluta upp. Larbaud talade i Monniers överfulla bokhandel La Maison des Amis de Livres inför tvåhundra femtio personer den 7 december 1921, inledde med att karaktärisera författarskapet i dess helhet och uppehöll sig vidare bland annat vid romanens paralleller till *Odysséen*. Avsnitt ur *Ulysses* lästes högt, till exempel de avslutande sex sidorna ur ”Penelope”. Joyce var själv närvarande och lyssnade i bakgrunden och blev efter föreläsningen uppmanad att komma fram för att ta emot de entusiastiska applåder. Ytterligare subscriptions flöt in till Shakespeare and Company.

Joyce satsade på att boken skulle komma ut på hans fyrtioårsdag den

2 februari och både Sylvia Beach och tryckeriet i Dijon fick ständigt påminnelser om detta. I brev, telegram och telefonsamtal meddelade Joyce kontinuerligt sina senaste ändringar och tillägg till korrekturen. Den 1 februari, två dagar efter det att man fått sista korrekturet, aviserade tryckaren Darantière att man med expresspost skulle skicka tre exemplar av boken till Paris. Joyce litade inte på postgången och oroade sig över att boken inte skulle komma fram i tid och förmådde Beach att ringa till Darantière, som såg till att bokpaketet skickades med konduktören på morgontåget till Paris nästa dag. Beach mötte själv vid stationen och mottog ett paket som innehöll två exemplar. Taxin tog henne raka vägen till Joyce med det ena exemplaret och det andra ställde hon ut i sin bokhandel. Under hela dagen kom en ström av intresserade för att se den bok vars omslag var tryckt med vit text mot en turkosblå botten. Snart därefter fanns den tillgänglig i Paris. De tre första numrerade exemplaren av lyxupplagan av *Ulysses* dedicerade Joyce till de tre kvinnor som hade gjort mest för att hjälpa honom: Harriet Shaw Weaver, Sylvia Beach och Margaret Anderson.

När den första upplagan var slutsåld köpte Harriet Shaw Weaver och The Egoist Press rättigheten till de franska klichéerna av Beach och lät hos Darantière trycka en ny upplaga om 2 000 exemplar. På så vis kunde exemplar av romanen sändas till personer i England, USA och på andra håll som hade tecknat sig för boken. Censurmyndigheten i USA fattade så småningom misstankar och 400–500 exemplar av romanen konfiskerades på postkontor runt om i landet, samlades ihop och brändes. I januari 1923 trycktes 500 nya exemplar för att ersätta dessa och ett av dem skickades iväg till London, enligt vad Shaw Weaver har uppgett i brev till bibliografen John Slocum samma år. De övriga 499 exemplaren beslagtogs av tullen i Folkstone och sågs sedan aldrig mer av. Efter det förbjöds boken i England. Medan Sylvia Beach gav ut upplaga efter upplaga i Frankrike togs frågan om publicering i England och USA kontinuerligt upp. I USA kunde *Ulysses* efter domstolsutslag ges ut 1933 och i England inte förrän 1936.

MOTTAGANDE

Det tog efter den 2 februari tid innan det kom fler exemplar från tryckeriet, men under våren började anmälningarna flyta in. Boken som alltså var kontroversiell redan innan den kommit ut blev en omedelbar sensation som ömsom upprörde, förbryllade och hänförde kritikerkåren. Puritanska reaktioner lät inte vänta på sig. Redaktören för *Dublin Review*, den romersk-katolske konvertiten Shane Leslie, som för övrigt var kusin till Winston Churchill, fann romanen ”sjuk och kväljande” i en recension som avslutas med omdömet att författaren ”sludrar tröstlöst genom en störtflod av sina egna spyor”. En värdering som Leslie varierade i sin recension i den respekterade *Quarterly Review*, där han beskrev *Ulysses* som ”oläsbar”, ”ociterbar” och ”orecenserbar”. Den var raka motsatsen till varje föreställning om god smak och moral, en gigantisk kraftansträngning gjord enbart för att lura läsekretsen. Inte heller recensenten i Londontidningen *Daily Express* kunde uppskatta romanen, eftersom Joyce ohämmat låter läsaren ta del av privatlivets mest motbjudande skrymslen. Att läsa Joyce ”är som att göra en utflykt till bolsjevikernas Ryssland: alla normer går förlorade”. Den moraliska indignationen var inte mindre framträdande hos kolumnisten Aramis i *Sporting Times*, en tidning mer känd som *The Pink 'Un* på grund av pappersfärgen. Han beskrev Joyce som en ”perverterad galning” som övergett all mänsklig anständighet och åstadkommit en bok som var både tarvlig, tråkig och tröttsam: ”Bokens huvudinnehåll är tillräckligt för att göra en hottentott illamående.” I ett efterhandsperspektiv kan koleriska förlöpningsar som dessa kanske mest ses som kuriosa i litteraturhistoriens marginal, men samtidigt tillhör de romanens tidiga receptions-historia. Trots allt fick *Ulysses* ett övervägande positivt mottagande och flera av de mer inflytelserika kritikerna var förstås klara över att Joyce hade skrivit ett nytt kapitel i romankonstens historia.

Den första positiva engelska recensionen var Sisley Huddlestons i *Observer*. Joyce var otvivelaktigt genial, men *Ulysses* skulle förbli ”kaviar för bönder”. I fråga om romanens föregivna obscenitet fram-

höll recensenten det konstnärliga sanningskravet. Om Mollys inre monolog enligt vanliga normer är något av det grövsta man kan läsa, så är själva dess obscenitet också ”på något sätt vacker och tvingar själen till medömkan. Är inte detta stor konst?” Arnold Bennett i *Outlook* intog en mellanposition. Han fann en ”genomgående svårsmält tråkighet”, vilket gjorde romanläsningen till något som ”liknar straffarbete”. Människosynen fann han rå och obarmhärtig. Detta till trots var Joyce också, framhöll Bennett, häpnadsväckande originell, slagfärdig, fyndig och rolig. De bästa delarna av romanen, vilka tyvärr var alltför få, fann han ”odödliga”. Molly Blooms monolog stod sig gott vid en jämförelse med det bästa hos Rabelais, ansåg Bennett, och deklarerade: ”Jag har aldrig läst något som överträffar detta, och jag betvivlar att jag någonsin har läst något som är lika bra.” Som väntat hade kritikerna, även de välvilliga, svårt att komma tillrätta med Joyces ständigt föränderliga stil och allomfattande ambition. John Middleton Murry, en av Englands ledande kritiker, kallade i *Nation & Athenaeum* detta med en språklig nybildning för ”too-muchness”. Joyce framstod för Murry som en extrem individualist, en egocentrisk rebell: ”Han är mannen med bomben som skulle vilja spränga det som återstår av Europa i luften. Men han är så särpräglad individuell att mycket få människor kommer att förstå när bomben har exploderat.” Drivkraften i den enastående romanen var enligt Middleton Murry författarens förmåga att på ett oöverträffat och självuppofterande sätt frigöra sig från alla hämningar och begränsningar.

Romanen spreds efter hand i USA där det amerikanska postverket ännu en tid tycktes omedvetet om dess existens. Den ansedde amerikanske kritikern Edmund Wilson ägnade en stor del av sin recension i *New Republic* åt de homeriska parallellerna, den mikroskopiska kartläggningen av karaktärerna och den burleska humorn. Trots att Joyce hade skrivit några av de mest oläsbara kapitlen i romankonstens historia, var detta otvivelaktigt ett genialt verk, framhöll Wilson. Författarens ocensurerade framställning av karaktärernas tankevärld hade resulterat i ”kanske den mest noggranna röntgenbild som har tagits av det vanliga mänskliga medvetandet”. *New York Times Book*

Review gav romanen till psykiatern Joseph Collins, vars recension fick drag av fallstudie. Efter att ha jämfört Joyces roman med det o censurerade skrivande man kan finna hos patienter på mentalsjukhus kunde Collins deklarerat att Joyce var ”ett av de friskaste genier jag någonsin har lärt känna”. Självsade han sig ha lärt ”mer psykologi och psykiatri från romanen än jag gjorde under tio år vid Neurologiska Institutet”. I *The Nation* argumenterade Gilbert Seldes för att *Ulysses* var en ”burlesk” variant av det antika eposet, på motsvarande sätt som det antika satyrspelen stod i en burlesk relation till tragedin. *Ulysses* var ett mästerverk med vilket Joyce hade tagit romankonsten från Flaubert och Henry James till sin höjdpunkt och därifrån visat vägen mot en ny romanform.

Recensionerna i dags- och veckopress kompletterades av längre artiklar och essäer i tidskrifter. Valéry Larbaud publicerade våren 1922 en lång artikel i *Nouvelle Revue Française* som byggde på föreläsningen han hade hållit i Monniers bokhandel. Larbauds artikel är ett av de mest substantiella och betydelsefulla bidragen i den tidiga Joycekritiken. Larbaud hade naturligtvis dragit nytta av diskussionerna med Joyce själv. Han inledde med att konstatera att Joyce var den störste nu levande författaren på det engelska språket, jämbördig med Swift, Sterne och Fielding. Larbaud placerade därefter in *Ulysses* i författarskapet, diskuterade de homeriska korrespondenserna, den inre monologen, metoden och materialet i romanen, förhållandet till Rabelais samt huvudpersonernas betydelse och funktion. Ungefär samtidigt skrev Ezra Pound uppskattande i *Mercure de France*, naturligt nog eftersom han hade bistått Joyce i lanseringen av romanen. Han satte in Joyce i den moderna romantraditionen från Flaubert, prisade romanens form och ansåg att de homeriska parallellerna enbart var en ”byggnadsställning” som i sig själv inte betydde så mycket. Till skillnad från många andra lade han stor vikt vid faderssonmotivet i romanen. *Ulysses* var enligt Pound en roman ”som varje allvarligt syftande författare måste läsa” för att få en klar uppfattning om var romankonsten befann sig i sin utveckling. T. S. Eliots länge emotsedda essä om romanen publicerades inte förrän i november

1923 i den amerikanska tidskriften *The Dial*. Eliot var odelat positiv i vad som skulle komma att bli en av de mest citerade och inflytelserika litteraturrecensionerna under hela 1900-talet (inte minst för det ljus den samtidigt kastade över hans egen långdikt *The Waste Land*): ”Jag anser att denna bok är det viktigaste uttryck samtiden har fått; det är en bok vi alla står i skuld till, och som ingen av oss kan komma undan.” Eliot framhöll att Joyce hade gjort en banbrytande insats. Romanen ”har samma betydelse som en vetenskaplig upptäckt”. Ingen hade byggt en roman på en likadan grundval tidigare. Från den utgångspunkten definierade Eliot Joyces så kallade ”mytiska metod”. Denna bestod av en fortlöpande parallell mellan samtid och förfluten tid, vilken innebar att författaren kunde ”kontrollera, ordna, ge form och innebörd” åt en erfarenhet av moderna civilisationens sönderfall och meningslöshet.

Den första upplagan av romanen var slutsåld redan i juni 1922, och Joyce blev snart den mest berömde och respekterade författaren i engelsktalande litterära exilkretsar i Paris. Inom fem år från det att *Ulysses* offentliggjorts hade Joyce och hans samlade verk gett upphov till tre böcker och ett dussin artiklar. Det var de första numren i en corpus som växte i takt med författarens berömmelse och inflytande fram till det att vi skriver 2013, när en sökning på ’James Joyce’ i databasen MLA rapporterar 10931 poster. Om något ett uttryck för att Joyceforskningen sedan länge har utvecklats till en massindustri med separata underleverantörer för olika specialområden. Att kunna göra anspråk på en överblick över denna torde vara få förunnat.

BERÄTTARTEKNIK, MOTIV, TEMATIK

Efter modernismens genombrott, fortsatta konsolidering och vidare förgreningar i 1900-talslitteraturen har formexperimenten efterhand kommit att bli tradition. I ett efterhandsperspektiv är det trots allt inte svårt att föreställa sig den utmaning som *Ulysses* nydanande berättarteknik och litterära form måste ha inneburit för de första recensenterna och läsarna. Den berättartekniska stommen i romanen

är inledningsvis tredjepersonsberättande, dialog och scenisk dramatisering, vilket också skänker ett slags igenkännandets trygghet till den som börjar läsa romanen: detta är välbekant terräng. Allteftersom ges "stream of consciousness"-tekniken mer utrymme till dess att den dominerar berättandet i episod tre, "Proteus", som utgörs av Stephen Dedalus långa inre monolog. I de följande tre episoderna av *Ulysses* som har Leopold Bloom i centrum finner läsaren samma uppbyggnad av berättandet som i "Telemachien": en kombination av tredjepersonsberättande, dialog, fritt indirekt tal och tankeström. Episoderna fyra till sex påminner stilistiskt och berättartekniskt mest om de två första episoderna.

I de tidiga episoderna varierar rösten i detta tredjepersonsberättande, ibland är den helt objektiv och emellanåt ligger den närmare karaktärernas medvetanden. Insprängd i detta berättande ligger den inre monologen eller tankeströmmen och övergången kan ske abrupt och därför nästan omärkligt. Ibland sker växlingen mitt i en mening. Den i långa stycken traditionella berättartekniken i *Ulysses* är på samma gång därför också häpnadsväckande innovativ och ofta för den ovane läsaren svår att följa eftersom det inte finns några naturliga avbrott eller förmedlande övergångar mellan berättarens beskrivning och passagera av tankeströmmar. Ett sätt att separera dem är att berättandet vanligtvis sker i förfluten tid medan tankeströmmen framställs i presens.

Även om Joyces metod är radikal och nyskapande, kan man i efterhand påpeka att hans sätt att gestalta tankeströmmen inte nödvändigtvis behöver uppfattas som ett brott mot kraven på psykologisk realism. Tvärtom kan den ses som svaret på frågan om hur en människas medvetande skall skildras. Det är så här våra inre liv ter sig från ögonblick till ögonblick. Den realistiska traditionen i europeisk litteratur kunde därmed sägas ha nått fram till sitt mål när det gäller själva den psykologiska skildringen av människan. Uttrycket "stream of consciousness" uppfanns emellertid inte av Joyce. Det kommer från den amerikanske filosofen och psykologen William James (1842–1910) som använde det för att beskriva hur intryck, minnen, tankar

och känslor flyter fram genom människans medvetande. Joyce var visserligen tidigt ute med sin nydanade litterära berättarteknik, men han hade trots det fått inspiration från flera håll. Vad gäller den inre monologen framhöll Joyce själv den betydelse som den franske författaren Édouard Dujardin (1861–1949) och dennes roman *Les Lauriers sont coupés* (1888) hade haft för honom.

De narrativa konventioner som etableras i de första kapitlen av *Ulysses* består av ett identifierbart och relativt konsistent berättarmönster. Det kan följas i romanens första tio episoder, där dock den sjunde episoden avviker från mönstret genom sina infogade underrubriker. Det rör sig således om direkt dialog, ett tredjepersonsberättande som ställvis låter sig färgas av tempo och diktion i karaktärernas språk samt den narrativa linje som representerar protagonisternas tankeströmmar, främst Stephens, Blooms och förstas Mollys, men emellanåt även några av bifigurernas, såsom fader Conmees. Genom första kapitlet presenterar berättandet ofta Stephens poetiska och melankoliska uppfattning av tillvaron med en stil och på ett språk som är passande för hans sensibilitet. Men trots den nära samhörigheten mellan berättarens stil och Stephens medvetande i de första episoderna, existerar ändå en mer eller mindre självständig och oberoende berättarstil i de efterföljande kapitlen. Från och med den elfte episoden ”Sirenerna” och genom återstoden av romanen har emellertid varje episod en unik berättarteknik och stil. Var och en av dessa episoder är på sitt eget sätt nydanande och detta på ett långt mer radikalt sätt än vad som motiveras av det relativt ordinära händelseförloppet.

I den sjunde episoden stöter läsaren på något märkligt när romanen byter skepnad. ”Aiolos”, som utspelas på en tidningsredaktion, är uppdelad i många korta avsnitt med separata underrubriker på journalistjargong, minst en på varje sida, vilket kan uppfattas som ett brott emot ett konventionellt realistiskt berättande. Genom att på så vis hålla fram själva konstgreppet görs klart att texten inte vill suggerera illusion av verklighet. Nästföljande episoder är inte lika radikala i förhållande till traditionellt berättande som ”Aiolos”, medan några av de senare går ännu längre i experimentell anda. I den tolfte episoden,

”Cyklopen”, som utspelas på Barney Kiernans pub möter inledningsvis en jagberättare som är ett av barlejonen. I de så kallat ’gigantiska’ inslagen blåser en tredjepersonsberättare upp händelser till komiska proportioner, vilket skapar en kontrast både till handlingsräckan och till jagberättarens röst i episoden. Mycket av ”Nausikaa”, den trettonde episoden, är skrivet i en stil som efterliknar och parodierar dåtidens populära kvinnliga veckotidningar. Den efterföljande episoden ”Solgudens oxar” är helt och hållet stilparodierande och består av en serie parodier på engelska stiltyper från skriftspråkets begynnelse fram till Joyces egen tid. Den femtonde episoden ”Kirke”, som är romanens längsta, är utformad som ett skådespel och här lämnar Joyce roman-genrens grunddrag bakom sig för en stund. Dess ’hallucinatoriska’ stil gestaltar vad som försiggår i Stephens och Blooms medvetanden, och gränsen mellan deras fantasier, drömmar, önskningar och det verkliga händelseförloppet i episoden suddas ut. I ”Eumaios”, den sextonde episoden, sänks berättartempot och formar på så vis en kontrast till det dramatiserade och snabbare replikskiftet i föregående episod. Den ’äldrade’ stilen i ”Eumaios” är tänkt att återspegla romankaraktärernas fysiska och mentala tillstånd: de är nu ’trötta’ eftersom romantidens klocka har passerat midnatt. Det är en stil som är full av klichéer och omskrivningar infogade i komplicerade syntaktiska perioder, en stil som – likt Odysseus inför den gamle svinherden Eumaios i det antika eposet – döljer mer än den avslöjar. Den näst sista episoden, ”Ithaka”, består uteslutande av frågor och svar och detta med en stil och teknik som ska påminna om den katolska kyrkans katekeser. I ”Ithaka” kan triviala ting ges en högtidlig prägel i form av pompösa svar, medan till synes allvarliga frågor förlöjligas genom triviala svar.

I förhållande till episoder som ”Kirke” och ”Ithaka” är den sista episoden ”Penelope” på ett sätt långt mindre gränsöverskridande. Den ser märklig ut på papperet, eftersom de fyrtio sidorna inte har någon interpunktion överhuvudtaget och endast är uppdelade i åtta långa avsnitt. Detta att meningarna glider över i varandra skall ge ett intryck hur fritt och nyckfullt strömmen av minnen och tankar flyter genom Mollys medvetande strax innan hon faller i sömn. Det är en

stil som tvingar till långsam läsning och uppmuntrar till inlevelse. Trots det är nog denna episod lättare att läsa än flera av de föregående, eftersom Mollys tankeström är uppdelad i segment som liknar meningar.

Den växlande berättartekniken och de många olika stilarterna ger verket variation och mångfald. Häremot står den enhet och konsekvens som skapas på en motivisk och tematisk nivå i romanen. Verket stötts av ett antal huvudmotiv som introduceras i början och med jämna mellanrum dyker upp och förenar de olika episoderna med varandra.

De tre första episoderna visar oss Stephen Dedalus. Han har just återvänt från Paris, han har sett sin mor dö och han har fjärrat sig från den övriga familjen. Han bor i ett gammalt kustbevakningstorn vid Dublinbukten med medicinaren Buck Mulligan. Redan i första episoden introduceras ett av huvudmotiven: Stephens samvetsqual efter moderns död, vilka kommer att förfölja honom under dagen. Han hade nämligen vägrat att böja knä för att be vid hennes säng och därigenom underkasta sig kyrkan. Detta görs klart i en symbolisk associationsräcka som involverar både Mulligan och Stephen och som från den ”snorgröna” (9) Dublinbukten leder vidare till tanken på havet som evig och öm moder och därifrån till minnet av Stephens egen mor och den skål med grönfärgade kräkningar som hade stått vid den döende moderns säng. Motivet varieras bland annat i den femtonde episoden, ”Kirke”, där moderns vålnad hemsöker Stephen med förebråelser och religiösa förmaningar, men han vägrar underkasta sig och tjäna utropande sitt ”*Non serviam!*” (583)

Vidare introduceras i den första episoden via en allusion på Shakespeares *Hamlet* det centrala fader–sonmotivet, vilket dessutom pekar fram emot den fjärde episoden, ”Kalypso”. Vi får i denna episod veta att Bloom har haft en son som dött i tidiga år. Hans sorg över den bortgångne sonen Rudy och hans behov av en son att ersätta honom med utgör den andra halvan av det fader–sonmotiv som Bloom delar med Stephen. Stephen känner att hans far inte har någon andlig samhörighet med honom och söker en annan, andlig far. Parallellen

till det antika eposets hjältefigurer Telemachos och Odysseus är förstås uppenbar. Motivet genomsyrar hela ”Hades”-episoden, som är den sjätte, i vilken läsaren får möta Stephens far Simon Dedalus som tillsammans med Bloom och några bekanta sitter i en droska på väg till vännen Paddy Dignams begravning på Glasnevinkyrkogården.

Först i den fjärde episoden möter vi således Odysseus moderna motsvarighet, annonsagenten Leopold Bloom, en vanlig, smått vulgär man av judisk härkomst. Han kokar morgonte åt sin hustru i sängen på övre våningen. Molly, får vi veta, har spanskt påbrå. Hon växte upp i Gibraltar där hennes far major Tweedy tjänstgjorde som officer. Här introduceras ytterligare ett av romanens huvudmotiv – själavandringen, kretsloppet, återfödelsen – när Bloom förklarar ordet metempsykos för hustrun som löser korsord i sängen. Ett annat huvudmotiv som införs i den fjärde episoden är musikaliskt. Molly som är sångerska berättar för Bloom att det program hon är i färd med att öva in med impressarion Blazes Boylan bland annat består av Mozarts ”Là Ci Darem” ur *Don Giovanni* och den irländska folksången ”Love’s Old Sweet Song”. Vi får klart för oss att Boylan skall träffa Molly för repetitioner klockan fyra. Bloom inser att hon då kommer att vara honom otrogen och som ett ackompanjemang till vetskapen om detta hör Bloom med ojämn mellanrum under dagen dessa melodier i sitt medvetande.

Överhuvudtaget framträder i *Ulysses* kroppen och det kroppsliga i alla dess funktioner med en åskådlighet och självständighet man tidigare knappast har sett i europeisk litteratur, möjligen med undantag för Rabelais. Kroppen, dess funktioner och människans kroppsliga drifter och behov formar ett tematiskt stråk i romanen. I den fjärde episoden riktas som bekant uppmärksamheten mot kroppsliga grundfunktioner såsom ätande (Blooms tillagning av njure och påföljande besök på avträdet) och sexualitet (Mollys förestående otrohet). Kroppsfunktionerna gör sig sedan kontinuerligt påmind i romanen, bland annat i den tolfte episoden, ”Cyklopen”, där det står en grupp Dublinbor i baren och dricker. Läsaren får följa med episodens berättare, en av stamgästerna, när han efter ett ansenligt antal pints avviker för att låta sitt

vatten. I detta korta parti flätas berättarens tankeverksamhet samman med urineringen och kroppsfunktionen får, som Joyceforskaren Björn Tysdahl har påpekat, i parentetiska kommentarer och utrop närmast en egen röst i berättarens inre tankeflöde. Omedelbart härefter förs mat och ätande på tal. Med en uppräknig av överdådiga maträtter försäkras pubägaren besökarna om att deras hunger skall kunna stillas. Vad gäller uppmärksamheten på kroppen och dess funktioner korresponderar detta avsnitt i "Cyklopen" bland mycket annat med en scen i den sista och artonde episoden, "Penelope". Molly märker om natten att hon menstruerar, blir tacksam för att hon trots allt inte är gravid, går på pottan för att urinera och under det att kroppsvätskorna blandas i nattkärlet under henne beundrar hon i tankeströmmen sin egen kropp. Joyce använder generellt språket för att gestalta organiska processer och detta på ett sätt som också låter kroppen inbegripas i språket. Språk och kropp flätas samman i ett system av ömsesidig växelverkan. Det har sagts att *Ulysses* strävar att förena ord och kött i en sekulär version av Inkarnationen som kommer det engelska språket att andas och leva.

I "Cyklopen" stöter vi också på ett annat framträdande tema: det politiska, nationalismen och den irländska historien. Några av de 'gigantiska' avsnitten i denna episod driver med förhålligandet av den irländska historien och idén om Irland som ett land av helgon och visa män. När Bloom kommer in på puben blir nationalitet ett uttryckligt tema i diskussionen. Hans eget inlägg tycks peka mot en uppfattning av nation som ett praktiskt geografiskt begrepp och inte som en ideologiskt betingad enhet som gör nationen till någonting heligt. I "Aiolos" har vi redan mött detta tema i form av en nationalistisk retorik hos de skribenter och Dublinbohomer som är närvarande på redaktionslokalen. De minns stora politiska talare och erinrar sig några av deras oförlömliga formuleringar utantill.

Teologin och det religiösa formar en genomgående tematik i romanen, som dels gestaltas i regelrätta teologiska diskussioner men också kommer till uttryck i karaktärernas handlingar och livshållningar. I "Lotusätarna", den femte episoden, är en av de blommor

som skänker passivitet och glömska den katolska kyrkan. Vi följer här den nära nog irreligiöse Bloom när han går in i en kyrka där det firas mässa och nattvarden utdelas. Hans reaktion präglas av förundran och skepsis inför denna ritual: ”Besynnerlig idé: äta delar av ett lik.” (84) Ett ogillande av det religiösa som också återspeglas i Stephens livshållning. Han hade redan i romanens första episod ”Telemachos” slagit an den politiska och religiösa tematiken när han för den engelske kulturturisten Haines förklarade att han ”tjänar två herrar” samtidigt, nämligen ”[d]et brittiska imperiet” och ”den heliga romerska katolska och apostoliska kyrkan”. (24) Ett förtryck på två fronter han strävar att frigöra sig ifrån.

Inventeringen av motiv och teman som dessa, andra ej att för- glömma, kan naturligtvis bara flyktigt antyda några av de intrikata mönster som texten väver samman. Interfolierade med de nämnda framträder mängder av sidomotiv, tematiska variationer, parallell- handlingar, analogier och andra sammanflätningar. Man frestas upp- fatta alla motiv och teman som variationer av varandra, allt hänger på något vis samman och leder läsaren att finna ständigt nya analogier på olika nivåer i den berättade världen.

Ta till exempel Barringtons citrontvål. I ”Lotusätarna” köper Bloom bland annat en citrondoftande tvål på apoteket inför sitt före- stående besök på badanstalten (89). Han får av expediten löfte om att återkomma för att betala vid ett senare tillfälle och går därifrån med tvålen inslagen i vaxat papper i vänster hand. Därmed inleds den tvålodysse som läsaren kan följa i de fortsatta episoderna. Re- dan i efterföljande episod ”Hades” gör sig tvålen påmind i Blooms bakficka när han skall sätta sig i vagnen för att åka till kyrkogården för Paddy Dignams begravning och han tvingas flytta den till inner- fickan (104); i den sjunde episoden ”Aiolos” flyttar han tvålen till den bakre byxfickan (125); i den åttonde episoden ”Lotusätarna” blir han på nytt påmind om tvålen i bakfickan när han letar i sina fickor (183); i ”Sirenerna”, den elfte episoden, märker Bloom att tvålen blivit rätt kladdig därbak i fickan (285); i den trettonde episoden, ”Nausikaa”, känner han doften av citrontvålen när han sticker in näsan i öpp-

ningen på sin väst (369); i den dramatiskt organiserade femtonde episoden, den drömspelsartade "Kirke", tilldelas tvålen en egen stämma och får till och med sjunga en visa om sig själv och Bloom (433); i "Ithaka", som är den sjuttonde episoden, erinras läsaren om att Barringtons citrondoftande tvål som Bloom inköpt tretton timmar tidigare fortfarande är obetald (675). Så länkas episoderna samman på mikroplanet via detta högst konkreta och vardagliga bruksföremål, och visst är det så att tvålens färd mellan fickorna och uppdykande i olika sammanhang utgör en analogi till vardagsmänniskan Leopold Blooms egen odysse genom Dublin denna dag.



James Joyce (f. 1882) befinner sig i centrum av högmodernismens framväxt under 1900-talets första decennier: T. S. Eliots (f. 1888) inspiratör, Ezra Pounds (f. 1885) skyddsling och vän, Virginia Woolfs (f. 1882) kollega. Den remarkabla författargeneration – åttitalisterna – som kom att sätta sin eftertryckliga prägel på modernismens utveckling under 1900-talet. Ty *Ulysses* är förstås en modernistisk roman, vilket Christopher Butler bland många andra har understrukt. Som sådan präglas den i hög grad av formmässiga experiment vilka på ett eller annat sätt kan förstås som en reaktion på den samhällsliga modernitetens villkor. Modernism kommer således att avse ett självreferentiellt litterärt framställningsätt som har en god del av uppmärksamheten riktad mot sin egen estetiska form och strukturella organisation. Detta är med andra ord ett framställningsätt som uttryckligen förevisar sin egen status som konstprodukt och fiktion. Därmed inbegriper modernism också en förståelse av 'verkligheten' som konstruktion, vilket innebär att den definierar sig själv mot realismens antagande om en redan given, yttre verklighet och att litteraturens huvudärende således skulle bestå av att presentera en trogen och obruten illusion av denna verklighet.

Joyces formexperimentella roman är i motsats till den realistiska

romantraditionen renons på didaktiska ambitioner. Det finns ingen enhetlig och påträngande berättarinstans som med fast hand leder läsaren genom *Ulysses* och förklarar det som sker och pekar på moralen i handlingen. Joyce ställer fram och levandegör sina gestalter för oss, men lämnar läsaren i ovisshet om vad han själv som berättare anser. Han överränner medlen och överlåter åt läsaren att dra sina egna lärdomar och att utforma sina egna moraliska attityder och hållningar. *Ulysses* har i konventionell bemärkelse inget 'budskap'.

LITTERATUR

- Margaret Anderson, *My Thirty Years' War*, New York: Covici, Friede Publishers, 1930.
- Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, övers. Erik Andersson, Lund: Ellerströms, 2008.
- Zack Bowen, "Ulysses", *A Companion to Joyce Studies*, red. Zack Bowen and James F. Carens, Westport and London: Greenwood Press, 1984.
- Gordon Bowker, *James Joyce. A New Biography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- Christopher Butler, "Joyce, Modernism and Postmodernism", *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. Derek Attridge, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Maud Ellman, "Ulysses: The Epic of the Human Body", *A Companion to James Joyce*, red. Richard Brown, Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford et al: Oxford University Press, New and Revised Edition, 1982.
- James Joyce. The Critical Heritage. Volume 1 1902–1927*, red. Robert E. Deming, London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Bonniers, 2012.
- Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lawrence Rainey, "The Cultural Economy of Modernism", *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Stanley Sultan, *The Argument of Ulysses*, Ohio: Ohio State University Press, 1964.
- Bjørn Tysdahl, *James Joyce. Liv og diktning*, Oslo: Cappelen, 2004.

FRUKOST I DET GULA

NÅGRA GLAS JOYCE

MIKAEL VAN REIS

Den läsare som muntert slukar romaner kan tillreda sig en stadig frukost av det tidiga 1900-talets skiftande prosor. En kopp kafka och några skivor brod, välgrad proust för gommen och sedan en tallrik musil med iblandad broch och roth för matsmältningen – och till detta ett mycket stort glas joyce för den övriga kroppen. Läsaren kan efter ett sådant morgonmål valfritt känna sig som en mann eller en woolf, men den välbekanta frukost som Mr Leopold Bloom tillreder i *Ulysses* fjärde kapitel är som bekant av än mer rustik natur – en stekt njure åtrås medan katten får lapa mjölk. Ingen bra färnjure finns hos Buckleys denna dag, bättre då med svinnjure från Moses Dlugacz – slaktaren med ungersk-judisk bakgrund. Inte kosher direkt. Bloom beger sig ut, saknar portnyckeln men – *nota bene* – ”Potatisen har jag”. Bloom går så till den ”vessleögde svinslaktaren” och inhandlar njuren. Han serverar hustrun Molly te och toast på sängen, vidbränner under tiden njuren men räddar den till sin egen frukost. Dagen har bara börjat.

Vad är det som händer med den traditionella romanen i början av 1900-talet? Dess inre, urgamla form av släkt- och familjeberättelse utsätts för ett slags antropologiskt skred där individen successivt frigör sig ur familjens hägn som ett intensivt varseblivande och självbetraktande subjekt. Detta skred är väl förberett sedan hundra år,

genom exempelvis Stendhals heroiska och oanpassliga unga män. Sedan avtar hjältarnas heroism.

Romanen som berättarform borde rimligtvis kunna omfatta just en litterär antropologi eftersom berättandet från det forntida eposet och äldsta dramatiken fram till den borgerliga romanen struktureras av släktskapssystemens normerande betydelse – och i botten anas emellanåt även ett incesttabu som dramatiserades mycket tidigt med den fotskadade kung Oidipus. Genom familjens bindningar och släktens blodslinjer uppträder krigiska fäder och tövande mödrar, äktenskapen är skickensedigra och skildringen av föräldrar och barn handlar om hämnd och begär, svek och ära, investering och maktkamp. Blod är tjockare än vatten.

Litteraturen är så betraktat en ihållande släktaffär som både normerar den individuella handlingsrymden och den mänskliga essensen, men när den borgerliga romanen föds under det sena 1700-talet har släkten eller ätten i hög grad börjat pacificeras och konsolideras till en familjaffär och snart nog även till ”den sociala romanens” indignation, vilket sker samtidigt som en konsekvensrik frigörelseprocess tar vid när individen bryter sig ut ur familjens förflutna. Som ett självrådigt men bräckligt subjekt söker detta jag sig en egen framtid och frihet. *Bildungsroman* och snart nog *Künstlerroman* som exempelvis James Joyces *Ett porträtt av konstnären som ung* (*A Portrait of the Artist as a young Man*, 1916). Vi kan i vid mening här också tala om en Alienationsroman där friheten vägs mot ett socialt främlingskap. Det skeendet accelererar i det tidiga 1900-talet när den alltmer ironiske romanhjälten ställs inför meningsförlusten i det nya seklets katastrofhistoria som faktum eller förebud. De gamla patriarkala släktskapssystemen rister och rasar. Det finns ingen återkomst till hemmet.

Några exempel. Vi följer släktberättelsen som en förfallsberättelse i tre generationer von Trotta i Joseph Roths *Radetzskymarschen* (*Radetzky March*, 1932) som sträcker sig från slaget vid Solferino sommaren 1859 till Donaumonarkins kollaps i första världskrigets slut 1918. Den aristokratiska familjen med sin militära moral av blod och

ära har ingen framtid i det nya seklets nihilistiska anda. Vi ser något likartat men ändå alldeles annorlunda decenniet tidigare i Prousts roman om Marcells liv under *la belle époque*, men där snarast som en dubbel rörelse mellan framtid och förflutet; mellan den kommande vuxna världen att tyda och en återskapad släkttavla innanför den vidare cirkeln av social-satirisk rundmålning där nyrik borgerlighet successivt ersätter en sönderfallande aristokrati.

Vi ser det i Thomas Manns romaner. *Buddenbrooks* (1901) handlar uttryckligen om ”en familjs förfall” i Lübeck. I den senare romanen *Bergtagen* (*Der Zauberberg* 1924) lossgör sig Hans Castorp från hemmiljön när han besöker sin kusin på sanatoriet Berghof i Davos där sju dagars vistelse förlängs till sju år. Han lämnar ingenjörernas värld och familjeföretaget och träder in i idéernas individuella värld. Vi följer släktets fallberättelse än mer skarpt och obevekligt i William Faulkners Yoknapatawpha County av degenererade sydstatssläkter. Från Compsons i *Stormen och vreden* (*The Sound and the Fury*, 1929) till Sutpens i *Absalom, Absalom!* (1936) där det tillbakablickande perspektivet fogar samman vittnesmål om hur patriarken Thomas Sutpens slavplantage Hundreds och hans tänkta framtida dynasti förstörs av hans egen maktlystnad, förmätenhet och inskränkthet avseende människa, ras och blodsband. Det är den brustna levnadsmatrisen.

Denna upplösning av familjens förtroliga grannskap blir allra mest genomgripande hos Franz Kafka i *Processen* (*Der Prozess*, 1925) där huvudpersonen står utan familjeband och dessutom fått sitt efternamn kapat till en bokstav. Den kalla, drastiska utstötningen ur familjen ges en paradigmatisks beskrivning i en berättelse som *Förvandlingen* (*Die Verwandlung*, 1915) om den stackars Gregor Samsa. Det finns inget mer ofamiljärt än ”ohyra” – i människoskepnad en ”ungeheuren Ungeziefer”. Men väl att märka finns i de flesta romanberättelserna också ett intimt band som förmedlar släktskapssystemets betydelse på fysisk nivå – fadershanden hos Roth, kysen hos Proust, det sjuka eller friska blodet hos Mann i *Bergtagen*... Ett sista belägg för det urtida släktets bestående makt över romanen kommer med eftertryck i Thomas Manns bibliska omdiktning i kvartetten *Josef och hans bröder*,

(*Joseph und seine Brüder*, 1933–1943). Snart blir romanvärlden helt annorlunda med författare som André Camus, Günter Grass, Louis-Ferdinand Céline och Samuel Beckett.

Några av de tidigare romanerna påbörjas ungefär samtidigt – Proust börjar skriva sin roman 1909, Kafka påbörjar *Processen* 1914 och är färdig eller snarare ofärdig ett år senare. Andra romaner utspelar sig under denna bulnande tid. Musils roman *Mannen utan egenskaper* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1932–1943) skildrar ”parallellaktionen” 1914 som skulle celebrera Donaumonarkins härskare samtidigt som dess tid obevekligen rann ut. På slutsidorna av Thomas Manns *Bergtagen* (*Der Zauberberg*, 1924) ser vi hjälten försvinna bland skyttegravarna 1914. Romanen påbörjades 1913. Man anar en sorts romanernas uppmarsch inför världskatastrofen följande år. När den enskilde bryts ut ur släktskapets förflutna sker det som en mycket vansklig frigörelse. Alienationsromanen löser upp den litterära heroismen till villfarelser, men den blir därmed också en förutsättning för konstnärsromanen, för dess blottställda frustrationer och nakna hjärta. Konstnär blir först den som är djupt främmande för världen.

Ingen roman iscensätter detta skred i släktskapskedjan mer kraftfullt och labyrintiskt än *Ulysses* som Joyce började skriva 1914. Sedd som en makroroman, alltså romanen sedd genom sin episka genrehistoria, böjer *Ulysses* samman det urtida eposet med den sentida alienationsromanen. Motsatserna möts genom mytens filter: å ena sidan den homeriska epikens heroiska urberättelse om släktets regeneration mellan far, son och moder, å andra sidan en livsvärld där familjen är splittrad och blodsbanden förtunnade. Däremellan uppstår uppgiften att pröva en bestående rest av mening och tillhörighet genom de mänskliga villkorens konkreta liv.

Leopold Bloom och Stephen Dedalus som inte är släkt eller familj är ändå förenade genom sin känsla av exil, frustration och övergivenhet. De är maximalt åtskilda som personer genom ålder, härkomst och betingelser i en värld där vinden blåser genom tillfälligheternas labyrint och ändå hävdar Joyce att den ene är en surrogatpappa och den andre en adoptivson – fast utan att så uttryckligen nämns. Det

arkaiska eposet omsätts till en med Eliots ord modern myt. Ett människoband skapas där inget släktband finns.

Annonsackvisitören Blooms ensamhet bestäms av att han är en man med mediokra utsikter i en värld som annars är i hetsig politisk rörelse, men där han är främmande för militansen och hjälterollerna. Hans far – född ungersk jude – begick självmord, hans egen son Rudy dog späd, hans femtonåriga dotter Milly är på annan ort – ”Första födelsedagen hon inte är hemma. Separation” (70) och hans flegmatiska, skönsjungande hustru har tagit sig en älskare. Det ungerska släktnamnet Virag blev översatt av fadern till det nya familjenamnet Bloom och själv har han konverterat till katolicismen vid giftermålet med Molly. Nu är hans äktenskap som ett öde land. Inget spirar eller blommar, men han rör sig ändå med förhoppningar.

Läraren och poeten Stephen Dedalus är James Joyces artistiska *alter ego* vars hamletska ensamhet bestäms av att han är ung och ogift och att hans mamma är död sedan ett år, vilket hemsöker hans tankar. Tjugotvååriga Dedalus är en intellektuell med sitt trotsiga *non serviam*, medan trettioåttåriga Bloom är kommersiell på annonsmarknaden. Dedalus boning är usurperad av nedlåtande brittiska personer, vilket får en vidare politisk dimension i det Dublin där den nationalistiska frigörelsen växer sig stark men med inslag av både hårdför chauvinism och katolsk antisemitism. Det accentuerar främlingskapet.

Där i Dublin är de två snarast bosatta i AlienNationen eller som Harry Levin summerade det i sin kritiska introduktion: ”Bloom is an exile in Dublin, as Stephen is a Dubliner in exile”.¹ Är irländarna ett slags grekiska öbor? Det märks förstås av Stephens efternamn och formeln för kulturens två poler lyder som bekant: ”Judegrek är grek-jude. Motsatserna möts.” Den inre sidan av det sociala främlingskapet är kroppens brist eller meningsförlust – oförmågan, det ofärdiga livet, med psykoanalysens språk upplevelsen av kastration.

Den 16 juni irrar både ”far” och ”son” fram mot den möjliga platsen för en återvunnen självrespekt. Består inte romanens aktualitet just i den vanskliga balansen i denna frigörelse från det urtida och

släktunga men som paradoxalt måste passera detta förflutna med sin dröm och förhoppning? Det är åtminstone en vägande aspekt för läsningen.

Stamtavlan är i upplösning men i Joyces roman ges den en ny utgåva där det inte är den äventyrliga dådkraften eller listen som styr. Det är i stället mötet mellan brist och längtan, ord och tomhet som blottar livets realitet. På så vis omsätter Joyces roman några tusen år av litterär antropologi från arkaisk tid till en modern exilisk tid. Det är makroromanens förskjutning och tidsanalys, men hur avspeglas detta i *Ulysses* som mikroroman? Om makroromanen speglar berättelsen mot epikens historia, utgör mikroromanen de punkter av språklig förtätning som lyser upp romantexten utan att för den skull nödvändigtvis bilda dess ”centrum”. Man måste tänka sig flera sådana i en roman av *Ulysses* slag. Kan vi i *Ulysses* ändå se hur makroromanen kuggas in i mikroromanen? Eller för att formulera frågan något annorlunda – var i den överväldigande joyceska labyrinten koncentreras denna stora modell till ett språkligt-symboliskt mikrokosmos framtumlade i romankroppens mest intima hörn?

Om Joyce och *Ulysses* finns nu egentligen inte mycket att tillägga. Gåtor, symboler och mystifikationer är sedan 20-talet noggrant granskade. Ingen roman är mer en stad än just *Ulysses*. Det mesta är sedan länge också sagt om denna modernistiska brytningsfas i den tidiga 1900-talsromanen där den förfrämligade individen ges en intensiv personundersökning, där varseblivningsapparaten förskjuter enheten av tid och rum när själva berättandet får företrädet framför berättelsen som intrig. Edmund Wilson uttryckte det lakoniskt om *Ulysses* redan 1931 i *Axel's Castle*: ”tremendous vitality in Joyce but very little movement”².

Hos Joyce har rörelsen mellan händelser överförts till en rörelse hos det språkliga flödets till synes ändlösa uttrycksvarianter, vilket resulterat i flera stiliga bokslut hos kritikerna. Umberto Eco ser romanen som ett exempel på ”det öppna verket”, som ett ”kaosmos” som travestierar både Thomas ab Aquino och Dantes slutna verk. Vad Komedin var för medeltiden och renässansen är *Ulysses* för moder-

nismen fast som en omvändning – hos Joyce finns inte det Absoluta i ett kosmiskt ordnat universum utan en tilltagande formlös, öppen och kaotisk värld.³

Även om Eco ser det öppna och kaotiska som en exempellös stegring finns det skäl att vara något försiktig med den beskrivningen eftersom den burleske och språkbesatte Joyce ändå också tänker precis och perspektiviskt när han skriver sats för sats av sin lika måttlösa som försåtliga text. Där finns en centrifugal kraft, men den motsvaras också av en centripetal kraft som avsätter en kondenserad struktur i det som bara förefaller att vara öppet och formlöst. Det märks när makroromanen kuggas in i mikroromanens minsta spelande hjul av skiftande betydelser.



Den 16 juni irrar både Bloom och Dedalus fram utan portnyckel hem.⁴ Men den uteläste Leopold Bloom bär också med sig två talismaner – dels en bit apotekartvål som doftar citron, dels en trivial potatis. Hela dagen skall tvålen göra sig påmind, som Olof Lagercrantz påpekat: ”Man har talat om en Tvåliad eller Tvålyssé inlagd i ’Odysseus’”.⁵ Den byter plats i gångkläderna och den doftar medan potatisens närvaro förblir mer fördold. Han medför även annat – en sionistisk broschyr om odlingsmark i Palestina och senare norpar han hos en bokhandlare en dubiös publikation med titeln Syndens sötma (*The Sweets of Sin*) – ”ett bokverk med skämmelig pornografisk tendens” (745), heter det sent i romanen.

I Kirkekapitlets hallucinatoriska drömspel tillkommer också en ljummen grisfot och en kall fårfoot. En författare av frivol litteratur – Paul de Kock – nämns några gånger, men Syndens sötma tillhör inte just hans författarskap, men de små meningsspilarna frigör ändå syndens sötma som en bloomsk fantasi som drar ett spår genom roman-texten. I själva verket signalerar de två skrifterna förväntningar som spelar mellan vällust i Dublin och mer avlägsna drömmar. Syd och

öst. Blooms hustru Molly växte upp på Gibraltar med en irländsk far och en spanskjudisk mor. I östra Medelhavet hägrar ett judiskt hemland i bibliskt töcken. Platsen för det äldsta släktet.

Den lilla tvålen av märket Barrington (675) för fyra pence är obetald, men visar sig vara ett betydelsefullt föremål denna dag, men inte som ledmotiv i denna roman där allt kan blandas utan snarare som en teckenbärare, som ett spårämne som transporteras genom romanens tidrum och utsänder korta men viktiga semantiska impulser på ort efter ort – ”Sött citrondoftande vax” (89). Om makroromanen *Ulysses* förpassar det urtida släktskapets fråga in en modern exilvärld, så uppenbarar fickornas innehåll det sammanhanget i en mikrodimension som visar sig vara både intimt och vidsträckt. Också denna dag den 16 juni går solen upp i öster och ned i väster.

Tvålen doftar citrus och två citrusfrukter nämns i romanen – citron och apelsin. Två frukter, samma släkte. En gul och en besläktad orange sydfrukt, stundom i sammanblandning, men med potentiellt olika bibetydelser. Syrlighet och sötma, trohet och njutning, dygd och synd. Spåret uppenbarar sig redan vid Blooms morgonpromenad mot Dlugacz's slakteributik. Han har alltså en broschyr till hands:

Han gick Dorset Street tillbaka, läste eftertänksamt. Agendath Netaim, bolag för nybyggare. För att köpa öde sandområden från turkiska staten och plantera eukalyptusträd. Skänker skugga, bränsle och virke i rik mån. Apelsinlundar och väldiga melonfält norr om Jaffa. Man betalar åttio mark, så planterar de oliver, apelsiner, mandel eller citroner på en dunam. Oliver billigare: till apelsiner krävs konstbevattning. Varje år får man en leverans av skörden (64).

Bloom drömmer sig kvar i prospektet om nyodling och tänker på apelsiner och citroner i silkespapper och associerar till två judiska män – Citron och Mastiansky: ”Molly i Citrons korgstol. Sköna att hålla i, svala vaxartade frukter, hålla i handen, föra till näsan och

andas in doften. Gillar den, en tung söt stark doft”(64). Joyce återkommer långt senare till männen som just judiska män med svängande skägg: ”Mastiansky och Citron nalkas i kapprockar och bär långa öronlockar” (493, jämför 157).

Detta Agendath Netaim återvänder i romantexten som en magisk formel (ungefär lika många gånger som ”syndens sötma”): ”goda frukter saftiga från Jaffa. Agendath Netaim. Världens rikedom.” Viktigt nog fogar Bloom in namnet i en parodisk släkttavla: ”Moses födde Noa och Noa födde Eunuck [---] Guggenheim födde Agendath och Agendath födde Netaim [---] och Szombathely födde Virag och Virag födde Bloom” (491). Namnet talar alltså om Blooms judiska släkte ända ner i ursprunget. Till sist i det sjuttonde kapitlet är Bloom hemkommen med Stephen Dedalus till sitt nattliga kök på 7 Eccles Street och begår där ett litet ceremoniellt rökoffer på prospektet – ”den blygsamma vulkanen utsände en vertikalt ringlande rök doftande av aromatisk orientalisk rökelse” (714).

Med detta hebreiska namn Agendath Netaim placerar Joyce in ett litterärt *locus amoenus* i Blooms dagdrömmar – en Edens lustgård eller ett förlovat land. Agendath Netaim är i själva verket namnet på en judisk handelsträdgård eller fröhandel som väcker denna längtan efter ljuvt överflöd och *lux ex oriente*. I sydöst finns paradisiska juicer, sälla drycker av överdådig sötma, men hos Joyce är sötman också förknippad den fysiska njutningen, med ”syndens sötma” – även om så inte sägs uttryckligen. Det handlar om fickinnehållets semantiska spelrum mellan sexualitet och fagra apelsinlundar.

Apelsinen och citronen är lite som Joyces madeleinekaka, men inte för att den primärt väcker ett kroppsligt förankrat barndomsminne utan för att frukterna pekar ut släktets tid bortom familjen – från det förflutna bibliska till det nutida och nationsskapande. Bloom drömmer inte bara om doftande apelsinblommor och apelsinblomsvatten, utan också om det ännu inte skapade Israel. ”Ett trefaldigt leve för Israel” (338), heter det i ett sionistiskt utbrott. En pendang finns förstås i den irländska nationella frigörelsen som nu är i rörelse som två politiska färger – det gröna katolska och det orangea protestantiska:

”I skärande dissonans sjunger bönder och stadsbor av de orange och gröna fraktionerna” (602, jmf Kirkekapitlets Orangistlogerna och Gröna logerna, 574).

Väl att märka rör sig den geografiska fantasin gärna mot land där det brittiska herraväldet ännu råder men vacklar – det brittiska protektoratet i Palestina, briterernas krig mot boerna. I en patriotisk tirad fantiserar Bloom om striderna vid Bloemfontain, den sydafrikanska Orangeffristatens huvudort.

Bloom bär med sig tvålen som en österländsk citrusdröm som efter hand sprider sin betydelse. Den inköps på Swenys apotek och eftersom den är obetald står han i skuld. Han har inhandlat tvålen till Molly, men den fungerar inte bara som hygienvara utan lika mycket som en fetisch som metonymiskt betecknar hans begär till hennes nakna kropp fast han sedan sent på natten också skall två sina händer med tvålen som vore det för att tvätta bort dagens fingrande syndighet på Sandymountstranden. På apoteket frågar han även efter apelsinblomvatten som vore det ett slags afrodisiaka. Också det ett ämne att väva välska drömmar av.

Detta citrondoftande vax är alltså ett dubbelt tecken av lust och renhet. Med tvålen kan han drömma varma renande bad i svala porslinskar, men där tvålen blandar renhet med kättja. Där finns drag av passiv prenataldröm som fogar samman det egna namnet med könets blomma i badvattnet och verkliga blommor – vattenväxande lotus eller citron- eller apelsinblommor (genom apelsinblomvatten). Bortom sin irrande och miserabla existens ser Bloom mot sitt eget ursprung, möjligen mot en första tid med Molly. I ett ofta citerat stycke vet läsaren inte om han drömmer om viljelös ofruktbarhet eller om återfödd mandom. Det är en lotofagisk dröm som avslutar femte kapitlet.

Skönt med ett bad nu: ett rent kar, sval emalj, ljummet rinnande vatten. Detta är min lekamen. Han såg i andanom sin bleka kropp tillbakalutad, hela kroppen, naken i en varm livmoder, smord med smältande dofttvål, varsamt tvådd. Han såg vattnet

krusa och skölja bål och lemmar som sakta flöt upp, citrongula vilande i vattnet: naveln, köttets knopp: och såg buskens mörka tovigiga krull som flöt, flytande i vattnet kring tusendens slokande fader, en slak flytande blomma” (90).

Till det väsentliga i dessa ordslingor av haremsdrömmar hör vattnets citrongula kulör. Citronen förändrar efter hand sin färg; gult blir vitt och får till och med omvänt en orange kulör i Joyces sensualistiska färgspektrum. Det gula består i olika nyanser, det placerar sitt soliga, skiftande visitkort överallt i Joyces roman. Paris gator är citrongula liksom fasaderna. Levanten utlovar apelsiner, mandel och citroner. Apelsinen och citronen inkapslar inte bara ett löftesrikt förflutet utan också tanken om en uppstigande solär dröm av gyllene ljus. Citroner har färdats långväga – ”Spanien, Gibraltar, Medelhavet, Levanten. Rader med lårar längs kajen i Jaffa ...”(64). Solen är den apelsinlika kropp som skiner över allt liv i Joyces roman.

Den gula färgen får alltså efter hand en privilegierad funktion. Inte bara som ljus utan också som växt- och blomkulörer och mer – honungsgult, gullvivegult, krokusgult, kanariegult, krämigult, gyllengult, senapsgult, vargult, nankinggult, lingult, guldgul sirap, bärnstensgult, gul havre och sedan även alltså solens glittrande paljetter. Det är färgimpulserna – tillfälliga eller avsiktliga genom romantexten och ett exempel på Joyces språkliga virtuositet. Leopold Blooms drömmar sprids i gula färgskiftningar som visar mot orientens lyx, lugn och vällust, men som också viker av mot det irländskt sommaraktigt gröna och flirtiga och även mot dödens askgrå – så uppträder Stephens döda mor i ”lepragrått med en krans av blekta orangeblommor och en trasig brudslöja”(580, ”in leper grey with a wreath of faded orange blossoms and a torn bridal veil”).⁶ Apelsinblomman kröner plötsligt döden istället för livet.

Under pseudonymen Henry Flowers Esq kurtiserar Bloom brevlades en främmande kvinna – Martha Clifford – som i dagens brev stoppar med en blomma: ”En gul blomma med pressade kronblad” (81). Långt senare i Kirkekapitlet på bordellen plockar Bloom ”ur

bröstfickan upp en södersmulad gul blomma” och påstår narraktigt för en konstapel: ”Den fick jag av en man vars namn jag inte vet. (*förtroendeingivande*) Ni känner till det gamla skämtet om Kastiliens ros. Bloom. Namnbytet. Virag” (449).

Jag ser ett flerskiktat ordkomplex urskilja sig här. Först släktnamnet och namnbytet – Blooms far bytte alltså namn från det ungersk-judiska Virag (blomma) till Bloom. Om Blooms ungerska släktnamn var Virag finns här potentiellt även andra betydelser som spelar med i släktforskningens ordmytiska del – *Virag* som *virgin*/jungfru eller *Virag* som viril efter latinets *vir* för man. Enligt Stuart Gilbert är just jungfrudomen temat i Nausikaakapitlet där vi följer Blooms kurtis på distans med Gerty MacDowell.

Därefter en vidare mytologisk anknytning. Virags son kallar sig nu Henry Flowers i en amorös korrespondens. Därefter följer namnet som en överföring till den gula (eller vita) blomman som knyts till åtrån som både förförelse och hot. Blomman han fått är ett skydd för Bloom i Nighttownkapitlet, ett skydd mot horornas lockelser som förvandlar män till svin, ett skydd i likhet med Odysseus molyblomma, *Allium moly*, som fredade Odysseus från Kirkes fruktade häxmakt. Här ligger det nära till hands att se molys täta gula blommor som ett symboliskt värn från hustrun Molly.

Slutligen i detta bildkomplex: den befruktade blomman som förvandlas till frukten, den mytiska och mystiska materien i citron och apelsin – och vidare två och aromatiskt vatten som påminnelser om platser österöver i en släktets födelseort. På detta vis sprids den komplexa betydelsen som ljusreflexer i flera riktningar genom *Ulysses*. Det gula och fruktbara blir genom den medhavda doftande tvålen till en konnotationsmagnet för motsatser i en mytologisk ordvärld – sol och honung, ljummet vatten och urin, sydfrukter och guld, men också den potentiella motsatsen som anmäler sig som ett undertryckande av de egna syndiga fingrarna när Bloom masturberar till åsynen av Gerty MacDowell på Sandymounts strand: ”Händerna var av fint ådrad alabaster med smala fingrar och så vita som citronsaft och drottningssalva kunde göra dem...” (344).⁷

Leopold Bloom bär inte bara med sig en obetald tvål i fickan utan också en potatis denna kringtraskande dag mellan begravning och barnsbörd, redaktioner och bordeller. Mot den gula eller orangea drömmens löfte om renhet *och* vällust står därför den irländskt växtgröna och prosaiska betydelsen av en potatis, denna rotfrukt som importerats från Amerika i väst. Fast den vissnat i fickan. Motsättningen blir uppenbar. Till skillnad från citrontvålen betecknar potatisen inte renhet och tom vällust, utan snarast sexualiteten som släktets fortplantning och mer fundamentalt faderskapets uppgift. Den stoppas ner i den smutsiga jorden och upp kommer en växt av vita potatisblommor och dolda, ätbara skatter i jorden. Det är så betraktat lika mycket en bild för det manliga könet i moder jord som ett arv från den moder som en gång bar fram Leopold Bloom. Som en sådan personlig potatis – den skrumpnar och svartnar – är potatisen hans faderskap som sexuell (o-)förmåga, ”potato” som skrumpnad ”potency”.

Det är särskilt i det femtonde ”Kirke”-kapitlet – kulminationen i *Ulysses* innan hemkomsten – som de mytiska linjerna vävs samman, alltså i det deliriska bordellavsnittet i Nighttown med bordellmamman Bella Cohen (som skiftar kön från sköna Bella till krigiska Bello) samt hororna Zoe, Florry och Kitty (djurriket, växtriket, mineralriket enligt Anthony Burgess). Zoes hand glider ner i Blooms ficka ”och tar upp en hård svart skrumpen potatis” varpå Bloom replikerar: ”En talisman. Arvegods.” Det är talismaner som skydd mot den Kirke/Bella som förvandlar män till svin som hos Homeros.

Zoe stoppar potatisen lystet i en ficka och bordellen antar med ens en annan atmosfär ljudande av österländsk musik. Många sidor senare (jag noterar Zoes sura uppmaning till Stephens pryde kompis Lynch som inte vill se hennes bak: ”Nej, så lågt sänker du dig inte. Sug på en citron”, 508) återvänder potatisen till den dramatiska handlingen: ”(vänligt) Du kan väl ge tillbaka potatisen?” säger Bloom till den ovilliga Zoe: ”(med känsla) Det är ingenting, men likväl en relik av min kära mamma” (555). Zoe rullar fram potatisen under kjolen från strumpans överkant varpå det lättsinniga, druckna umgänget fortsät-

ter. Potatisen förknippas således här med Blooms mamma, med hans eget ursprung men kontamineras genom Zoes skamlösa beslag av den förtorkade knölen.

Strax tidigare i samma nattliga kapitel har både apotekare Sweny och Tvålen själv uppträtt som oväntade aktörer (433), strax senare i samma mardrömsvarieté ber Erins döttrar – det är Irlands kvinnor – till både Blooms njure, badets blomma, Syndens sötma och den vandrande tvålen (494) om att själva tillbedjas. Det är då som om hela romanens symboliska sortiment samlades till både en patetisk bön och ett snabbt passerande klimax.

Vi kan i det sammanhanget inte bortse från den politiska dimensionen hos denna knöl. Potatisen är en huslig och äktenskaplig produkt, men som också symboliserar både det irländska folkets hemmajord som dess katastrofala öde under potatispesten och hungersnöden 1846–48 då otaliga familjer drevs i emigration till Amerika – potatisens urland. Det är en flykt snarlik den judiska under det egyptiska slaveriet. ("Potatisbeskyddare mot pest och plågor, be för oss" (495) nynnar Erins döttrar). Det för mig väsentliga här är emellertid att se hur Joyce låter Bloom härbärgera två talismaner som infiltrerar hans drömmar och begär och som flätar samman det motstridiga – det rena och det smutsiga, tvålen och potatisen, exil och kluven nation, hemma och borta. I denna symboliska ekonomi är potatisen väst medan citronen är öst.

Allt ryms i Blooms fickbagage, men det här väsentliga är att i denna roman om släktskap – och om själva litteraturens släktskapssystem från urtida epos till modern roman – inte siktar mot någon undertryckt oidipal fantasi som exempelvis hos Dostojevskij, Proust eller Faulkner. Romanens ärende cirklar runt kompromisserna mellan kärleken inom äktenskapet och den sexuella lusten utanför giftermålet. Syndens sötma. Förbjuden frukt. Livets kluvna drivkraft. Molly är otrogen med sin manager Blazes Boylan. Den trägne spanaren Poldy Bloom onanerar på stranden när han ser unga tjejer och hamnar sedan på bordell som "sonen" Dedalus faderlige beskyddare i den moraliska ofärden. Han är vindriven och vilse. Agendath Netaim hade Berlin-

adress på Bleibtreustrasse, vilket låter som gatan för den äktenskapliga dygden liksom den personliga hemkomsten.

Det är denna spjälkning mellan kärlek och åtrå som koncentreras i fickinnehållet. Tvålen och potatisen är på samma vis i tvetydig men framskapande rörelse. Motsättningen mellan tvål och potatis skapar en glidande, vaggande rörelse i romantextens lika bländande som maniska betydelsebildning – alltså dess expansiva och oberäknliga semiosis. Jag ser det som ett språkligt uttryck för syndens sötma som får Ulysses-texten att hela tiden överskrida sig själv i en framdrivande bejakelse av det egna språket. Tvålen och potatisen är nära varandra i fickorna som judiskt och iriskt men i några snabbt passerande ögonblick uppstår också oväntade uppenbarelser av renhet och smuts, njutning och nytta. Umberto Eco talar om en tvärsnittets poetik i *Ulysses*, men här är det också frågan om en disseminationens poetik.⁸

I denna interaktion mellan motsatta tecken uppstår en passerande i-ett-blandning som språket gör poetiskt-litterärt möjligt i just en karaktäristisk uppräkningslista: ”*Bloom klappar med pakethänder urficka, plånboksfack, börspung, syndens sötma, potatistvål*” (429) och strax senare uppstår dessutom en möjlig salva av svinfett och rosenvatten (472). Tvålen av vax och potatisen, rosenvatten och svinfett, kort sagt det poetiska och det prosaiska klappas samman som två aspekter av könet. Kärleken som erotik och kärleken som sexuell fortplantning och där Mollys långa slutmonolog av erotiska dagdrömmar ändå får det sista ordet. Där hörs bejakelsen som en bekräftelse av den erotiska kraft som genererat hela romantextens tvära prövningar och deliriska utsöndring. När Bloom kommit hem kommer Texten hem i henne.

Till det kvarstående hör då den tredje, djuriska materien, den av Bloom älskade svinnjuren – kroppens reningsverk som också signalerar det orena. Slår den in en kil mellan trohet och vällust i Kirkekapitlet? Betydelsebildningen utlöser en smitta. Citronen blir tvål, tvålen bli potatis, citronen blir till och med orange som en apelsin i denna febriga bloomska fantasi där slaktaren från det fjärde frukostkapitlet dyker upp: ”Moses Dlugacz, vesselögad albino, reser sig upp på läktaren och håller i vardera handen en orange citron och en svinnjure” (458).

Svinnjure är tveklöst motsatsen till kosher. Att äta den är förbjuden föda för en rättrogen jude. Bloom är jude men konverterad till katolicismen sedan äktenskapet med Molly, likväl återverkar den judiska härkomsten – själva släktskapsystemet – som ett förbud och ett undertryckt gränsöverskridande i denna köttsliga vållust som just här också rimmar med syndens sötma av sexuell tillfredsställelse.



I fickinnehållet märks också den mytiska sammanjämkningen mellan far och son, mellan Bloom och Dedalus. Det är där som vi upptäcker mötet mellan makroromanens stora familjeberättelse och mikroromanens rörliga semantiska register där skiljelinjerna hela tiden passeras, där motsatserna muteras mellan det rena och det orena. Tvålen och potatisen bildar tillsammans ett mikrokosmos som förenar härstamningen och sexualiteten och blir därmed också skyddande talismaner som sträcker sig från öst till väst, från det judiska folket till irländska folket men närmare bestämt också genom den långa historien om ursprungets släkte till nuet av förskingring och möjlig hemkomst den 16 juni 1904. I Joyces biografi är det också dagen han möter sin kommande hustru Nora.

Umberto Eco kallade *Ulysses* för en öppen och formlös roman, vilket förstås kan stämma om jämförelsen är Dantes *Den gudomliga komedin*. Joyce excellerar i att beteckna världens reala oändlighet genom namnuppräknningar, parader, parodier, pastischer, listor, rullor och ibland som en sorts förtida rap. *Rythm 'n poetry*. Ändå förenas makroromanen om faderskap och mikroromanens vindlande text genom en insisterande ordning i det till synes det formlösa.

Vad som förvillar läsaren är snarast ett annat faktum. Läsaren är inte en utan mångfaldig. James Joyce uppfann med *Ulysses* en romanläsare som inte fanns tidigare i den litterära historien. Det är en läsare som aldrig kan förutsäga romantextens förlopp och som därför ständigt pluraliseras. Textens minutiösa komposition består av en struk-

turerad obeständighet där läsaren möjligen kan blicka tillbaka mot i en ”handling” utan dramatiska händelser, men omöjligen föregripa berättandets former – och ändå är Homeros epos dess grund. Läsaren vet inte vad som väntar på nästa rad och ställs ständigt inför samma insikt – att allt går att utsäga samtidigt som den sakliga världen är deskriptivt oändlig. Se där, där blixtrade ett gulaktigt ord till. Än vitt, än orange, än gult. Är det guld? Syndens sötma är den transformerande kraften men också framskapelsen av nytt liv under Solen. Till sist bara som en syndig glimt av Mollys löftesrika dessouer: ”den brandgula underkjolen” (756, ”the orange petticoat”).

Det schema som Stuart Gilbert upprättade i sin klassiska bok om romanen från 1930 – *James Joyce's Ulysses. A Study* – påtalar att somliga kapitel är förknippade med färger.⁹ I kapitel fyra som alltså introducerar Bloom med hans faiblesse för stekt svinnjure är det färgen ”orange” och man anar att denna färg även strålar från skyn. När Bloom beger sig ut för att handla frukostnjuren i den varma morgonsolen dagdrömmer han sig kort till en stad i sydöst med moskéer och dunkla mattbutiker: ”Någonstans i öster: tidig morgon: uppbrott i gryningen. Färdas framför solen, hela tiden en dagsmarsch före” (61).

I hans reveri dyker också en flicka upp: ”Springer, hon springer mig till mötes, en flicka med vinden i sitt gyllene hår” (65). Det är högst sannolikt dottern Milly han ser framför sig (”Golden hair” är också en dikt av Joyce i *Chamber Music*), men snart ersätts den av en annan sol och ett motsatt väderstreck: ”självstyrets sol går upp i nordväst från gränden bakom Bank of Ireland” (62). Home Rule? Bloom stannar så upp vid Dlugacz slakteri och läser strax därefter prospektet om levantinska apelsinlundar – Agendath Netaim – och återvänder hem till frukosten. Han rör sig mellan Milly och Molly, mellan drömbilden av dottern och synen av hustrun som inte älskar honom. Han behärskas plötsligt av känslan av mulnande ”grå skräck” och går sedan ändå ”genom varmt gult skumrask mot hennes rufsiga huvud”.

NOTER

- 1 Harry Levin, *James Joyce – A Critical Introduction*, London: Faber and Faber, 1960, s. 79. Det är på sin plats att även nämna Anthony Burgess introduktion *Here Comes Everybody*, London: Faber and Faber, 1965.
- 2 Edmund Wilson, *Axel's Castle – A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, Glasgow: Fontana Library, 1974, s. 168.
- 3 Se Umberto Eco & Liberato Santoro-Brienza, *Talking of Joyce*, Dublin: University College of Dublin, 1998, s. 64. Se vidare Ecos avhandling *Opera aperta* (1962) eller *The Open Work*, translated by Anna Cancogni; with an introduction by David Robey, London: Hutchinson Radius, 1989 liksom författarens *Le poetiche di Joyce* (1962) eller *The Middle Ages of James Joyce – The Aesthetics of Chaosmos*, translated by Elles Esrock, London: Hutchinson Radius, 1982.
- 4 Jag följer här som tidigare Erik Anderssons översättning av *Ulysses*, Stockholm: Bonniers, 2012.
- 5 Olof Lagercrantz, *Att finnas till: En studie i James Joyces roman Odysseus*, Stockholm: W&W, 1970, s 77.
- 6 Citronen dyker upp genom romanen på lustiga vis. Ibland sakligt och förstulet: ”Vi kan dricka det svart, sa Stephen törstigt. Det finns en citron i skåpet” (s. 16) – ”Fan ta dina franska fasoner. Jag vill ha mjölk från Sandycove”, utbrister den pompöse Buck Mulligan genast. Mer perifert och abrupt sker det hos den vacklande Mrs Josie Breen (Blooms tidigare flamma och en nutida väninna till Molly) i det hallucinatoriska Nighttownkapitlet: ”Svaret är en citron. Har du en liten present till mig där?” (s. 439). Vi kanske inte heller kan bortse från Graham Lemon's konfektyrbutik med ananaskonfekt (s. 271, s. 679). Även apelsinen turneras oväntat och mystifierande – som när slaktarhustrun suger på en klyfta apelsin (s. 36) eller någon sägs ”Äta apelsinskal i parken” (s. 166).
- 7 Don Gifford hävdar väl entydigt i *Annotated Ulysses* att citronen är en symbol för trohet i kärlek – apropå tvålen som ”lemony”, som ”sött citrondoftande vax” (s. 89), men poängen här är betydelsens dynamik mellan motsatser, dess ständigt möjliga ombyten i Blooms fickor.
- 8 Umberto Eco, ”Ulysses”, i *Litteratur og modernitet*, udvalg och inledning Helge Rønning og Peter Madsen, København: Tidene skifter, 1990, s. 140, se även s. 163.
- 9 Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses. A Study*, New York: Vintage Books, 1955, s. 30.

SPÅR AV EXILEN

BRITTA OLINDER

Samtidigt som Joyce samlade material och började skriva *Ulysses* arbetade han med sin enda bevarade teaterpjäs *Exiles*, översatt till svenska som *Landsflykt*.¹ Richard Ellmann menar till och med att vissa teman och episoder, som först var tänkta för *Ulysses* flyttades över till dramat. Han visar också på paralleller mellan de två verken. Motiv som återvändandet, vänskap och den bedragne äkta mannen är betydelsefulla i båda.²

Vi har alltså orden 'exil' och 'landsflykt' samt även 'landsförvisning'. Man kan fråga sig om de betyder exakt detsamma eller om det finns någon betydelseskilnad, så att *landsförvisning* är det starkaste uttrycket för tvång och/eller fysiskt våld, som för israeliterna i Egypten, för Odysseus som tvingas segla omkring på havet och utstå allehanda prövningar, för Ovidius förvisad långt bort från Rom till ett liv bland barbarer eller för Dante, Joyces hjälte, utvisad från sin hemstad Florens.³ *Landsflykt* å andra sidan kan man ha planerat själv och *exil* kan täcka de andra betydelseerna men också användas exempelvis för inre exil eller metaforiskt med ett existentiellt perspektiv. Det är värt att påpeka att exil har en särskild irländsk dimension, från de historiska "wild geese", soldater som på 16- och 1700-talen flydde Irland för att ta tjänst hos arméer över hela Europa, via hungerremigrationerna på 1800-talet, till den stora rörligheten av irländsk arbetskraft under

1900-talet. Detta har varit och är fortfarande en central del av irländsk erfarenhet för författare liksom för hela befolkningen.⁴

Detta, menar jag, har bäring på *Ulysses*. Det gäller Odysseus – i sin grekiska form – som alltså efter de tio årens krig vid Troja tvingas tillbringa ytterligare tio år irrlande omkring på Medelhavet, där han med sina män råkar ut för Lotusätarna, cyklopen Polyphemos, Aeolos säck med vindar, de kannibalistiska Laestrygonerna, den förföriska trollkvinnan Kirke, Scylla och Charybdis och så vidare, äventyr som motsvaras av de olika kapitlen i Joyces roman.⁵ Med detta som utgångspunkt kan vi då se Leopold Bloom som en modern, vardaglig Odysseus-gestalt, som råkar ut för den ena händelsen efter den andra, och som återspeglar eller parodierar Odysseus upplevelser. Här ska jag inte utlägga i detalj hur Joyce finner motsvarigheter till den episka hjältesagan i ett småborgerligt Dublin – det har andra gjort.⁶ Men jag ser att vi har en tydlig, tidig postkolonial strategi: Att använda en av kolonialmakten erkänd klassiker – och förhållandet mellan England och Irland var klart kolonialt – för att beskriva den koloniala situationen. I detta, som i så mycket annat, är Joyce en föregångsgestalt. Ett par decennier senare kan vi till exempel se karibiska författare hantera Shakespeares *Stormen* på liknande sätt, Jean Rhys skriver om *Jane Eyre* med ”the madwoman in the attic” i *Wide Sargasso Sea* och J.M. Coetzee presenterar *Robinson Crusoe* i helt ny skepnad som *Foe*.⁷ Men det är Joyce som visar vägen och i den mån Blooms upplevelser under dagen återspeglar den grekiske hjälten, kan hans vandring *hemma* i Dublin paradoxalt nog ses som en *exil*.

Detta stämmer också med Blooms ursprung, för hans familj kom från Ungern (t.ex. 852; 732)⁸ och hans far hade målande beskrivit familjens förflyttningar över stora delar av Europa med påföljande utarmning (854–55; 733–34). Längre fram ser vi Blooms spekulationer om hur han skulle undvika totalt armod genom ”avfärd (byte av plats)” antingen på Irland eller utomlands. Som ”färdemannen” skulle han för evigt vandra ”självpålagt, till den yttersta gränsen av sin kometbana [...] färdas från land till land, från folk till folk” (858; 737).

Här finns också den vandrande juden (jfr. 279; 218) liksom släkt-

skapet med judarna som ett förföljt folk, ständigt på vandring, och Blooms judiskhet framhävs gång på gång, även om han också är en sekulariserad konvertit till både protestantism och katolicism. Han talar om "[d]et äldsta släktet. Vandrade vida ut över världen, från fångenskap till fångenskap, förökade sig, dog, föddes överallt" (73; 65). Det är den judiska diasporan, det landsflyktiga folket, som han tillhör. Senare görs ingående jämförelser mellan "de gamla hebreiska och iriska språken" (805ff; 692ff), som betecknar Blooms ambivalenta tillhörighet. "It is the epic of two races (Israel–Ireland)", skriver Joyce i ett brev till Carlo Linati, där han presenterar sin roman.⁹ Frågan om vilka exempel på "postexiliskt snille" man kan tänka sig, besvaras för övrigt med hänvisning till ledande judar från olika tidsperioder: "Tre sökare av den rena sanningen, Mose från Egypten, Moses Maimonides, författare till *More Nebukim* (De förvillades vägvisare) och Moses Mendelssohn [...]" (805; 692). När Stephen Dedalus, som tidigare talat om Aristoteles "som döende i landsflykten" (261; 204), vill tillägga den grekiske filosofen som en fjärde sökare av den rena sanningen, förklarar Bloom det med att denne varit elev till en rabbinisk lärd. Bloom kan känna samvets kval för sin bristande respekt för judiska trosuppfattningar och traditioner (853; 732–33). Samtidigt blir han emotionellt berörd, till exempel när han kommer till tryckeriet och observerar att sättarna måste läsa baklänges, vilket påminner honom om "[s]alig pappa med sin haggadabok, läste baklänges med fingret för mig. Pesah. Nästa år i Jerusalem. Kära nån! Hela den långa historien om hur vi fördes ut ur Egyptens land och in i trälens hus [...]" (155; 125). Bloom beskriver också i ett annat sammanhang Jerusalem, den heliga staden, som långtans mål (857; 736).

Exilen ligger hela tiden under ytan för att åter och åter igen uttryckligen dyka upp. Som ett exempel på vältalighet återges i Hadesavsnittet ett tal som skulle ha hållits av en högmodig egyptisk överstepräst till den unge Mose (180f; 143f.) där judarna kallas kringströvande herdar, primitiva, sådana som tillber en obemärkt bygud i trädgård, fruktan och undergivenhet; de är bara landstrykare och daglönare. Men med stegrad retorik framhålls att Mose inte lystrade till den

beskrivningen av sitt folk utan förde det ut ur Egypten, ut ur fångenskapen. Som sista exempel här på det judiska elementet i romanen kan konstateras att Bloom mot slutet av sin vandring summerar dagens alla episoder och irrfärder, inte i homeriska termer, som man kunde ha väntat, utan i mosaiska/gammaltestamentliga (859–60; 738):

Lagning av frukost (brännoffer); överbelastning i tarmen och förebyggande defekation (det allra heligaste); badet (Johannes rit); begravningen (Samuels rit); Alexander Keyes annons (urim och tummim); den lätta lunchen (Melkisedeks rit); besöket på museet och nationalbiblioteket (helig plats); bokletandet längs Bedford Row, Merchants' Arch, Wellington Quay (simhat tora); musiken på Ormond Hotel (shir ha-shirim); trätan med en grälsjuk grottmänniska inne hos Bernard Kiernan (förödelse); en tom tidsrymd innefattande en vagnfärd, ett besök i ett sorgehus, ett avsked (ökenvandring); den erotiska erfarenheten framkallad av kvinnlig exhibitionism (Onans rit); mrs Mina Purefoys utdragna förlossning (tackoffer); besöket i Bella Cohens glädjehus, Tyrone Street Lower 82, och påföljande bråk och brokiga sällskap på Beaver Street (harmagedon), nattlig promenad till och från droskhaket vid Butt Bridge (försoning). (738).



Romanen *Ulysses* säger också en hel del om Joyces egen exil. Utifrån sett är det en frivillig landsflykt och i ett brev 1905 ser Joyce själv det så, medan han vid andra tillfällen uppenbarligen såg det som enda möjligheten att kunna skriva och utveckla sitt konstnärskap, ett inre tvång.¹⁰ Ellmann ser hur exilen blir en symbol för den unge man som offrar allt för konsten och talar om hur Joyces huvudpersoner sökte en frihet som blev synonym med exil, då själva skrivandet var en form av exil.¹¹ Som Stephen förklarar i *A Portrait of the Artist as a Young Man*, är hans verktyg tystnad, landsflykt och list.¹² Ett annat tidigt verk är

Dubliners, där den sista novellen ”The Dead” har kallats Joyces första sång om och från exilen.¹³ Detta var vid en tidpunkt, 1906–1907, då han faktiskt började känna sig förödmjukad när någon angrep hans fattiga land. Därifrån går han vidare och behandlar landsflyktsbegreppet explicit i pjäsen *Exiles*, medan han i *Ulysses* bäddar ner landsflyktsmotivet i både den judiska diasporan och Odysseus-motivet. Det är i detta sammanhang av intresse att se hur Richard i *Exiles*, just hemkommen från sin nioåriga landsflykt, i dramatisk dubbeltydighet läser vännen och rivalen Roberts utläggning om betydelsen i begreppet:

I landsflykt, har vi sagt, men här måste vi göra en distinktion. Det finns en ekonomiskt betingad och det finns en andlig landsflykt. Det finns sådana som lämnat Irland för att söka det bröd som människan livnär sig av, och det finns andra, ja de mest gynnade, som lämnat det för att i främmande land söka den andliga näring utan vilken en nation av mänskliga varelser inte kan hålla sig vid liv.¹⁴

Det mest utmärkande för exilen är dess motsats – ursprunget, hemmet, hemlandet, som hela tiden är målet med tillvaron. Så är det för israeliterna både i Egypten och Babylon.

Så är det för Ovidius, brinnande av längtan bort från Tomis i Trakien till Rom, så är det för Dante och för Odysseus, som hela tiden har Ithaka som mål. I komedins mindre dramatiska form är det också hem till Molly som Leopold Bloom söker sig. Men framför allt är det Joyce själv som har tvingats bort av hemlandets trångsynthet men som i tanke och känsla är så starkt knuten till det att han alltid skriver så verklighetstroget och detaljrikt om Dublin och människorna där, antingen det är från Rom, Trieste, Zürich eller Paris, något som redan Yeats noterade vid genomläsning före publiceringen. Han bor långt borta men har aldrig släppt identifikationen med hemmamiljön utan lever i spänningen mellan nostalgi och samhörighet å ena sidan och å den andra nyskapande och kreativitet; mellan exilens frihet och det kvävande trånga han upplevt där hemma som ändå har en attraktionskraft.

Vi har sett att exil-litteratur går tillbaka till äldsta tider, till Israels historia och tidig grekisk tid, men det är också något som är synnerligen aktuellt i dagens värld. Från 1900-talet nämner jag Joseph Conrad och Nabokov som exempel inom det engelskspråkiga området, liksom Salman Rushdie som helt nyligen, 2012, hindrades från att komma tillbaka till Indien bara för ett kort besök. Det finns oändligt många fler. Det har också skrivits mycket om exil-litteratur, särskilt från 1970-talet och framåt. Edward Said är en av de mest framträdande rösterna.¹⁵ Han levde själv i exil och såg det som en fruktansvärd erfarenhet av förlust och smärta, något helt annat än Joyces val av landsflykt som ett medel för sin konstnärliga strävan. En av de senaste studierna om exil i litteraturen är Anders Olssons *Ordens asyl*, som också har ett kapitel om Joyce. I likhet med Ellmann menar Olsson att exilen för Joyce signalerar ”frihet i den språkliga kampen för oberoende”.¹⁶ Framför allt i *Finnegans Wake* gestaltar han ”ett gränslöst språktillstånd, som bara hade varit möjligt [...] i exil”.¹⁷

I detta sammanhang bör också nämnas en bok som the Nordic Irish Studies Network publicerade för några år sedan om exilens roll just i Irland med sin massiva emigration. Där finns också en artikel om Joyce och exilens språk, men med fokus inte på *Ulysses* utan på *Portrait of the Artist* och *Finnegans Wake*, om exilen med sin flerspråkighet som en kreativ grund.¹⁸

Trots att exil eller landsflykt inte behandlas explicit i *Ulysses*, till skillnad från i exempelvis *Exiles*, finns det ett ställe i Ithaka-avsnittet med sina frågor och svar, där uttrycket ’postexilisk’ förekommer (805; 692). Trots detta vill jag påstå att exil är grunden och utgångspunkten för hela det företaget som resulterar i den modernistiska ur-romanen *Ulysses*. Odysseus landsförvisning är förutom att den gett boken sitt namn, också utgångspunkt och strukturellt mönster för den. Judarnas fördrivning genom tiderna och den moderna vandrande juden Leopold Bloom är återkommande motiv och dessutom, inte att förglömma, finns Joyces självvalda, men för hans verksamhet nödvungna exil som biografisk bakgrund.

NOTER

- 1 James Joyce, *Ulysses*, London: The Bodley Head, 1963 [1922], övers. Erik Andersson med samma titel, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012. *Exiles: A Play in Three Acts*, with the author's own notes and an introduction by Padraic Colum, London: Jonathan Cape, 1972 [1952]. För författarens egna ändringar i texten jfr. *Exiles: A Facsimile of Notes, Manuscripts & Galley Proofs*, prefaced & arranged by A. Walton Litz, New York and London: Garland Publishing, 1978. *Landsflykt*: Skådespel i tre akter med författarens egna anteckningar, förord av Padraic Colum, efterord av Jonas Ellerström, översättning av Olov Jonason, Lund: Ellerströms, 1995. (Ursprungligen översatt för en föreställning i Sveriges Radio 1951, senare använd för Göteborgs Stadsteaters föreställning 1957).
- 2 Se t.ex. Richard Ellmann, *James Joyce*, New York: Oxford University Press, 1965 [1959], s. 366, 371, 724 och densammes *Ulysses on the Liffey*, London: Faber, 1984 [1972], s. 7, 28–29, 30, 93, 94, 163.
- 3 Ellmann, *James Joyce*, s. 113.
- 4 Patrick Ward, *Exile, Emigration and Irish Writing*, Dublin: Irish Academic Press, 2002, s. 3.
- 5 Se de olika versionerna av Joyces tabeller över paralleller i Ellmanns *Ulysses on the Liffey*, s. 187ff.
- 6 Se t.ex. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study*, New York: Faber, 1952 [1930] och Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*, with an Introduction by Clive Hart, London: Oxford University Press, 1972 [1943].
- 7 Fler exempel finns i min artikel "Images of Canada in a Post-National Perspective: Janice Kulyk Keefer's 'The Waste Zone'", *Canada: Images of a Post/National Society*, red. Gunilla Florby, Mark Shackleton & Katri Suhonen, Bruxelles etc.: P.L.E. Peter Lang, 2009, s. 277–287.
- 8 Vid hänvisningar till *Ulysses* gäller den första siffran den engelska upplagan och den andra Erik Anderssons svenska översättning.
- 9 Citerat i Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, s. 187.
- 10 Jfr. Ellmann, *James Joyce*, s. 201.
- 11 *Ibid.*, s. 153.
- 12 "I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning." James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, with an Introduction and Notes by J.S. Atherton, London: Heinemann Educational Books, 1969 [1916], s. 229.
- 13 Ellmann, *James Joyce*, s. 263. James Joyce, *Dubliners*, London: Jonathan Cape, 1927 [1914].

- 14 *Landsflykt*, s.166; *Exiles*, s. 142.
- 15 Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- 16 Ander Olsson, *Ordens asyl: en inledning till den moderna exillitteraturen*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2011, s. 74.
- 17 *Ibid.*, s. 78.
- 18 Ida Klitgård, "(Dis)Location and Its (Dis)Contents: Translation as Exile in James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Finnegans Wake*", *Re-Mapping Exile: Realities and Metaphors in Irish Literature and History*, red. Michael Böss, Irene Gilsenan Nordin & Britta Olinder, Aarhus: Aarhus University Press, 2005, s. 107–34.

VAD HÄNDE MED MAGISTER JOYCE I TRIESTE?

LARS LÖNNROTH

Joyce-läsarna utgör ett fanatiskt internationellt nätverk i stil med al Qaida fast fredligare. Vi håller ihop i vått och torrt, skickar varandra hemliga meddelanden per internet och är alltid redo att följa vår författare i spåret vart det än leder, vore det så till Helvetets portar. På PEN-klubbens restaurang i Sloveniens huvudstad Ljubljana träffade jag en Joyce-broder av rätta stammen, den briljante och jovialiske litteraturprofessorn Lado Kralj, som inte bara visste det mesta om Leopold Bloom och Stephen Dedalus utan också om den stad där *Ulysses* föddes. Inte Dublin alltså, utan Trieste, där Joyce bodde som landsflyktig språklärare från 1904 till 1914 och senare även 1920, medan han lade grunden till sina främsta prosaverk.

Tur för mig var det att jag just denna afton träffade professor Kralj, ty nästa dag skulle jag resa med tåg från Ljubljana till Trieste, denna lätt förfallna metropol vid Adriatiska havet, en gång den habsburgska dubbelmonarkin Österrike-Ungerns främsta hamnstad, sedermera en italiensk avkrok mot gränsen till det forna Jugoslavien. Inte visste jag hur jag där under ett kort besök skulle bära mig åt med att finna eventuellt kvarvarande spår av Irlands store förnyare av den moderna romankonsten.

”No problem”, ropade den vänlige professor Kralj. ”När du kommer till Trieste skall du träffa min gamle vän Miroslav Kosuta som

är pensionerad teaterman och stor Joycekännare. Jag ringer honom i kväll och ber honom ta dig runt till de platser där Joyce levde och verkade. Han hämtar dig på hotellet klockan nio på söndag.”

Sagt och gjort. Det spöregnade visserligen i Trieste hela söndagen, men precis klockan nio infann sig på mitt rum i Savoy Hotel vid Strandpromenaden Herr Moroslav Kosuta, en älskvärd äldre gentleman med mustasch. Under åtskilliga timmar förde han mig sedan runt till alla de kaféer och mer eller mindre skumma lokaler i Triestes hamnkvarter där James Joyce intagit inspirerande drycker och bakverk eller besökt damer av tvivelaktig vandel. Därutöver vallfärdade vi till en anseilig mängd hyreslägenheter som Joyce i sällskap med sin hårt prövade Nora och övriga familjemedlemmar bebott, innan de som regel blivit utslängda på grund av utebliven hyra eller oregerligt leverne. När denna sannskyldiga odysse i Ulysses-diktarens kölvatten avslutades framåt eftermiddagen, var både jag och Herr Kosuta dyblöta in på bara skinnen men utsägligt lyckliga, ty vad kan vara mer upplyftande än att få färdas i döda poeters sällskap och rentav intaga deras nektar och ambrosia på lokaler som de gjort odödliga med sin blotta närvaro?

När man nyktrat till en smula efter denna berusande odysse inställer sig dock frågan vad Trieste egentligen betydde för Joyce som författare. Hur hade han egentligen hamnat där? Varför stannade han där så länge, fast det var i Dublin alla hans böcker utspelade sig? Hur kunde han i det avlägsna Trieste – denna habsburgska hamnstad, som knappast blivit känd för något avantgardistiskt litteraturliv – finna inspiration att skapa det tidiga 1900-talets djärvaste modernistiska prosaverk?

På dessa frågor har det under årens lopp givits skiftande svar. Några, häribland lillebror Stanislaus Joyce, som var James tidigaste och skarpaste kritiker, menade att det var en tillfällighet att han hamnade i Trieste, och att staden i grund och botten inte betydde så mycket för hans diktning. En del senare Joyce-forskare, häribland levnadstecknaren Richard Ellmann, har dock menat att erfarenheterna i Trieste var grundläggande för hans författarskap, eftersom det var i denna

kosmopolitiska stad, där många språk och kulturer möttes (tyska, italienska, slovenska, serbo-kroatiska, grekiska, sjömansengelska), som han frigjordes från den irländska kulturens begränsningar och fann sitt eget språk, där många idiom och uttrycksformer blandas på ett nyskapande vis.¹ Den linjen driver ännu mer intensivt den italienske Joyceforskaren Renzo Crivelli i sin bok *James Joyce. Itineari Triestini/Triestine Itineraries*, där man i detalj kan följa Joyce's vägar genom staden med hjälp av kartor och gamla fotografier.²

En annan forskare som på senare tid starkt drivit tesen om Triestes betydelse är irländaren John McCourt, själv lärare i engelsk litteratur vid universitetet i Trieste och författare till boken *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*.³ McCourt uttrycker saken så, att Joyce ”föddes i Dublin men blev vuxen i Trieste”, och det är en åsikt som ganska lätt kan försvaras. Den 22-årige Joyce som 1904 bröt upp från Dublin var onekligen en ganska omogen författare, på en gång superidealisk och extremt rebellisk men utan någon klar uppfattning om hur eller vad han skulle skriva. När han sexton år senare lämnade Trieste för gott, hade han blivit en av Europas ledande modernister och en litterär banbrytare av stora mått.

Intressant att notera i detta sammanhang är för övrigt, att också Rainer Maria Rilkes diktning genomgick en omtumlande förvandling när han samtidigt som Joyce befann sig i Trieste – eller rättare sagt på slottet Duino strax norr om staden. Det var ju nämligen där han 1912 fann inspiration till Duino-elegierna, som på ett radikalt sätt förnyade hans poesi i modernistisk riktning. Så vitt man vet möttes aldrig Rilke och Joyce, trots att de bodde så nära varandra, och de umgicks också i mycket olika miljöer: Rilke i den österrikiska aristokratin, Joyce bland bohemer, tidningsmurvlar och annat löst folk. Men att bådas konst utvecklades så explosivt just i dessa trakter är knappast bara en tillfällighet.

Strax före första världskriget var nämligen Trieste – ungefär som Berkeley/San Francisco på 1960-talet – en stad som kokade av revolutionära stämningar och opposition mot den habsburgska huvudstadens konservativa politik. Samtidigt var det en modern, frigjord

och kulturmedveten stad, präglad både av centraleuropeisk sofistiker-
ing och venetianskt lättsinne, en smältdegel för etniska traditioner,
och ett Mecka för den som – i likhet med Joyce – älskade intellek-
tuella kafésamtal och glansfulla operaföreställningar. Dessutom var
staden – och är – underbart vackert belägen vid havet med sina
öppna piazzor, prunkande överklasspalats och strandpromenaden,
från vilken man skådar ut mot det vita sagoslottet Miramar, upp-
fört i strandkanten på order av den romantiske prins Maximilian av
Österrike, han som dumt nog lät sig utnännas till kejsare av Mexiko
(där han snart sköts ihjäl av en exekutionspluton).

Att Joyce verkligen uppskattade miljön i Trieste framgår bland
annat av ett brev som han skrev till Nora 1909 då han beredde sig att
resa ”hem” till denna stad efter ett kort och misslyckat återbesök i
Dublin: ”Å vad jag kommer att glädja mig åt hemresan! Varje station
kommer att föra mig närmare min själs frid. Å vilka känslor som
kommer att gripa mig när jag ser slottet Miramar bland träden och
Triestes långa gula kajer! Hur kan det komma sig att ödet driver mig
att så många gånger i mitt liv se med längtande ögon på Trieste?”⁴

Ändå får det sägas vara en slump att paret Joyce från början ham-
nade just där, och deras första erfarenheter av staden var knappast
angenäma. Sedan James och Nora i största hemlighet 1904 beslutat
leva i synd tillsammans och James därefter i en magnifik gest av
ungdomligt övermod vänt det katolska Dublin ryggen, begav de sig
tillsammans först till Zürich, där James trodde sig ha ett väntande
arbete som lärare i engelska på Berlitz språkskola. Detta visade sig
vara ett pyramidalt missförstånd, men ledningen för Berlitz föreslog
att de i stället skulle söka sin lycka i Trieste, där det eventuellt skulle
finnas en anställning ledig på därvarande Berlitz-skola. För det mesta
av sin återstående reskassa köpte de då tågbiljetter till Trieste, men det
bar sig inte bättre än att de gick av vid fel station, som var Ljubljana,
och där tvingades det oerfarna unga paret tillbringa natten på en
parkbänk.

När de nästa dag äntligen kom fram till Trieste, lämnade James
kvar Nora på en annan parkbänk framför järnvägsstationen, medan

han själv försökte finna vägen till Berlitz-kontoret. Knappt hade han emellertid kommit fram till Piazza Grande, som ligger några hundra meter från stationen, förrän han träffade på några kraftigt berusade och allmänt oregerliga brittiska sjömän som höll på att arresteras av en italiensk polis. James blandade sig genast i leken för att medla mellan sjömännen och polisen, vilket medförde att han själv arresterades och tvingades tillbringa åtskilliga timmar på polisstationen, innan han med brittiska konsulns hjälp släpptes fri. Under tiden fick Nora, som inte talade andra språk än den irländska Galway-dialekten, vänta på en parkbänk vid stationen, oroligt undrande var James tagit vägen. När denne till slut uppenbarade sig och det unga paret äntligen lyckades hitta Berlitz-kontoret, visade det sig att det inte heller här fanns något lärarjobb.

Också här rekommenderades de att fortsätta längre söderut till ett annat Berlitz-kontor, denna gång i kuststaden Pola (Pula) på Istrien. Här stannade de några månader, innan ett lärarjobb faktiskt blev ledigt i Trieste, och paret kunde för en tid installera sig i en liten våning vid Ponte Rosso intill Canale Grande, salutorget och den grekisk-ortodoxa kyrkan. Men det dröjde länge innan de fann sig tillrätta i staden, och de levde under de första åren i svår fattigdom, ständigt jagade av fordringsägare, medan deras första barn föddes och James förgäves försökte få sina litterära texter utgivna i Dublin.

Trots dessa vedermödor tycks det ha varit en spännande tid, om inte för Nora så åtminstone för James själv. Arbetet som engelsklärare gjorde att han kom i kontakt med intressanta vuxenstuderande som tillhörde stadens intellektuella och konstnärliga kretsar. Ofta testade han sina nyskrivna texter på eleverna som i flera fall visade stort intresse.

En av dessa elever var en medelålders judisk affärsman, Ettore Schmitz, själv författare till ett par italienska romaner utgivna under den numera välkända pseudonymen Italo Svevo. Joyce och Italo Svevo blev goda vänner och kritiserade varandras texter, vilket visade sig vara i hög grad utvecklande för dem båda, såväl språkligt som litterärt. Med uppmuntran från den unge Joyce skrev Italo Svevo *Zenos*

bekännelser, sin djärvaste och mest lästa roman. Den nyktert jordnära Italo Svevo lyckades å sin sida förmå sin irländske unge vän att inte längre beundra d'Annunzios högtflygande retorik fullt så mycket utan i stället koncentrera sin uppmärksamhet på vardagslivets språk. Det har ofta påpekats att Svevo utgör en av förebilderna för Leopold Bloom, och förhållandet mellan Stephen Dedalus och Leopold Bloom påminner på många sätt om förhållandet mellan den unge Joyce och Italo Svevo under Trieste-åren. Dessutom fick Svevos hustru Livia stå modell för Anna Livia Plurabelle, urkvinnan i *Finnegan's Wake*. I dag finns i Triestes stadsbibliotek ett litet Italo Svevo-museum, där man bevarar hans brevväxling med Joyce och diverse andra spår av de båda diktarnas vänskap.

På många sätt framstod nog Trieste för Joyce som en spegelbild av Dublin fast modernare och frigjordare. Precis som Dublin var ju Trieste en hamnstad med brokigt folkliv, krogar och bordeller men också ett livaktigt centrum för litterär och musikalisk kultur. Dock tyckte Joyce att den religiösa och intellektuella toleransen var avsevärt större i Trieste. Dessutom fanns där ett stort antal biografier, något som ännu inte existerade i Dublin. Härav fick Joyce den ljusa idén att själv försöka starta biograf i Dublin, ett projekt som givetvis misslyckades lika grundligt som alla andra affärsprojekt som denne geniale men totalt opraktiske irländare tog sig för. Det enda han till slut lyckades med under sina många Trieste-år var att skapa stor litteratur.

Dock skulle det knappast ha varit möjligt för Joyce att lansera ett så avancerat verk som *Ulysses* i Trieste. Därtill var miljön för begränsad, trots allt vad lokalpatrioter som McCourt och Crivelli dragit fram för att visa motsatsen. Lanseringen kunde bara ske i en verklig storstad som Paris, och det var också dit familjen Joyce flyttade på 20-talet, när det efter många års mödor äntligen var tid att ge ut *Ulysses* i tryck. Men det är en annan historia, och den förminskar inte den betydelse som Trieste haft som Joyce-rikets vagga och sjöfararen Bloom–Ulysses hemmahamn.⁵

NOTER

- 1 Richard Ellmann, *James Joyce*, New York: Galaxy Books, Oxford University Press [1959]1965, s. 203.
- 2 Renzo Crivelli, *James Joyce: Itineari Triestini/Triestine Itineraries*, Trieste: MGS Press 1997.
- 3 John McCourt, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*, Dublin: Lilliput Press, 2000.
- 4 Brev till Nora Barnacle Joyce, 23 December 1909, *Selected Letters of James Joyce*, red. Richard Ellmann, London: Faber and Faber, 1975, s. 193.
- 5 Denna text trycktes ursprungligen som understreckare i *Svenska Dagbladet* 24.6 2002. Efter publiceringen utkom boken *Joyce in Trieste: An Album of Risky Readings*, red. Sebastian D.G. Knowles et al., Gainesville: University Press of Florida 2007, som i huvudsak bygger på föredrag hållna vid det artonde internationella Joyce-symposiet, som ägde rum i Trieste 2002. Bokens texter handlar visserligen bara undantagsvis om Joyces förhållande till Trieste, men det framgår av Renzo Crivellis förord (s xi–xii) att staden Trieste numera hedrar författaren med ett särskilt Joyce-museum, invigt 2004. Dessutom har man här och var i staden satt upp inte mindre än fyrtiofem skyltar, ”indicating lodgings, schools, *osterie*, places of worship, and even bordellos that were in some way related to the Irish writer’s eleven-year stay in Trieste.” Den pilgrim som i dag vallfärdar till Trieste för att vandra i diktarens spår bör alltså ha det avsevärt lättare än jag hade under mitt besök.

LEOPOLD BLOOM, DUBLIN, VÄRLDEN

MIKELA LUNDAHL

Att läsa *Ulysses* har lett mig in på två olika men sammanlänkade tankebanor. Kanske just sammanlänkandet är det egentliga temat för denna text. När jag först fick boken i min hand och hade blivit ombedd att kommentera bokens början och ett av dess teman: imperiet, hade jag just sträcktittat på första säsongen av den amerikanska tv-serien *Boardwalk Empire*, skapad av Terrence Winter. Serien handlar om den del av maffian som dominerades av irisk-amerikaner i Atlantic City under förbudstiden och den baseras på boken *Boardwalk Empire: The Birth, High Times and Corruption of Atlantic City* av Nelson Johnson. TV-serien – som alltså utspelar sig ungefär samtidigt som *Ulysses* kom ut – handlar om en tid när: "The Great War is over, Wall Street is about to boom and everything is for sale, even the World Series. It is a time of change when women are getting the vote, broadcast radio is introduced, and young people rule the world."¹ Det är alltså en tid i kris. Det är också den litterära modernismens höjdpunkt och James Joyce anses vara en av de stora, kanske den störste, modernisten. *Modernism* är en estetisk kategorisering som inte är helt kompatibel med den temporalisering som idéhistoriker vanligen arbetar med.² Jag skulle exempelvis inte kalla James Joyce för en *modernitetens* författare – möjligen en som skriver dess kris. Snarare skulle jag säga att hans författarskap, eller rättare *Ulysses*, är en roman som utmanar

många av modernitetens centrala föreställningar. Eller rentav några av dess grundbultar. Jag tänker till exempel på uppdelningen mellan kropp och medvetande. I sin recension i *Aftonbladet*, skriver Jenny Tunedal, som svar på frågan om vem som bör läsa *Ulysses*, i synnerhet just översättaren Erik Anderssons *Ulysses*, som ”lyckas vara så mycket kropp”, att det är:

den som har en kropp. Den som i sin själ håller en kropp fång-
en och tvärtom. Den som med sin kropp förnimmer värld och
den vars kropp berörs, bestäms, bevaras, disciplineras och
förändras av världen – de spridda skurarna av solsken, regn,
reklambilder, repression och regler. Världen som i språket
som är allt vi har att hoppas på och komma med.³

Själen är kroppens fångelse, hävdade som bekant Michel Foucault i *Övervakning och straff*. Eftersom vi, med Tunedals formulering, inte har något annat att hoppas på och att komma med, än världen i språket, eller språket i världen, är ändå Joyces roman banbrytande i hur den med språket bearbetar eller tar sig an denna relation mellan själ och kropp. Som bekant utspelar sig romanen under en enda dag och i ett flöde, ett högst oordnat flöde, åtminstone till synes oordnat – även om det i stora delar underordnats kronos logik. Ändå var det uppenbarligen inte lätt att ordna detta oordnade flöde, vare sig för författare eller översättare, sannolikt ligger det oerhört mycket ordnande bakom den upplevelse av flöde och ordning som skapas hos läsaren. Man kan säga mycket om denna medvetandeström, om den synbarliga bristen på disposition, om romanens brist på läsanvisningar etcetera.

Det som intresserar mig här är emellertid hur det utmanar, för att uttrycka sig mildt, det vedertagna dominerande moderna sättet att tänka medvetande alltsedan John Lockes dagar: det rena och förmodat enkla förnuft som hyllats under drygt tvåhundra år. Och under lika lång tid utmanats och ifrågasatts. Joyce är på intet sätt först eller ensam om att utmana detta, det finns många, och i idéhistorien brukar man främst peka ut Marx, Nietzsche och Freud.

Men sättet han gör det på! Att blanda som han gör! Att avslöja hjärnans vidlyftighet, att han låter den göra så många saker på en gång! Att det vi kallar rationalitet och förnuft inte alls vid närmare beskådan förefaller dominera hjärnans aktiviteter. Att känsla och förnuft inte förefaller särskilt åtskilda. Detta att hjärnan så påtagligt finns i en kropp, är en del av en kropp. Att kroppen finns i hjärnan, och ständigt gör sig påmind, genom lukter och andra fysiska sensationer av alla de slag – högt och lågt. Detta är naturligtvis ingen nyhet för någon enda levande människa, för alla oss som ”har en kropp”, och ett huvud, eller en själ fångad i denna kropp. Ändå är vi tränade, för att inte säga disciplinerade, att dagligen och stundligen tänka bort detta. Att se det som en avvikelse, ett undantag, ett slags abnormitet, som en individuell brist på självkontroll. Ett individuellt tillkortakommande, som bör förnekas och förtigas, ignoreras och framförallt inte inordnas i en större berättelse om vad och vem en människa är. Ändå är det precis vad Joyce gör.

På detta faktum att han påvisar hjärnans kroppslighet, kroppens ständiga ingrepp i hjärnan, hjärnans bristande stringens, kan man lägga många slags teoretiska modeller. Psykoanalytiska och psykologiska, feministiska naturligtvis, liksom materialistiska, marxistiska, etcetera.

Själv vill jag anlägga systemteoretiska perspektiv av lite olika slag – vilka på många sätt är varianter av nyss nämnda. Dit hör också postkoloniala perspektiv. Poängen med systemteori här är att jag när jag läser *Ulysses* får en känsla av någon som vill bryta med en föreställning om människan som i och för sig komplicerad, men i grunden ändå ordnad, i grunden be-*griplig*. Och detsamma gäller för synen på världen – den kan förstås. Med moderna vetenskapliga metoder och noggranna studier kan både människan och världen utläggas, fås att hänga samman och avmystifieras. Men om några få människors liv på en plats en enda dag, tar 800 sidor att beskriva – utan att vi egentligen begripit dem, eller vad som egentligen hände den 16 juni 1904 i Dublin – kan vi då någonsin göra anspråk på att begripa världen? Alla faktorer inbegripna? Bara detta ifrågasättande

undergräver de vetenskapliga rationalistiska antagandena om människans och världens begriplighet, och romanen utgör i all sin konstfärdighet ett rasande angrepp på vetenskapen och förnuftet som det definieras i Joyces samtid, och på många sätt än idag.

Under det 1900-tal som har följt på Joyces roman har detta slags utmaningar blivit vardagsmat och finns i många varianter, och kan grovt sett sägas ingå i den breda och yviga idétradition som lite slarvigt kallas postmodernism – till vilket det slags systemteori jag tänker på här också hör. Detta sätt att tänka är på djupet inkompatibelt med klassiska humanistiska försanthållanden, nedärvda från renässanshumanism, via liberalism, vars ideala och föreställda subjekt inte är närvarande i *Ulysses*. Istället framställs subjektet och världen som komplexa system, som möjligen aldrig helt kan representeras eller begripliggöras i aldrig så utarbetade modeller. Och inte heller tänkas utanför varandra.

Liksom tankebanorna hos Leopold, Molly eller någon annan i *Ulysses* inte följer raka och rena linjer, utan ständigt bryts, och invaderas av känslor och sinnesintryck, liksom av andra tankar, ovidkommande, fåniga, viktiga, relevanta om vartannat, så är många av de gränser vi föreställer oss som verkliga, just föreställda. Individens gräns går exempelvis inte vid huden, konstaterade antropologen och systemtänkaren Gregory Bateson och upprättade istället ett alternativt subjekt som konstrueras genom sina informationshanteringsprocesser och allt som behövs för dessa.⁴ Och läsarens informationshanteringsprocesser prövas sannerligen av *Ulysses*. På så sätt kan man se *Ulysses* som ett tidigt, i en numer mycket diger lunta bidrag som tar kål på det humanistiska subjektet, vars språk inne i huvudet föreställdes vara detsamma som det muntliga – som i sin tur föreställdes vara detsamma som det skriftliga. I själva verket tänker människor sällan i fullständiga meningar, eller ens i fullständiga ord, utan snarare i fragment av ord, meningar, betydelser. Och där går en gräns för vad Joyce kunde åstadkomma: han tangerar den, många är de halvfärdiga meningarna, ord staplade på varandra, på ett sätt som inte omedelbart eller alls kan begripas.

Posthumanism – där prefixet ”post” ska läsas i relation till ”humanism” snarare än till ”människan” – kan beskrivas som insikten om att människan, hennes uppfattningar och förmågor, hennes sinnesförmågor och möjligheter till kunskap, är kroppsliga, alltså förkroppsligade och kontextberoende snarare än givna. Hitåt pekar inte bara humanistisk, utan även biologisk och annan naturvetenskaplig forskning. Posthumanistisk forskning koncentrerar sig på att iaktta hur de medel, med ett begrepp från Katherine Hayles, eller de *proteser* som Bateson talar om – människan använder i perceptionen av och kommunicerandet med sin miljö.⁵ Sådana proteser kan vara teknologiska artefakter, men de kan också vara språk. Det centrala för en posthumanistisk förståelse av världen är alltså att studera de system i vilka människan befinner sig – varav språket är ett. Språket i denna mening är alltså en teknologi för att exempelvis ordna sinnesintryck. Språket, hur vi talar, hur vi berättar, gör saker med dessa sinnesintryck som de är tänkta att förmedla. Liksom alla andra medier, som ljudinspelningar, filminspelningar, hållristningar, etcetera, förstärker varje enskilt medium, varje enskild framställningsteknologi, vissa drag på bekostnad av andra.⁶ Och alla dessa medier har sina egna logiker som påverkar vad i ett händelseförlopp som betonas, vad som ignoreras, hur sekvenseringen ser ut och därmed vilken berättelse som faktiskt berättas.

En kväll nyligen satt jag och min dotter och åt middag på en veranda i Jambiani, Zanzibar. En fladdermus flög förbi och vi började tala om ljud. Plötsligt slog det mig att jag inte hörde några cikador. Jag frågade henne om hon hörde dem, – du menar det här tjattret i bakgrunden? Ja. Men jag hörde det inte. Jag har ju hela mitt liv vetat att det var ett ljud som jag – liksom min mormor som gav mig denna skrämmande information i min barndom – en dag inte skulle höra. Nu insåg jag att jag tillbringat två månader i tropikerna utan att höra det och jag hade inte ens tänkt på det. Förrän nu. En stark bristkänsla drabbade mig och jag såg plötsligt annorlunda på de just förlupna två månaderna, som fram till dess framstätt som rika och fulla av intryck och liv. Plötsligt var de fattiga. Nej, men fattigare. Genom att jag

plötsligt mindes cikadornas sång inordnade jag min erfarenhet i ett narrativ som jag inte längre kunde erfa, och därmed förändrades min erfarenhet av denna kväll, av mig själv och av världen, och av min förmåga att erfa världen. Och därmed min relation till denna värld, eller min plats däri.

En effekt av Joyces våldsamma brott med formen för hur vi berättar människan, är att romanen som framställningssystem skakas om och därmed också en av de viktigaste västerländska teknologier vi har för att *förstå* människan, men också att *göra* människan.⁷

Ett centralt system är det ekonomiska, som är tätt sammanlänkat med det nationella. Vilket sin tur är inbegripet i ett system av andra nationer. I det irländska fallet vid den här tiden – alltså kring 1900 – var det som en del av det brittiska samväldet. Ofta kallat det brittiska imperiet, men också världen i sig, och till den finns det många referenser i *Ulysses*. Genom utrikiska begrepp och sentenser och genom i förbifarten nämnda platser. Det gör det ju i all modern litteratur – och i annan konst också för den delen – även om språket tenderar att koppla mycket litteratur till ett visst territorium och till en viss plats, eftersom relationen språk–nation har haft en dominerande position i det moderna/koloniala medvetandet. Därför negligeras allt för ofta detta refererande till världen och därmed verkets plats däri. Men för de stora koloniala/imperialistiska nationerna har språket också varit ett i högsta grad centralt medel, ett slags protes, för att utöva makt, att framställa en föreställd och naturaliserad gemenskap – *a common wealth* i det engelsktalande fallet.

Men detta att referera till världen, att göra världen synlig, medvetet eller ej, som så mycket av den imperiella litteraturen, den litteratur som skapats inom det brittiska imperiet – att så att säga *läcka* kolonialism – har uppmärksammats av postkoloniala forskare. Både Gayatri Spivak och Edward Said har skrivit om den imperiella litteraturen och dess dolda eller mindre dolda refererande till världen.⁸ Även *Ulysses* innehåller mängder av referenser till världen och till imperiet, *en passant*, som visar hur livet i Dublin ekonomiskt och

symboliskt är sammanlänkat med världen och ”imperiet”. Stefan Jonsson skriver om att inbegripa världen i berättandet att:

En global berättelse [...] kan definieras som en berättelse som knyter centrum till periferi och därmed upprättar en *värld*. Centrum är oftast en plats men kan också vara en individ, en institution eller ett projekt. På samma sätt som centrum utgör en knutpunkt, en plats för ackumulation, en mönstergivande makt, verkar också en global berättelse genom att attrahera och ackumulera sina läsares eller åskådares identifikationer och investeringar. Av detta följer att periferin är allt och alla – territoriellt, psykologiskt eller diskursivt – som berövas det som centrum utvinner från den – pengar, varor, råmaterial, kunskap, idéer, känslor eller annat. En global berättelse ger sin publik en föreställning om hur centrum och periferi förhåller sig till varandra, och den tjänar oftast till att naturalisera denna ordning genom att uppmana publiken att identifiera sig med centrum.⁹

Nu är det kanske att driva saken väl långt att hävda att James Joyce gör allt detta: att han ”ger sin publik en föreställning om hur centrum och periferi förhåller sig till varandra” etcetera, åtminstone ur ett kolonialt/imperiellt perspektiv. Men precis som gränserna mellan känsla och förnuft, kropp och tänkande, luckras upp, skulle jag ändå vilja säga att romanen lockar oss ut ur en föreställd väl avgränsad irisk gemenskap och istället inbjuder till att se Irland som ett land i världen, Dublin som en plats med många gränser, inte alltid så tydliga som det kan tyckas, och med förstäder bland annat i New Jersey, som i *Boardwalk Empire*, som jag refererade till inledningsvis. Leopold Blooms tankevärld, såväl som de andra medvetandeflödena vi möter i *Ulysses*, är ingalunda begränsad till den plats han råkar befinna sig på. Mötet med dofter, människor, synintryck, leder Leopolds tankar till många olika delar av världen. Utan att ha systematiserat

de geografiska referenserna vill jag ändå påstå att så gott som hela världen finns i Leopolds tankar under den här dagen. Dublin är den fysiska plats där dessa – ska man kalla dem globala? – flöden materialiserar i en kropp.

Avslutningsvis skulle jag vilja säga något om konst och motstånd. Och jag vänder mig återigen till Stefan Jonsson i samma essä där han skriver om Pia Arke och Marguerite Duras och beskriver hur deras konst försöker *skriva om* relationen mellan kolonisatör och koloniserad:

som jag nämnde tidigare finns också estetiska representationer av det globala systemet som förevisar alternativa sätt att placera oss själva och andra i världen, bortom det förutsebart binära förhållandet mellan det egna och det andra, det lika och det olika, det centrala och det perifera, som definierar den dominerande globala berättelsen från Herodotos och framåt.¹⁰

Kanske kan man se *Ulysses* så. Detta har inget, vill jag understryka, med James Joyces eventuella intentioner att göra, de är mig obekanta. Som en novis i Joyceläsande, som med mina referensramar har tagit mig an *Ulysses* inkom för detta uppdrag, tar jag mig friheten att pröva en sådan läsning: *Ulysses* kan läsas som en estetisk representation av ett system ”som förevisar alternativa sätt att placera oss själva och andra i världen, bortom det förutsebart binära förhållandet mellan det egna och det andra, det lika och det olika, det centrala och det perifera”.

Som en sista anmärkning vill jag framhålla att de dryga 800 sidor som Joyce producerade för att berätta några ögonblick ur några människors liv i Dublin, världen, bara är en version: *Ulysses* är inte den slutgiltiga versionen – vilket för övrigt andra författarskap har påvisat, som exempelvis berättat alternativa versioner med fokus på Mollys dag, för att inte tala om det enorma arbete exegeterna lagt ned för att avläsa vad som ’egentligen hände’ den där dagen, och allt-

så avkoda dessa intensiva 800 sidor som inte innehåller allt, åtminstone inte framskrivet på ett omedelbart tillgängligt sätt.¹¹ Så med *Ulysses* har vi ett försök att bryta med de konventioner, de former att berätta människan som vi trodde var i överensstämmelse med människan själv. Ett försök som visar att det finns andra former, andra konventioner, och alltså andra giltiga sätt att uppfatta människan och världen, och det i sin tur kan ge utrymme för marginaliserade och perifera berättelser. För andra ord och ting och andra ordnande principer. Dock måste jag framhålla att det inte är en politiskt korrekt värld och världslighet Joyce framställer, utan han låter flödena tänka de tankar som flödade på denna tid och denna plats, vilket följande citat ganska smärtsamt illustrerar:

Samma anslag på dörren. Predikan av superior John Conmee S J om sankt Peter Claver S J och den afrikanska missionen. Förbön för Gladstones omvändelse hölls till och med när han låg på sitt yttersta. Protestanterna är likadana. Omvänd teol dr William J Walsh till den rätta tron. Fräls Kinas miljoner. Undrar hur de förklarar saken för de kinesiska hedningarna. Tar hellre ett uns opium. De himmelska. Rena kätteriet för dem. Deras gud Buddha ligger lättjefullt på museet. Utsträckt på sidan med handen under kinden. Kinesiska rökelsepinnar. Inte som Ecce Homo. Törnekrona och kors. Smart med treklövern sankt Patrik. Ätpinnar? Conmee: Martin Cunningham känner honom: ser förnäm ut. Synd att jag inte gick på honom om att få in Molly i kören istället för den där fader Farley som verkade bakom men inte var det. De får lära sig det. Han ger väl sig knappast ut i solglasögon med svetten pärlande för att döpa svartingar? De skulle gilla de blänkande glasögonen. Fin syn att se dem sitta i en ring med utstående läppar, trollbundna, lyssnande. Stilleben. Lapar i sig det som mjölk, kan man tänka.¹²

NOTER

- 1 HBOs hemsida: <http://www.hbo.com/boardwalk-empire/index.html> (hämtad den 10 januari 2013).
- 2 Resonemangen i denna text står i djup skuld till Michel Foucaults *Les Mots Et Les Choses: Une Archéologie Des Sciences Humaines*, Paris: Gallimard, 1966 och hans diskussioner av hur temporaliseringar och föreställda kontinuiteter och diskontinuiteter styr diskurser. Dessutom är hans subjektkritik i slutet av samma bok naturligtvis det exemplariska uttrycket för den post- eller anti-humanism som texten diskuterar.
- 3 Jenny Tunedal, "Köttets språk", *Aftonbladet*, 10.2 2012.
- 4 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine Books, 1977.
- 5 Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1999.
- 6 Se exempelvis Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800–1900*, Göteborg: Glänta, 2012.
- 7 Här tänker jag på performativitetsteorier, främst Judith Butlers idé om att genus föregår kön, föreställningen om vad människan är, bidrar till att skapa henne till denna föreställnings avbild: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990, passim.
- 8 Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999; Edward Said, *Kultur och imperialism*, Stockholm: Ordfront, 1995.
- 9 Stefan Jonsson, "En kvinnas plats i världsordningen. Ett grundläggande drag hos Pia Arke och Marguerite Duras", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2010:2, s. 6.
- 10 Ibid., s. 7.
- 11 Till exempel J M Coetzees roman *Elizabeth Costello* som porträtterar den fiktiva författaren Elizabeth Costello, som skriver en fiktiv roman, *The House on Eccles Street*, utifrån Molly Blooms perspektiv.
- 12 James Joyce, *Ulysses*, översättning Erik Andersson, Stockholm: Bonnier, 2012, s 84.

CEMETERIES AND COSMOLOGY

UNRAVELLING THE BIND OF IRISH
CULTURAL CAPITAL

BARRY RYAN

One of the most famous myths about *Ulysses* was created by James Joyce himself when he commented that he wanted "to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of [his] book".¹ While, on one hand, this does invite the reader to try to catch Joyce out, that is, to locate a Dublin that is not captured in *Ulysses*, it also suggests and assumes the readers' knowledge about certain, particular settings in Dublin, and opens a path for engagement on that basis. As such, the material city itself becomes part of an intellectual riddle that makes demands on extrospection, as one forces ones impressions onto the city of Dublin, but also on introspection as one searches for the impressions of the city upon the self. When *Ulysses* is approached on this basis, the bricks and mortar of Dublin clash with the flesh and tissue of the sensual body, and any attempt to reconstruct the city becomes not only an interaction with Joyce's Dublin, but also with ones relationship to Dublin's cultural conventions. Consequently, it is my intention to briefly shed some light on a central location in *Ulysses* known as Prospect Cemetery that is utilised by Joyce in the episode now known as Hades.

In the episode Hades, when Leopold Bloom stops at the gate of Prospect Cemetery,² and his thoughts cross the city of Dublin towards

Harold's Cross, and specifically, towards Mount Jerome Cemetery,³ he draws attention to a number of important and unmistakable topics that had shaped the political, as well as the cultural, landscape throughout the preceding century. These are issues that were overtly contested on the literary landscape at the beginning of the 20th Century, and issues that were to violently divide Ireland for the remainder of the century; these being, the knotted terrains of civic and religious liberties.

With Prospect Cemetery being opened in 1832, and therefore slightly pre-dating the opening of Mount Jerome Cemetery in 1836,⁴ as is widely discussed in the literature, the overarching issue circumvented religious freedom, that is, the right to practice Catholic as well as Protestant burial services, a battle fought by James Connolly, among others, in the civic terrain of juridical law. While this is in itself interesting, concurring in turn with some more established historical readings of Dublin at that time, it is more often overlooked that the underlying issue was, in fact, that of the management of an expanding population, a resulting expanding poor class, and the resulting rapidly increasing mortality rates.⁵

In Dublin this translated into a growth in prisons, mental asylums, work houses, orphanages, poor houses, and as discussed, cemeteries,⁶ while management was divided across the knotted terrains of civic and religious duties, or ethical and moral responsibilities. While this management was not exclusive to the North-West area of Dublin where Prospect Cemetery is situated, there was during the 19th Century a massive concentration of such institutions in that part of the city which exceeds anything else found in Ireland.⁷ Of particular interest though, is that Prospect Cemetery, being situated beyond the boundary of the City of Dublin, was exempt from paying rates, and the profits were used to subsidise the education of the poor in that part of the city.⁸ This task was dutifully fulfilled by the lay priests called the Christian Brothers in their school on North Richmond Street commonly known as the O'Connell School for Boys. While contrary to this redistribution of funds among the local poor, on the

other side of the city, Mount Jerome Cemetery was a private enterprise with the profits being distributed amongst the share-holders.⁹

To summarise my point, the route taken by the troupe in Hades, the route referred to by Simon Dedalus as "a fine old custom [...] that has not died out" draws with it a number of questions concerning the cultural climate of the city constructed by Joyce, but also the relations between the poorer classes and the administration of resources at that time. There is a noticeable shift in this climate with Prospect Cemetery being renovated in the 1890s, in turn, leading to a severe reduction in funding available for the education of the poor at that time, and again, with a battle for the introduction of rates between 1896 and 1900 concerting in attempts to absorb Prospect Cemetery into the city limit. Needless to say, during this period funding for the poor was severely reduced.¹⁰

As just laid out, the relationship between ethical and moral responsibilities within the city of Dublin, and therefore the relations between the less and more advantaged classes, shifts significantly between the opening of Prospect in 1832, and the setting of *Ulysses* in 1904, and this coincides with Joyce's period of residence in Dublin, and is furthermore reflected in his period of education by the Christian Brothers in North Richmond Street,¹¹ again by his mother's, and his friend Mathew Kane's burials at Prospect Cemetery,¹² and not least, in his earlier writing, where in his short story "The Dead" he draws attention to the move of the protagonist Gabriel Conroy's Aunties from the area known as Stoneybatter,¹³ this being the area of the city that I have just drawn focus to. So, to return to my initial point, when Leopold Bloom pauses at the gate of Prospect Cemetery and his thoughts cross the city towards Mount Jerome, he draws attention to a number of important antagonisms that are prior to, and relevant to, Dublin in 1904. The most obvious of these is the issue of the private and the public good, or the clash of the free market and the commons, but furthermore, this collides with Catholic and Protestant religious freedoms, British and National political representations, and not least, imperial and colonial cultural identities.

For such dualistic antagonisms to remain stagnant, inflexible categories must be established such as exemplified by Leopold Bloom when he states "Mount Jerome for the protestants".¹⁴ This statement creates the assumption that Prospect Cemetery is for the Catholics. In fact, this is not the case as Prospect overflows all of the antagonistic dualisms just stated, and was commonly referred to at that time as being a cosmopolitan institution.¹⁵ As one more obvious example of this cosmopolitanism, Bloom draws attention to suicides and still births which were allowed at Prospect, but in reality, were not allowed in most Catholic cemeteries until much later. Actually, Prospect Cemetery contained, in significant numbers, burials that capture a colonising Ireland, a Protestant Ireland, an Anglo-Irish Ireland, a British Ireland, as well as the Irelands of more well known and accepted narratives.¹⁶ To clarify this point, by the time James Joyce had started writing *Ulysses*, over 600,000 burials existed at the cemetery¹⁷ making it, beyond much doubt, a public space as well known to Dubliners of all creeds and classes as either Phoenix park or O'Connell bridge.

As such, this 'overflow', as I choose to call it here, is utilised with great skill by Joyce to collapse more commonly accepted dualisms and introduces a certain instability into what are commonly recognisable Irish cultural boundaries. Furthermore, I wish to draw attention to the point that this instability has been widely captured by Joycean scholars in the last 20 years or so. This 'particular' reading of Joyce's texts coincides with a less antagonistic view of what could be called the neither / nor of Irish cultural identity prevalent during the 19th Century, and also recognisable during the vast part of the 20th Century, which has, in certain instances, opened out into an either / or in contemporary Ireland. This draws focus to the multiple, rather than to the particular nature of Irish cultural identity.

To draw on one useful example, this either / or is captured by combining two images that appeared almost simultaneously in the Irish press in 2011. The first image is that of the American president Barack Obama contemplating a pint of Guinness in Ireland by hold-

ing it high above his head with his left hand.¹⁸ While this image was printed to celebrate Obama's racial affiliation with the Irish, and therefore, his inclusion within a more flexible modern Irish cultural identity, the picture captures Obama contemplating the black silky body and creamy white head of his pint, while, as is often the case, any suggestion of what could be likened to Molly Bloom's off-scene infidelities is kept well and clearly veiled.

The second image that I refer to is an image of Queen Elizabeth II, also staring at a pint of Guinness, but this time the reflective contemplation of Obama is displaced by, what I would consider to be, a slight quiver of uncertainty as she studies her share of the black stuff,¹⁹ while Ireland and Britain collide within an overlapping framework of ethnicity. While these two images function to mark new, extended, and welcoming cultural boundaries as Ireland juggles with its historical and cultural past, together they also mark a global Ireland and what many would consider to be a much needed, and long awaited reconciliation. As such, the inclination is to place a full stop at this juncture, and quite simply, move on. But as usual, James Joyce does not allow such a gesture, and therefore I will place, perhaps, a 'semi-colon' at this juncture instead;

Now, as is the case for much of the Dublin that Joyce chooses to utilise in *Ulysses*, the architectural organisation of the cemetery itself reflects, with surprising implications, the cultural and social order of Dublin at that time. The cemetery is organised with Daniel O'Connell's monumental round tower offering the greatest prestige, followed by, and keeping in line with a Gaelic-Irish cosmology common at that time, the Parnell Circle containing the graves of politicians and city mayors and so on, and then, close by, with judicial and medical professionals, architects, high ranking church officials, bards, publishers and historians.²⁰ These categories of citizen are closely followed by the various established religious organisations, and eventually, this opens out onto unmarked pauper's graves and pits, where, in very real terms, still-birth infants are crammed into graves containing between 20 and 70 bodies,²¹ and patients from the

Richmond District Lunatic Asylum and associated institutions are literally carried back from the Royal College of Surgeons in sacks to be interned once again in overcrowded pits after their unwitting contribution to modern science.²² As this suggests, the architecture of Prospect Cemetery is organised through cultural, rather than religious or, racial, affiliation,

The un-trustable Leopold Bloom opens out this issue when he suggests that the inscriptions on the graves should explain 'what' people were instead of 'who' they were, and that such inscriptions would, in fact, be more 'useful'.²³ When this opening out is approached through the issue of cultural capital, the 'what' becomes, as is the case with the example of Barack Obama and Elizabeth II, the what of a more inclusive Irish cultural cosmology, but, more importantly, a massive overflow of other categories of citizen that are veiled by that construction.

Of interest here, is that while it may be pointed out that most cemeteries were organised in such a fashion at that time, a point that I would not argue with Mount Jerome being one such example,²⁴ it is of immense interest that while burial fees at Prospect Cemetery were lower than at Mount Jerome, and also Deans Grange on the south side of Dublin for that matter which had allowed Catholic burial services for 50 years or so,²⁵ (which incidentally might help to explain why Dignam was buried on the other side of the city rather than closer to his Sandymount home), the plots at Prospect Cemetery ranged from 1 shilling and 6 pence for the general poor, to £3 for the best sites, while the price for a vault at the O'Connell Tower was £200, within the O'Connell Circle, £150, and along the walks, between £33 and £45.²⁶ Now, to put this into perspective, in Hades we read that "Our. Little. Beggar. Baby" is buried by the "burial friendly society",²⁷ and that they pay a penny a week for the privilege, (therefore it takes over 4 months for the organisation to repay that particular debt). But we also read that "eight plums cost a penny",²⁸ so, with a simple calculation, it costs a member of the 'general poor' the equivalent of 144 plums to be buried in an unmarked pit, while

for a vault in the O'Connell tower, the price of cultural immortality is the equivalent of 384,000 plums. This striking disparity between the classes of Dublin City is, in all probability, without comparison, and neither is this disparity purely reducible to notions of race, religion or national affiliation, as an analysis of the burial areas referred to suggests that this is a cultural issue rather than otherwise. This example puts Bloom's confusion about cakes for the dead rather than for the living in its proper context.²⁹

This is why close attention must be paid to the observations of Bloom as the troupe makes their way through the city of Dublin on their way to bury their friend Dignam. As the troupe passes the statues that function to raise the memory of O'Connell and Sir John Gray above the level of the streets,³⁰ bootlaces and plums are sold while tramps rest their feet. As a matter of interest, the entire procession through the city becomes a bartering process where carriages are hired, clothes purchased, wreaths bought, stone masons utilised, cakes are peddled, priests are in place as though on a production line, and gravediggers are assembled,³¹ while the city functions as a vibrant and organised market place that actually makes one wonder if Dignam's body is awarded possibly more value in death than it was in life. Furthermore, as already discussed, Dignam's burial plot reflects his cultural status, while the less advantaged in the city are utterly dependent on the whole grave process.

The burden of cultural disparity can be clearly seen as Joyce peels back the knotted veil that covers it, as it is most pressingly born on the shoulders of the children in *Ulysses*, and as the narrator states:

By Brady's cottages a boy for the skins lolled, his bucket of offal linked, smoking a chewed fagbutt. A smaller girl with scars of eczema on her forehead eyed him, listlessly holding her battered caskhoop. Tell him if he smokes he won't grow. O let him! His life isn't such a bed of roses. Waiting outside pubs to bring da home. Come home to ma, da.³²

In this paragraph the greatest burden of a cultural cosmology is placed squarely on the shoulders of the boy and girl, themselves representing the children of a Dublin not inscribed on the headstones at Prospect Cemetery, but being an integral part, bear the heaviest possible burden reflected in that project.

Now, as one commentator wrote at that time "the three scourges that afflict Ireland [are] Emigration, Tuberculosis and Lunacy"³³ and this must be kept to the fore as the past is folded onto the future. Subsequently, the young Stephen Dedalus's arrogant remark earlier in the story that "Death [...] simply doesn't matter",³⁴ (interestingly utilising Richmond District Lunatic Asylum and the Mater Hospital as empirical evidence), proves false as, in fact, death can mean everything as Bloom ponders on suicide committed by "clutching vines" at the bottom of a river to escape the recurring destructive escapades of an alcoholic wife.³⁵ Here, the will to drown oneself through gripping the grass at the bottom of a river offers a truly terrible testimony to human experience that escapes Stephen's roving eye. That is why, when Dublin is being reconstructed out of Joyce's book, the folding of pasts onto presents collapses into an immediacy that challenges our relationship with the material city of Dublin itself, and this does not allow us to rest at a reconciliation of more recognisable dualisms. This is also why, in a purely Irish context, we will need to continually return to *Ulysses*, to try to work out through the riddles that it poses our relationship to the Dublin that Joyce challenges us to re-construct.

NOTES

- 1 Jon Heggland, "Hard Facts and Fluid Spaces: 'Ithaca' and the Imperial Archive", *Joyce: Imperialism and Postcolonialism*, ed. Leonard Orr, New York: Syracuse UP, 2008, pp. 58–74.
- 2 Prospect Cemetery is more widely known as Glasnevin Cemetery in contemporary Ireland.

- 3 James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler, Oxford: Oxford UP, 2002, p. 83.
- 4 Vivien Igoe, *Dublin Burial Grounds & Graveyards*, Dublin: Wolfhound Press, 2001, pp. 123, 172f.
- 5 *Ibid.*, p. 31.
- 6 Barry Ryan, "'I'm sick of my own country': Ethics and Aesthetics in James Joyce's 'The Dead'", *Nordic Journal of English Studies* 11.2, ed. Ronald Paul, Gothenburg, 2012, pp. 138–165.
- 7 Brendan D. Kelly, "One Hundred Years Ago: The Richmond Asylum, Dublin in 1907", *Irish Journal of Psychological Medicine*, 24 (3), 2007, pp. 108–14. Elizabeth Malcolm, "'Ireland's Crowded Madhouses': The institutional Confinement of the Insane in Nineteenth- and Twentieth-Century Ireland", *The Confinement of the Insane: International Perspectives, 1800–1965*, eds. Roy Porter and David Wright, Cambridge: Cambridge UP, 2003, pp. 315–16.
- 8 William J. Fitzpatrick, *History of the Dublin Catholic Cemeteries*, Dublin, 1900, p. 16.
- 9 *Ibid.*, p. 233.
- 10 *Ibid.*, p. 232f.
- 11 Richard Ellmann, *James Joyce*, London: Oxford UP, 1959, p. 35.
- 12 Ian Gunn & Clive Hart, *James Joyce's Dublin – A Topographical Guide to the Dublin of Ulysses*, London: Thames and Hudson, 2004, p. 39.
- 13 James Joyce, "The Dead", *Case Studies in Contemporary Criticism: James Joyce – The Dead*, ed. Daniel R. Schwarz, New York: St. Martins, 1994, p. 21.
- 14 Joyce, *Ulysses*, p. 83.
- 15 R. J. O'Duffy, *Historic Graves in Glasnevin Cemetery*, Dublin: James Duffy and Co. Ltd, 1915, p. 3. Also Fitzpatrick, pp. 4, 44, 46f. See also Igoe, p. 123. Vivien Igoe makes the point that Catholic Cemeteries had been open to all faiths since the opening of the first Catholic Cemetery at Golden Bridge.
- 16 See Fitzpatrick, pp. 1–227; O'Duffy, pp. 1–206.
- 17 O'Duffy, p. 7.
- 18 Joe Deaux, "Obama Revisits Irish Roots", <http://www.thestreet.com/story/11130097/1/obama-revisits-irish-roots.html> [Downloaded the 14th of October 2012].
- 19 Gregory Katz, "Queen's landmark Irish trip see visits to massacre site, war memorial and Guinness storehouse", <http://www.toledoblade.com/World/2011/05/18/Queen-s-landmark-Irish-trip-see-visits-to-massacre-site-war-memorial-and-Guinness-storehouse.html> [Downloaded the 14th of October 2012].
- 20 Dublin Cemeteries Committee, *Map of Prospect Cemetery, Glasnevin, County Dublin, Ireland: Indicating Burial Places of Noted Persons and Communities, and Containing some Illustrations*, Dublin: Thom & Co., 1904.
- 21 Glasnevin Trust, http://www.glasnevintrust.ie/index.cfm/fuseaction/notice_board.content/id/8A151C41-A34A-45CF-9AAC1A7D8FCEF330 [Downloaded the 14th of October 2012].

- 22 This refers to the Anatomy Act of 1832; Fitzpatrick, p. 25; Also O'Duffy, p. 205.
- 23 Joyce, *Ulysses*, p. 93.
- 24 Map of Mount Jerome Cemetery, <http://www.mountjerome.ie/?map=mount-jerome-cemetery-map> [Downloaded the 14th of October 2012].
- 25 Igoe, p.76.
- 26 Fitzpatrick, Appendix, pp. 3–5.
- 27 Joyce, *Ulysses*, p. 79.
- 28 Joyce, *Ulysses*, p. 78.
- 29 Joyce, *Ulysses*, p. 83.
- 30 Joyce, *Ulysses*, p. 78f.
- 31 Joyce, *Ulysses*, pp. 73–87.
- 32 Joyce, *Ulysses*, p. 58.
- 33 R. Barry O'Brien, *Dublin Castle and the Irish People*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1909, p. 315.
- 34 Joyce, *Ulysses*, p. 7.
- 35 Joyce, *Ulysses*, p. 80.

THE SUDDEN REVELATION OF THE WHATNESS OF A DAY

INGRID LINDELL

”The epiphany” – uppenbarelsen – är ett centralt grepp i James Joyces berättarkonst. Han kan sägas ha omskapat begreppet från dess ursprungligen religiöst sakrala sammanhang. Joyces strävan var att med utgångspunkt i något trivialt, till exempel ett vardagligt föremål, försöka uppenbara och fånga dess essens – dess hjärta. I ett visst ögonblick framträder då det han kallar: ”*the sudden revelation of the whatness of a thing*”.¹

Vad utmärker då en epifani i allmän bemärkelse? Epifani – uppenbarelse – är en känsla, ett tillstånd, av att man långt om länge får en sista pusselbit på plats. En bit som gör att helheten framstår med en ny klarhet. Det nya kan vara mycket oansenligt i sig självt, men skapar med sin djupare belysning en vidare referensram. En epifani inträffar inte heller särskilt ofta, den är en sällsynthet och därför värd att värna. Den tar tid att uppnå och är följden av en lång process av hårt arbete. En del menar att den har ett övernaturligt, nästan magiskt, drag eftersom den framträder så överraskande. Detta drag kan vi känna igen i vår kulturs berättelser om en Arkimedes i badkaret, en Newton under äppelträdet eller, varför inte, i det som vi i vardagen kallar en snilleblixt. Men det som skiljer dessa från en epifani är således att det förklarande ljuset belyser varats kärna.

Joyce utvecklade emellertid epifanin till ett självständigt litterärt grepp. I hans halvbiografiska verk får den stå för tillfällena i huvudpersonens liv då denne når djupare insikter eller klargöranden.² Joyce eftersträvade att å ena sidan leda fram sina berättelser till sådana punkter av klarhet men beskriver det även som författarens skyldighet att fånga och värna sådana ögonblick. Joyce lägger dessutom ett särskilt fokus på det vardagliga och triviala i sin förståelse av epifani. Uppenbarelsen kan ske när du passerar kyrkklockan på väg till jobbet och plötsligt ser den i ett helt nytt ljus. Du har tittat på den varje morgon. Den är självklar. Men plötsligt en dag ser du den med nya ögon, klockan framträder nu i en sammanstrålande och förklarande bild eller tanke. I *Stephen Hero* (1944) beskrivs detta ögonblick som när "the soul of the commonest object [...] seems to us radiant"³ och Joyce låter Stephen i den bearbetade *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) uttrycka:

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record the epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.⁴

Från Joyces konstnärliga grepp löper trådar bakåt i tiden. Inom konstarterna kan epifani som litterärt grepp liknas vid det antika dramats katharsis – själens rening, en plötslig insikt efter ett känslomässigt trauma, men i Joyces uppenbarelse läggs betoningen något annorlunda i förhållande till själva berättelsen. I sin narratologiska funktion framgår det att hans verk i mindre grad är drivna av en berättelse och i högre grad rör sig framåt mot dessa uppenbarelsen. De får även sin betydelse genom att bygga upp en särskild ordning i ett särskilt universum vars särskilda fokus ligger på vardagen. Det är i dessa epifaniska ögonblick som själen föds.⁵

När vi söker efter Joyces betydelse för modernismen tas detta

grepp upp av både konstnärer och författare. Som exempel kan nämnas Andy Warhols popkonst, där burken med Campbells etikett kan få åskådliggöra *the sudden revelation of the whatness of a thing*. Att ställa fram vardagens trivialiteter i ett oväntat ljus och göra det till konst. Hos Joyce finns en dubbel känsla inför det triviala på så vis att det ställs i centrum med en viss ömsinhet men också med ett uns patetik. Här markeras dock vikten av att inte göra vardagslivet och vardagsmänniskan till någonting obetydligt. Det karaktäristiska för Joyces sätt att berätta är att det triviala framstår som det mest betydelsefulla och att enkla händelser leder fram till insikt.

Epifanin utmärker sig således genom att den sätts igång av till synes irrelevanta händelser och objekt. Det kan vara långa, mer eller mindre sammanhängande dialoger eller monologer, tankeflöden. Det undermedvetna blir en processor med betydelse för inriktningen mot epifanins överraskande uppenbarelse. Epifanin skänker därefter en känsla av tillfredsställelse, att komma till ro och landa för ett ögonblick. Hos Joyce är tyngdpunkten å ena sidan att försöka fånga denna känsla, men å andra sidan vill han samtidigt också plantera det stora i det lilla, vardagliga livet. Joyce tänkte sig ofta att det universella hela tiden finns i det specifika. Och omvänt. Skälet till och poängen med att han upprepat skrev om Dublin handlade om att hitta hjärtat i alla städer. Precis på samma sätt som att EN dag blir alla dagar.

Det går att söka epifanier på olika ställen i Joyces författarskap. I *Dubliners* (1914) där olika karaktärer förändrar synen på sig själva genom de plötsliga insikter de får. De enskilda korta berättelserna avslutas med en epifani men dessa ger också tillsammans en samlad epifanisk helbild av staden. Varje kapitel i *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) avslutas exempelvis med en uppenbarelse. Man skulle också kunna betrakta olika artikulationer av epifani i Joyces författarskap, men jag väljer istället en mer personlig infallsvinkel.

Frågan är om ett litterärt grepp kan påverka en människas liv? I Joyces berättelser påverkas ju karaktärerna av sina uppenbarelsen och som läsare ger boken i sig en epifanisk öppning. Dessutom har

nog de flesta av oss drabbats av plötsliga ögonblick av klarhet och insikt. Men kan själva begreppet i sig självt fungera som en epifani? *The sudden revelation of the whatness of a concept?* Nog finns det en risk att låta en aning pretentiös när man hävdar att ett litterärt grepp skänkt perspektiv på ens liv. Joyces definition av epifani – *the sudden revelation of the whatness of a thing* – har följt mig under lång tid som ett slags glasögon jag har tagit på mig för att klargöra och förstå olika upplevelser och erfarenheter genom livet. När jag fotograferar, lyssnar på musik, läser, reser, möter människor. Att sitta vid ett torg på en främmande plats i några timmar och se på folk kan leda fram till en annan typ av förståelse för en kultur. Plötsligt framstår människors pilande fram och tillbaka i en djupare existentiell belysning av vad det är att vara människa och hur vi alla håller på. Känslan av en sådan uppenbarelse kan vara komisk, rörande och tragisk på en och samma gång.

Uppenbarelsen – ”the epiphany” – har även påverkat mig i mitt akademiska arbete. Inom kulturstudier har jag en särskild förkärlek för studier av vardagens människor och deras estetiska praktiker. Vad är hjärtat och essensen i hur vi skapar mening i vardagen? Men, framför allt, är inte epifanin en beskrivning av den egentliga meningen med analysen i sig? Att få enskilda företeelser att plötsligt framstå i ett förklarat ljus där del och helhet sammanstrålar?

Men hur skulle man då kunna tänka sig att detta grepp ger fruktbara infallsvinklar på hur man kan närma sig *Ulysses* som roman – *the sudden revelation of the whatness of a book?*

Epifanierna för mig ligger både i berättelsen och i hur tankarnas vindlade vandringar hos karaktärerna och motiv leder fram till avgörande punkter om vad kärleken är, vad livet är och vad tiden är. Hur tiden exempelvis är både linjär och cirkulär, samtidigt. I livet och i litteraturen. Hur denna roman oavsett sin antika hypotext, är en modern roman med rötterna i antiken. Och även om hela dagen den 16 juni 1904 har ett linjärt tidsförlopp är inte det levda livet linjärt som prickar på en linje. Dagen och berättelsen är ett flöde – a

flow. Tankar och känslor går in i loop, framåt – bakåt, referenser ges till *Odysseen*, medan klockan tickar.

Joyce tänkte sig ju en epifanisk uppenbarelse som å ena sidan träffar berättelsens huvudperson, men också läsarens tänkta upplevelse. Trots att vi vet att det finns något bortom berättelsen och bokens pärmar landar den i ett slags avslut. Med fokus på vardagen och det extraordinära i vardagen, som här blir belyst med ett skimmer, blir hela berättelsen och boken *a sudden revelation of the whatness OF a day*.

Parallellt finns också en tydligt temporal markör: *a sudden revelation of the whatness IN a day*. På en enda dag i tid räknat uppenbaras vad en dag ÄR. Man kan argumentera för att narrativet i *Ulysses* är lite väl omfattande för att benämnas *sudden*, men det kanske inte ska tänkas som ett kvantitativt spørsmål utan snarare ett kvalitativt. Uppenbarelsen i sig inträder hastigt men har också förberetts för under lång tid. Inte heller kan vi i *Ulysses* se avtäckandet av en karaktär som visar sitt sanna väsen genom att prövas under olika omständigheter. Sanningen om Leopold Bloom är summan av hans samlade känslomässiga erfarenhet och den ser vi i några få förklarade ögonblick. Där ser vi hans historia och hans möjligheter.

Som litterärt grepp använde Joyce epifani i noveller, romaner och i fragment. Kanske kan man tänka sig att han i *Ulysses* har sträckt ut det långa och mödosamma arbete som krävs av en människa för att komma till insikt. Insikt om vad livet är, vad tiden är och vad kärleken är. Genom det undermedvetnas upprepningar och i mötet med livets alla vardagliga skeenden bearbetas känslor och tankar. Dessa stöts och blöts genom vardagens kalejdoskop, tills man en dag tillfälligt hittar någon form av sanning att hålla fast vid. Som är större och lite sannare, men därför inte nödvändigtvis särskilt komplicerad. Det som Joyce fångar med sin berättarkonst är att varje trivial enskildhet bär på en möjlighet att förklara vad hela livet är. Kanske framstår hela boken som *the sudden revelation of the whatness of a life?* – Yes.

NOTER

- 1 I den postumt utgivna *Stephen Hero*, red. Theodore Spencer, New York: New Directions Press, 1944, diskuteras bland annat *the epiphany* som litterärt grepp.
- 2 Till dessa räknas främst *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), och *Stephen Hero*, (1944).
- 3 Joyce, *Stephen Hero*, s. 213.
- 4 *Ibid.*, s. 213ff.
- 5 James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin, 1969 [1916], s. 203.

JAMES JOYCES

TEOLOGISKA PARODIER

OLA SIGURDSON

”Introibo ad altare Dei” – ”Jag får gå in till Guds altare” (7).¹ Så lyder den första repliken som yttras i James Joyces *Ulysses*. Det är Buck Mulligan som är i färd med sin morgonrakning och ”intonerar” – som det står i texten – första raden i den Tridentinska mässan. Citatet är också ett citat från Psaltaren 43:4, men att det rör sig om ett liturgiskt citat förstår vi just genom verbet ”intonera”. Mycket riktigt företar sig sedan Mulligan en regelrätt ritual genom att allvarsamt välsigna ”i tur och ordning tornet, den närmaste omgivningen och de nymornade bergen” för att sedan ge korstecknet åt den yrvakne Stephen Dedalus. Ytterligare signaler på första sidan annonserar att vi rör oss i ett liturgiskt sammanhang: på Mulligans raxskål ligger en spegel och en rakkniv i kors; han har ett ”ljus tonsurlöst” hår – som om själva frånvaron av ett hårlöst parti av hjässan skulle behöva föranleda en kommentar; han håller med ett ”prästerligt tonfall” en liten predikan och även glimret från hans tandguld föranleder en association som uttrycks med ett enda ord, ”Chrysostomos”, vilket är grekiska för ”guldmun” men som också leder tankarna till den grekiske kyrkofadern Johannes Chrysostomos (347–407) som var berömd för sin värtaliga predikokonst. Vi har ännu inte lämnat första sidan av den nya svenska översättningen, och Mulligan är redan i full färd med att parodiera den kyrkliga liturgin – men Joyce är

också i full färd med att introducera sin roman *Ulysses* genom att på detta sätt åberopa musan, och vill alltså anlägga den rätta tonen för vad som sedan skall komma.

Att Joyces *Ulysses* innehåller fragment av den katolska mässan liksom patristisk och skolastisk teologi är väl knappast förvånande, dels med tanke på Joyces egen bildningsbakgrund men dels också med tanke på att han vill skildra en dag i Dublin, den 16 juni 1904, eller med andra ord en stad och en tid där de flesta innevänares liv avtecknade sig mot en tolkningshorisont definierad just av den katolska liturgin. Det är allmänt känt, åtminstone i facklitteraturen och även av den noggranne läsaren av Joyces verk, att Joyce var fundamentalt influerad av den medeltida filosofen och teologen Thomas av Aquino (c. 1225–1274), särskilt vad beträffar dennes estetik. Alltifrån den postumt publicerade tidiga romanen *Stephen Hero* över *Ett porträtt av författaren som ung* till *Ulysses* och *Finnegans Wake* finns ett ständigt återbruk av thomistiskt tankegods, så till den grad att Joyces värld i *Wake* kan beskrivas av honom själv som ”thomistically drunk”.² Att Joyce fundamentalt har influerats av Thomas behöver emellertid inte betyda att dessa influenser förklaras av formella studier i Thomas egna verk. Snarare handlar det nog om ett slags osmos av thomistiska tankar genom Joyces tillhörighet till en katolsk kultur där Thomas idéer influerat katekeser, predikningar, synen på ekonomi, politik, kultur och så vidare, men också genom hans bildningsgång. I sin barndom gick han på olika skolor drivna av Jesuitorden, och även hans utbildning vid University College Dublin mellan 1898 och 1903 lär ha försett honom – åtminstone indirekt – med en viss kunskap om Thomas filosofi och teologi. UCD är ett katolskt universitet som grundades av John Henry Newman 1854. Att Joyce befann sig vid alla dessa katolska skolor och universitet betyder alltså inte att han systematiskt exponerades för Thomas egna texter här, snarare var det så att han ägnade sig åt dessa vid biblioteket Sainte-Geneviève i Paris vid hans tidiga vistelse där.³ Umberto Eco menar emellertid att Joyce förmodligen inte själv har läst Thomas av Aquinos egna texter.⁴ Jag är mer positiv till möjligheten att det kan ha varit så, men

det är knappast tillfälle att här argumentera för eller emot Joyces förstahandskännedom av dessa texter.

Förutom det blotta konstaterandet att en författare med Joyces bakgrund självklart är präglad av sin uppväxtmiljö, finns det en ytterligare anledning att hänvisa till hans utbildningsgång, nämligen att Joyce själv, åtminstone till att börja med, förstod sitt eget estetiska program i thomistiska termer; han talade om detta i *Stephen Hero* och *Ett porträtt* som ”tillämpad Aquino”.⁵ Till saken hör att Thomas av Aquino själv knappast presenterade någon estetik i modern mening. Visserligen reflekterade han över såväl *ars* eller konst som *pulchritudo* eller skönhet, men förknippade inte dessa med varandra i någon större utsträckning. Vad Joyce företar sig är alltså snarast en egen kreativ syntes av några olika drag i Thomas filosofi, vilket implicerar att han själv arbetade med att utlägga denna för sina egna syften. Även om det estetiska programmet framläggs i Joyces tidiga roman för att inte återvända som sådant i de två mest prominenta verken av hans penna, *Ulysses* och *Finnegans Wake*, finns det ändå tillräckligt mycket indicier på att intresset för Thomas höll sig så att det är relevant att tala om en viss kontinuitet. Detta är ett av ämnena för denna introducerande essä.

Att Joyce var influerad av Thomas av Aquino och använde sig av den katolska liturgin i sina romaner behöver inte betyda att han därmed också omfamnade denna. Som jag redan varit inne på ovan rör det sig i *Ulysses* första kapitel om en parodisk återgivning av den katolska liturgin; i själva verket handlar det om läkarstudenten Buck Mulligan, genomgående skildrad som hånfullt avståndstagande från den katolska kyrkan, som är i färd med att raka sig, en av de mest vardagliga av alla vardagliga sysslor. Nu är knappast Mulligan ett *alter ego* för Joyce i *Ulysses*. Om det finns något sådant är kandidaterna snarare Stephen Dedalus, Leopold Bloom eller båda två – och kanske även Molly Bloom? Stephen Dedalus avståndstagande från katolska kyrkan och tron i såväl *Ett porträtt* som *Ulysses* har för det mesta tolkats som ett uttryck för Joyces eget avståndstagande och frånvaro av tro. Terry Eagleton skriver i en diskussion av Joyce att ”det har fun-

nits många sätt att vara religiös på Irland, och ateism är ett av de mest distingerade.”⁶ Det betyder inte att det inte finns några avvikande meningar; diskussionen av Joyces egen tro eller frånvaro av tro har stundtals varit intensiv. William T. Noon argumenterar i avhandlingen *Joyce and Aquinas* från 1957 för ett försiktigt närmande från Joyces sida, där han, utan att egentligen själv ta ställning, i *Ulysses* bekräftar religionens betydelse för människor både på en individuell och på en social nivå.⁷ Umberto Eco, å sin sida, menar att ”Joyce överger tron men inte religiös besatthet. Närvaron av ett renlärigt förflutet återkommer ständigt i hans verk i form av en personlig mytologi och med en hädisk vrede som avslöjar dess affektiva beständighet”.⁸ Visserligen använder sig Eco av en kontrast mellan Joyce och Thomas för att föra fram sin egen tes om det öppna verket, men inte desto mindre har han en viktig poäng i sitt påstående att ”om du tar bort Guds transcendens från medeltidens symboliska värld så har du Joyces värld”.⁹ En annan Joycekännare, Harry Levin, har hävdad något liknande, att ”Joyce förlorade sin tro, men han behöll sina kategorier” – en återklang av Dedalus ”genuina fallenhet för allt utom skolastikens premisser” i *Stephen Hero* – och detta är i sammanhanget ett viktigt påpekande: vad som är mest intressant för oss, antar jag, är inte vad Joyce som person trodde eller inte trodde, utan vad som kommer fram i hans romaner, särskilt, i det här fallet, *Ulysses*.¹⁰

Så vad finner vi då i *Ulysses*, utöver dess introduktion i form av en parodisk liturgi? Som varje läsare vet är det ett myller av olika religiösa föreställningar som återfinns bland dess sidor, och det finns här ingen anledning att stanna inför var och en av dessa. Låt mig i stället presentera fyra sådana teman som jag menar är återkommande för att i någon mån fördjupa diskussionen av dessa. Dessa fyra teman är epifani, liturgi, treenighet och komedi. Det säger sig självt att jag inte har det minsta anspråk på att uttömma vare sig dessa teman eller *Ulysses*. Jag ser dem snarare som ett sätt att ta ut riktningen för att kunna manövrera på ett sätt genom denna oceanlika roman till skillnad från många andra sätt, vilket i och för sig inte innebär att jag tror att de är utan betydelse för förståelsen av verket. I tur och

ordning skall jag presentera dessa fyra teman, med syftet att visa på vilken roll de spelar i Joyces *Ulysses*.

EPIFANI

Jag börjar med epifanin eller Joyces förståelse av sin ”tillämpade Aquino”, eftersom detta rör Joyces estetik och alltså själva grundvalen för hans litterära arbete. Till saken hör att den Thomas av Aquino som direkt eller indirekt förmedlades till Joyce av hans lärare var en Thomas formad av nyskolastiken, alltså återupplivandet av den medeltida skolteologin under andra halvan av 1800-talet. 1879 hade påven Leo XIII genom encyklikan *Aeterni Patris* utnämnt Thomas till officiell filosof och teolog för den Romersk-katolska kyrkan.¹¹ Detta gav så småningom upphov till en mängd olika skolor beträffande hur man skall tolka Thomas, men den Thomas som Joyce lär ha lärt känna genom sin utbildning i Dublin är snarast en Thomas präglad av ett tämligen formalistiskt system. Detta är ett system som fortsätter att påverka Joyce genom hela hans litterära karriär, alldeles oberoende av hans senare estetiska ställningstaganden. Eco menar, med hänvisning till T.S. Eliots klassiska recension, att ”Joyce tillbakavisar kärnan i skolastikens *ordo* och accepterar den samtida världens kaos, men han försöker reducera dess aporier inom formen hos den *ordo* som förkastades.”¹² Ett konkret exempel på denna *ordo* är de återkommande listorna av olika, för vår föreställningsvärld tämligen disparata, ting i *Ulysses*, framför allt kapitel tolv och sjutton. Liksom den skolastiska teologin vill *Ulysses* vara ett verk som, åtminstone i symbolisk mening, omfamnar allt. Därav den uppräkningslista av allt som ”fanns till beskådande på nedersta, mellersta och översta hyllan i köksskänken när denna öppnades av Bloom” (678) i sitt hem, allt från frukosttallrikar till portvin, kakao och syltburkar. Mer än att acceptera denna formella ordning, finner vi emellertid att Joyce också hade ett aktivt intresse för Thomas filosofi och teologi.

Joyce använder sig som sagt av Thomas – ”tillämpad Aquino” – för att utveckla sitt eget estetiska program. Det han främst vänder sig till

är de tre krav som enligt Thomas måste uppfyllas för att något skall kunna kallas skönt. I *Porträtt* yttrar Stephen Dedalus följande: ”Aquinas säger: *Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*. Det översätter jag så här: ’Skönheten kräver tre ting: helhet, harmoni och klarhet.’”¹³ Citatet från Thomas är närmast hämtat från *Summa theologiae*, I. 39 a. 8, men inte som man kan tro vid första anblicken från en diskussion om de sköna konsterna (vilket vore anakronistiskt) utan av de gudomliga personerna i treenigheten, särskilt Sonen. Med andra ord förändrar Joyce/Dedalus i sin tillämpning av Thomas kontexten radikalt för dessa utsagor om skönheten. Sedan ägnar Joyce några stycken åt att via Dedalus utlägga dessa tre krav med hjälp av en korg. *Integritas* eller helhet innebär att uppfatta korgen som *ett* ting; *consonantia* eller harmoni innebär att uppfatta korgen som sammansatt av olika delar men ändå en summa av alla delarna; *claritas* eller klarhet, till sist, uppfattar Dedalus som en syntes av de två tidigare medvetandeakterna:

Då du har uppfattat den där korgen som *ett* ting och sedan analyserat dess sammansättning och form och följaktligen i detta andra stadium uppfattat den som *ett* *ting*, så skapar du i en kombination av dessa båda medvetandeakter en syntes ... Vad du uppfattar är helt enkelt att det är det ting den är och inte något annat ting. Den klarhet som Thomas talar om är i själva verket ingenting annat än skolastikens *quidditas*, tingets själva väsen.¹⁴

Översättningen här är inte terminologiskt precis vad gäller förklaringen av *quidditas* även om den är korrekt i sak. I det engelska originalet lyder denna förklaring ”the *whatness* of a thing”. Tingets ”vadhet”, alltså det som gör tinget till just det ting det är, är dess väsen. Den mer intressanta frågan är emellertid om identifikationen av *claritas* med *quidditas* är korrekt. Enligt Noon skulle Thomas snarast ha hävdatt att *quidditas* är en förutsättning för *claritas*, inte samma sak.¹⁵ När Dedalus drar samman dessa båda begrepp innebär det att han identifierar tingets väsen med dess existens (eftersom *claritas* im-

plicerar existens) snarare än håller dessa åtskilda. Dedalus bruk av begreppet *quidditas* kommer därmed närmare vad en senare teolog, Johannes Duns Scotus (c. 1266–1308), talar om som *haecceitas*, nämligen ett tings ”dennahet” eller det som gör ett ting till ett partikulärt ting. Noon nämner, som en spekulativ hypotes, att det kan finnas en koppling mellan Joyce och poeten Gerald Manley Hopkins som var lärare på UCD fram till sin död 1889, alltså nio år innan Joyce skrev in sig vid universitetet.¹⁶ Hopkins företrädde just ett intresse för Duns Scotus kombinerat med en poetisk förkärlek för det sinnligt partikulära, som i dikten ”Pied Beauty” med inledningsraden ”Glory be to God for dappled things”. Med tanke på Joyces egen betoning av det sinnligt partikulära vore en indirekt påverkan av scotistiska motiv från Hopkins inte otänkbar. Detta är i så fall ändå inte någon direkt kontrast till Joyces thomism, endast insikten att det thomistiska paraplyet vid tiden och platsen för Joyces utbildning täckte ganska mycket.

Av resonemanget i *Porträtt* står det klart att Dedalus uppfattar relationen mellan dessa tre krav på skönhet som en *process* eller som ett antal *faser* i varseblivningen av föremålet. Detta är en avvikelse från Thomas egen förståelse såtillvida som Dedalus förlägger kategorierna till betraktarens förnimmelse av objektet än till själva objektet; Thomas ontologi förvandlas på detta sätt till en psykologi. Visserligen betonade Thomas medvetandeaktens betydelse i relation till det objekt som förnimms i högre grad än sina föregångare, men det betyder ändå inte att han förfäktade en unik estetisk erfarenhet eller intentionalitet. Min poäng här är givetvis inte att därmed påpeka att Joyce inte förstod Thomas, utan att tydligare förstå hur Joyce gör återbruk av en thomistisk estetik. Michael Funk Deckard beskriver detta återbruk på följande sätt: ”Just detta är ’magin’ hos Stephen Dedalus estetiska teori: ta *integritas* som tidigare var en ontologisk relation och ge begreppet en modernistisk vridning (à la Nietzsche) och ut kommer det förnimbara hela objektet (dvs. en korg).”¹⁷ Joyce lever efter den unika estetiska erfarenhetens genombrott på 1700-talet, och det intressanta med Joyce skulle knappast vara att han

återvänder till tiden före estetiken, utan snarare det kreativa bruk han gör av Thomas även efter att förutsättningarna för den estetiska erfarenheten har förändrats.

Claritas eller klarhet blir den mest signifikanta kategorin för Joyces thomistiska estetik, inte minst i dess grekiska språkform, *epiphaneia*. Epifanin är i dess antika filosofisk-teologiska mening en manifestation av något översinnligt genom det sinnligt förnimbara som också så att säga omstrukturerar förnimmelsen av det sinnliga. Nyckel-scenen för den här tematiken i *Ulysses* är det tredje kapitlet där Stephen Dedalus vandrar längs stranden och mediterar över Aristoteles analys av förnimmelsen. Här kan man säga att Joyce upprepade gånger vänder sig just till det sinnligt partikulära, som i följande citat från kapitlets inledning: ”Alltings signaturer är jag kommen för att avläsa, fiskrom och tång, tidvattnet som närmar sig, en rostbrun känga. Snorgrönt, blåsilver, rostbrunt: färgade tecken” (41). Han anknyter också till sitt tidigare intresse för epifanier: ”Minns du epifanierna skrivna på ovala gröna ark, djupt djupa” (45). Dedalus tänker sig att dessa epifanier kan skickas runt till alla stora bibliotek och läsas om ”några tusen år”: ”När man läser dessa märkliga sidor av en som är borta sedan länge känner man att man är ett med en som en gång...” (45) – med andra ord har dessa epifanier en inneboende kraft att kunna återaktiveras och på nytt bli tillfälle till en manifestation mellan seklerna. Epifanin blir här tydligt en estetisk snarare än en religiös kategori, men att en religiös dimension också kunde klinga med är närmast självklart för en avfällig katolik som Joyce, som därmed är väl medveten om att i kyrkoåret firas Epifania (eller trettondedag jul) traditionellt den sjätte januari och högtidlighåller Guds människoblivande i Jesus Kristus. Med andra ord är epifanin också helt central för en thomistisk teologi.

Här går åsikterna isär om hur Joyces estetik i *Ulysses* skall tolkas. Enligt Umberto Eco vänder sig Stephen i detta avsnitt bort ifrån en aristotelisk-thomistisk syn på kosmos som en ordnad helhet, och detta innebär också en vändning bort från den thomistiska estetiken i *Porträtt*.¹⁸ Havet blir en sinnebild för denna ständiga växling där nya

relationer mellan ting hela tiden skapas och där ingenting står stilla. Det är skillnad mellan att beskriva skönhet i termer av en korg eller av ett hav, eftersom havet aldrig står stilla utan ständigt rör sig utan att komma tillbaka till samma punkt någon gång. Eco skriver: ”Här blir död och återfödelse, objektens konturer, själva det mänskliga ödet amorfa och dräktiga med möjligheter. Detta är 'Proteus', ett universum i vilket nya förbindelser etableras mellan ting... Som det har sagts, 'Proteus' upplöser aristotelisk filosofi i en havets musik.”¹⁹ För Eco blir *Ulysses* ett verk som så att säga inifrån underminerar den thomistiska form verket utgår ifrån. Därmed avlägsnar sig Joyce i praktiken från sin tidigare thomistiska poetik. Sammanfattande menar Eco därför att ”Joyce ger oss en ny bild av relationen mellan människa och värld och utmanar den oförmedlade dualiteten hos den klassiska världsbilden.”²⁰ Skillnaden mellan Thomas och Joyce korresponderar enligt Eco med skillnaden mellan barndom och mognad, mellan nostalgi och klarsynthet och mellan kosmos och kaos. Med andra ord är det en starkt värdeladdad skillnad som framträder i Ecos bild av relationen mellan det medeltida och det moderna. Epifani i Joyces föreställning handlar inte om vad ett ting betyder i sig och hur det visar sig för oss utan om vad det betyder för oss; betoningen – agensen om man så vill – har förflyttats från tinget till konstnären.²¹

Frågan är emellertid om inte Eco här läser in sitt eget estetiska program om ”det öppna verket” i en konstruerad motsatsställning mellan medeltiden och den moderna tiden. Antoine Levy menar att så är fallet: i stället för att som Joyce använda sig av medeltiden som en källa till sin litterära revolution, vill Eco mena att den var ett objekt för hans avståndstagande. Liksom Kopernikus revolutionerade synen på universum, så revolutionerar Joyce den litterära världen. Levy hävdar emellertid att Eco skapar en alltför skarp motsättning mellan medeltiden och den moderna världen utifrån en alltför svepande bild av medeltiden.²² Enligt Levy handlar ”Proteus” om hur Dedalus, genom att blunda, gör sig medveten om sina egna tankeprocesser: ”Öppna ögonen. Jag ska. Ett ögonblick. Har allt försvunnit nu? Om jag öppnar och för evigt innesluts i det svarta adiafana. *Basta!* Jag ska se om

jag kan se. Titta nu. Kvar hela tiden dig förutan: och ska så förbli, i evigheternas evighet” (41f). Här blir det tydligt både att passagen bejakar omvärldens utommentala realitet – ”Blunda och se” (41) – och att den sätter denna i förbindelse med evigheten – ”Är jag på väg in i evigheten längs Sandymounts strand? Kras, knak, knirk, knirk” (41). Att sluta ögonen och låta hörseln och känseln bli den primära akten av förnimmelse innebär således att etablera kontakt med den epifani som snarast skall betraktas för Joyces del som en källa till konstnärligt skapande än ett uttryck för en gudomlig inspiration. Men det handlar inte om att ge upp tanken på att tingen själva erbjuder (inte tvingar på oss) en epifanisk vision; evigheten är så att säga inte något som Dedalus tillskriver tingen som en akt av totalt konstnärligt herravälde över dem. Snarare rör sig den epifaniska visionen och därmed den konstnärliga akten om en syntes mellan ting och förnimmelse. Joyce kombinerar här insikter från Aristoteles och Thomas med inspiration från den teosofiske poeten William Blake vars närvaro i avsnittet annonseras genom omnämmandet av ”*Los demiurgos*” (41) – en allusion till Blakes *The Book of Los* från 1795 – men även genom uttrycket ”alltings signaturer” ovan. Vad Joyce gör är snarast att han kombinerar Aristoteles och Thomas bejakande av den sinnliga världens materiella soliditet med Blakes betoning av den mänskliga fantasins gränslöshet. Vad Joyce uppenbarligen visar på i ”Proteus”-kapitlet är skönhetsens brokiga och dynamiska natur, vilket inte motsäger betoningen på den mänskliga erfarenhetens och det poetiska uttryckets produktiva och inte blott receptiva natur. Även om Joyce i *Ulysses* givetvis framställer ett verk som Thomas aldrig skulle ha kunnat tänka sig, betyder inte detta att Joyces vidareutveckling av en thomistisk estetik måste innebära ett radikalt brott med föregångaren. Det finns anledning att hålla möjligheten av en avsevärd kontinuitet öppen. Med andra ord finns det skäl att tänka sig att även *Ulysses* estetik informeras av föreställningen om epifanier, låt vara av ett litterärt snarare än ett religiöst slag. Om Levy har rätt, vilket jag lutar åt, finns det alltså skäl att tala om en kontinuitet i Joyces ”tillämpade Aquino” även i *Ulysses* och kanske också så småningom i *Finnegans Wake*.

LITURGI

Om vi nu vänder oss från epifanin till liturgin, finner vi även här en tydlig koppling till en katolsk tankevärld.²³ Kapitel ett är som jag redan nämnt ett slags liturgisk introduktion om inte till Guds så åtminstone till Joyces altare. Det liturgiska inslaget är genomgående och når kanske sin höjdpunkt i skildringen av en svart mässa i det femtonde kapitlet, ”Kirke”. Här orkestreras den katolska mässan i en parodisk inversion till en svart mässa där vi inte längre stiger upp till Guds utan till djävulens altare: ”*Introibo ad altare diaboli*” (601). Eukaristin skändas och delar av liturgin läses baklänges (602). Kapitel femton kan karaktäriseras som ett drömspel, eftersom det till stora delar består av Blooms och Dedalus hallucinationer. Declan Kiberd har beskrivit kapitlet som *Ulysses* omedvetna eller som ”*Ulysses* syndabocksepisod, vars monstrositet existerar för att resten av boken skall framstå som mer normal”.²⁴ Men liturgin återkommer också ständigt mellan kapitel ett och kapitel femton i olika skepnader.

En sådan skepnad möter vi i kapitel fem, ”Lotusätarna”, där Bloom besöker en mässa i All Hallows kyrka och observerar ett nattvardsfirande med en utanförstående blick: ”Han stod vid sidan av och såg dem gå med tomma maskansikten nedför mittgången, en efter en, och leta upp sina platser” (85). I detta avsnitt är det Blooms subjektiva röst vi hör, vilket märks bland annat i den upprepade missuppfattningen av mässans ord *hoc est corpus meum* eller ”detta är min kropp” vilket Bloom uppfattar som ”Hokus pokus filiokus” (85). Med tanke på Joyces förkärlek för att interfoliera *Ulysses* med latinska citat från mässan och annorstädes, är missuppfattningen (från Joyces sida) givetvis avsiktlig. Samtidigt inser Bloom att nattvarden handlar om gemenskap: ”Sedan känner sig alla som en enda stor familj, samma på teatern, alla i samma sväng. Så är det. Det är jag säker på. Inte så ensam. I vårt brödralag. Sedan kan man festa om. Släppa loss. Frågan är om man verkligen tror på det” (85). Om man skall göra en association till den titel på kapitlet som emellertid inte finns med i den färdiga boken, ”Lotusätarna”, ställer sig Bloom snarast frågan

om nattvarden är ett slags lotusblomma som man blir glömsk och lycklig av att äta. Den mest positiva värdering som Bloom undslipper sig är angående musiken: ”En del av den gamla sakrala musiken är enastående” (86). Genomgående är emellertid att Bloom inte själv finner sig vara i gemenskap med kommunikanterna vid nattvardsbordet; han deltar inte i måltiden. Samtidigt är det knappast fråga om ett totalt avståndstagande – Bloom försöker trots allt förstå vad som pågår. Man kan likna Blooms perspektiv i det här kapitlet vid etnologen, alltså någon som vill observera utan att delta.

Också i nästa kapitel, ”Hades”, besöker Bloom en kyrka, den här gången för att delta i begravningsgudstjänsten av hans inte särskilt nära vän Paddy Dignam. Här plågas Bloom av tankar på döden. Till skillnad från det förra kapitlet får vi här också direkt höra prästens roll i begravningsgudstjänsten. Denna sker på latin, men även här återkommer en distanserade hållning likt den i förra kapitlet hos Bloom. När prästen säger ”*In paradisum*” hör vi Blooms inre röst fundera: ”Sade att han kommer till paradiset eller är i paradiset. Läser det över alla. Tjatat. Men något måste han säga” (107). Samtidigt är det en skillnad i Blooms perspektiv gentemot det föregående kapitlet, eftersom Bloom knappast förhåller sig neutral till begravningsgudstjänsten, utan påminns om sin döde son Rudy och sin fars självmord. Likt Odysseus stiger Bloom ned i dödsriket, alltså Hades, men också likt Odysseus återvänder han till de levandes land: ”Tillbaka i världen igen. Nog med det här stället. Kommer lite närmare för varje gång... Mycket att se och höra och känna fortfarande. Känna levande varma varelser intill sig... Varma sängar: varmt fullblodigt liv” (117). Perspektivet är alltså något förskjutet från föregående kapitel med Bloom som faktiskt vederfars en hadesfärd.

Nästa större förekomst av en liturgisk form kommer i kapitel tolv, ”Cykloper”, där Leopold Bloom befinner sig på en pub där Martin Cunningham – som tidigare varit närvarande vid Paddy Dignams begravning – annonserar en bön: ”Nåja, säger Martin och knackade efter sitt glas. Gud välsigne er här kommer min bön” (335). Plötsligt befinner vi oss i ett ymnigt liturgiskt sammanhang där mässklockan

ljuder samtidigt som en procession bestående av ”en korsbärare med akoluter, rökelsekarssvängare, kärlbärare, läsare, ostiarer, diakoner och subdiakoner” tillsammans med ”mitraprydda abbotar och priorer och föreståndare och munkar och bröder” och så följer en lång, katalogartad uppräknig av allehanda mystiker och helgon och så småningom även mer eller mindre heliga föremål. Listan påminner om en åkallan av helgonens förbön, med några små undantag som rör dels den katalogartade framställningen, som förvisso inte är okänd i litanian, men framför allt att flera helgon är uppdiktade, som till exempel ”S:t Anonymus och S:t Eponymus och S:t Homonymus och S:t Paronymus och S:t Synonymus” (335) som alltså är uppenbara ordlekar. Därefter välsignar Martin de närvarande pubgästerna på latin med en allmän välsignelse: ”*Deus, cuius verbo sanctificantur omnia...*” – ”O Gud, vid vilkens ord allting heliggörs ...” (337). Efter detta avsnitt följer en antisemitisk diskussion om judendomen. Hela kapitlet slutar med att Martin Cunningham tar med sig Bloom från puben i en vagn, en scen som beskrivs i termer av Elias himmelfärd från Andra Konungaboken: ”Och skåden, kring dem kom ett stort ljus och de sågo att vagnen vari han stod for upp till himmelen ... Och de besågo Honom självaste Honom, ben Bloom Elia, bland skyar av änglar uppstiga till ljusets härlighet i fyrtiofem graders vinkel över Donohoes på Little Green Street som skjuten ur en kanon” (341). Eller som det står i den bibliska förlagan (2:11): ”Medan de gick där och talade med varandra kom plötsligt en vagn av eld med hästar av eld och skilde dem åt. Och i en stormvind for Elia upp till himlen.” Jag tror att det finns en anledning till perspektivförskjutningen här, men låt oss först titta närmare på ytterligare några exempel.

Även kapitel fjorton, ”Solgudens oxar”, som utspelar sig på BB där Bloom (äntligen) möter Stephen Dedalus som sitter tillsammans med Buck Mulligan och super i väntan på att Mina Purefoy skall föda. Kapitlet har beskrivits som ett slags parodisk nattvardsscen där Jesus dricker med sina apostlar och där blandningen av språk och stilar skall förstås som en pingsthändelse.²⁵ Tydligt är att Dedalus funderingar rör sig i eukaristiska termer: ”Nu tömma vi denna kalk,

sade han: stjälp en i er detta mjöd som i sanning icke är en del av min lekamen utan min själs förkroppsligande. Lämnen er beta bröd till dem som leva av bröd allenast” (384). Ett slags nattvard återvänder också i kapitel sexton, ”Eumaeus”, där Bloom trugande bjuder Dedalus på en kopp kaffe och en bulle: ”Kan du inte dricka kaffet, förresten? Jag kan röra om. Och ta lite av den där bullen. Den är som vår väns skeppsskorpor i förklädnad” (638). Eumaeus var Odysseus svinaherde som i *Odysséen* var den förste som mötte sin herre när denne återvände till Ithaca. Utan att känna igen honom, eftersom han var förklädd, erbjöd Eumaeus ändå mat och husrum. Men det är inte bara Odysseus som Bloom här personifierar, utan också Kristus, vid vilken Dedalus själv liknar Bloom: ”*Christus* eller Bloom må vara hans namn eller vilket som helst, *secundum carnem*” (646). Parallellen gör att vi kan förmoda att den eukaristiska kopplingen är avsiktlig från Joyces sida och Kiberd kommenterar följdriktigt denna scen: ”I detta ögonblick återförenas både eukaristi och epifani – det plötsliga framvisandet av en dold symbolisk mening hos ett till synes banalt utbyte mellan två trötta män.”²⁶

Här tror jag vi finner nyckeln till den perspektivförskjutning som sker i användningen av liturgin i *Ulysses*. I första kapitlet rör det sig om en ren och skär parodi, så småningom blir tonen mer neutral med Bloom som den observerande etnologen för att därefter bli mer involverad och, till sist, har vi ett slags mer vardaglig variant av liturgin. I pubscenen i kapitel tolv rör det sig om en manlig gemenskap som ges en högre innebörd genom inslaget av liturgiskt språk, och så småningom erbjuds vi en förtätad nattvardsscen där Bloom och Dedalus bryter bröd. Förskjutningen kan också i viss mån beskrivas från det officiella, kyrkliga till det mer privata och intima. Bloom noterar även när han är på sitt mest observerande humör att nattvarden och, per implikation, liturgin handlar om gemenskap, och det är därför följdriktigt att när gemenskapen blir som tätast, beskrivs denna också i eukaristiska termer. Det finns dessutom ytterligare en signifikant eukaristisk scen i *Ulysses*: när Bloom under sin måltid i Davy Byrnes pub minns hur han kysser Molly och hur hon i kyssen

delar en kumminkaka, ”varm och tuggad”, med honom (176). Denna kumminkaka som återvänder först mot slutet av Mollys långa monolog i sista kapitlet: ”när jag fick honom att fria ja först gav jag honom kumminkakan ur min mun” (791). Trots deras ömsesidiga otrohet, trots deras främlingskap sedan deras son Rudy dog elva år tidigare, blir minnet av den delade kumminkakan till en gemenskapsmåltid för både Leopold och Molly.

TREENIGHET

Om liturgi och nattvard i den kristna teologin handlar om gemenskap, gemenskap inbördes mellan människor såväl som med Gud, är detta också fallet med den kristna läran om treenigheten. Enkelt sagt går den kristna läran om treenigheten ut på att gemenskap inte först blir möjligt genom att människan skapas utan har sin primära förankring i Guds eget väsen. Eller med andra ord: Gud *blir* inte först kärlek genom att skapa människan som Gud kan älska, utan Gud *är*, i sig själv, kärlek och därför skapar Gud. Av lätt insebara skäl är detta en lära som kan tippa över åt ena eller andra hållet, och under historiens gång har därför den teologiska reflektionen ständigt försökt undvika olika diken. Enkelt sagt har teologin försökt manövrera mellan de båda ytterligheterna triteism, där Gud förvandlas till tre mytologiska gestalter, och modalism, där treheten endast blir ett uttryckssätt, vilket äventyrar möjligheten att Gud skulle kunna vara kärlek till sitt väsen. Om läran om treenigheten skulle man kunna säga mycket, men ett annat sätt att tala om den är att den är ett sätt att visa att relationer är verkliga, vilket förutsätter både en närhet och en skillnad mellan de som relaterar till varandra.²⁷ Också det trinitariska temat är flitigt förekommande i *Ulysses*, och här blir temat ibland svårt att urskilja, eftersom det förekommer en hel del triniteter andra än den teologiska i romanen: Odysseus, Telemakos och Penelope från *Odysséen*; den mördade kungen, prinsen Hamlet och drottningen Gertrude; Leopold Bloom, Stephen Dedalus och Molly Bloom. Jag har här ingen möjlighet att reda ut alla dessa trådar utan skall i det

följande koncentrera mig på den teologiska triniteten såsom den förekommer i *Ulysses*, med några sidoblickar på Shakespeares *Hamlet*.

Det börjar redan i första kapitlet där Mulligan av den engelska studenten Haines, som bor tillsammans med Mulligan och Dedalus, jämförs med några antika teologer som av katolska kyrkan framställts som kättare: Fotios (som är den som mest påminner om Mulligan), Arius, Valentinus och Sabellius (24). Dessa teologer kontrasteras med den nicenska trosbekännelsen (vars slut är återgivet i form av ett latinskt citat) som formulerades år 325 och fastställdes vid konciliet i Konstantinopel år 381. Vad det nicenska konciliet slog fast, gentemot framför allt Arius från Alexandria men också gentemot de andra som nämns här, är att Gud är treenig, eller med andra ord att det finns verkliga och inte blott tillskrivna relationer i gudomen. Arius (c. 256–336) menade att Kristus inte var av samma väsen som Fadern utan skapad av Fadern; Valentinus (d. c. 166), som var gnostiker, hävdade att den skapade världen var en ond värld; Sabellius (300-talet) att de tre personerna i Gud bara var olika sätt att tala om Gud. Fotios (c. 820–c. 891) förefaller att vara den konstantinopolitanske patriark på 800-talet som bidrog till schismen mellan västkyrkan och östkyrkan, bland annat eftersom han menade att Anden inte utgick från både Sonen och Fadern utan endast från Fadern, tvärt emot den (dåvarande) romersk-katolska läran. Det gemensamma för dessa sinsemellan mycket olika teologer var att de tog avstånd från vad som kom att bli den fastställda allmänliga treenighetsläran, nämligen att Sonen är ”född, inte skapad”, ”av samma väsen som Fadern” och att Anden utgår från Fadern och Sonen och därmed per implikation också är av samma väsen som Fadern och Sonen.

I Dedalus medvetandeström från kapitel tre, ”Proteus”, fortsätter det trinitariska temat. Här kommer just Dedalus köttsliga sonskap upp i termer av trinitarisk teologi: ”Livmödrad i syndamörker var även jag, gjord och inte avlad. Av dem, mannen med min röst och mina ögon, och en spökvinna med aska i sin andedräkt. De famnades och skildes åt” (42). Jämför här ”gjord och inte avlad” med den niceno-konstantinopolitanska trosbekännelsens ”född och

inte skapad”: Dedalus framstår här som en inverterad Kristus. Likaså frågar han sig om den eviga vilja med vilken Gud ville hans existens är identisk med den ”himmelska substans i vilken Fadern och Sonen äger konsubstantialitet. Var ska vår arme Arius mäta sina krafter?” (42) ”Mäta sina krafter” lyder i det engelska originalet ”to try conclusions”, vilket kan vara en allusion till den sängkammarscen i Shakespeares *Hamlet* där Hamlet menar att hans mor skall förråda honom för hans farbror Claudius (III.4: ”Let the birds fly, and, like the famous ape / To try conclusions, in the basket creep / And break your own neck down”). Sedan kommer det märkliga ordet ”kontransmagnifikochjudeskrälltantialitet” vars utläggning skulle kräva en essä i sig, men vi kan notera att det innehåller både begreppet ”konsubstantialitet” som är den latinska tekniska termen för att Fadern, Sonen och Anden är av samma väsen, liksom Arius eget förslag ”transsubstantialitet” som innebär att Sonen är bortom Andens väsen och Fadern Sonens.

Temat återvänder sedan med full kraft i kapitel nio, ”Skylla och Karybdis” där Dedalus håller sin berömda biografiska teori om Shakespeares verk, särskilt *Hamlet*. Han frågar sig:

Är det tänkbart att skådespelaren Shakespeare, en vålnad genom sin frånvaro, och klädd som Danmarks nyss begravne, en vålnad genom döden, riktar sina egna ord till sin egen sons namne (om Hamnets Shakespeare fått leva hade han varit prins Hamlets tvilling), är det tänkbart, vill jag veta, eller troligt att han inte drog eller förutsåg den logiska slutsatsen av dessa premisser: du är den förskjutne sonen: jag är den mördade fadern: din mor är den skyldiga drottningen, Ann Shakespeare, född Hathaway? (189)

Hamnet (1585–1596) var mycket riktigt författaren Shakespeares son tillsammans med Ann Shakespeare, och spekulationer kring relationen mellan sonen och prinsen i pjäsen (runt 1600) har inte varit ovanliga, av lätt insebara skäl. När så Dedalus yttrar sig om prinsens

släktskap med sin mördade kunglige far, återigen med trinitariskt klingande ord – ”sonens konsubstantialitet med fadern” – gör Buck Mulligan ännu en gång entré, med en ”[s]kock av begabbare: Fotios, pseudo-Malachi, Johann Most” (197). Johann Most var en tysk-amerikansk anarkist som i sin pamflett *The Deistic Pestilence* från 1902 parodierade den apostoliska trosbekännelsen på det sätt som vi läser längre ned på sidan: ”Han som sig själv avlade med Den helige andes förmedling och själv sände sig själv, Förlossaren, mellan sig själv och andra” (197) och så vidare. Den här parodin följer ett sabellianskt eller valentinianskt förnekande av treenigheten och är återigen en indikation på hur Joyce flätar samman frågan om relationen mellan far, son och hustru/mor med en trinitarisk teologi. ”Sabellius, afrikanen, den listigaste kättarfadern av alla markens djur, menade att Fadern själv var sin egen Son. Bulldogen av Aquin, till vilken man alltid kan vända sig, vederlägger honom”, menar Dedalus (208) men samtidigt yttrar han, med hopplöshet i rösten, att ”[e]n far ... är ett nödvändigt ont” (208). Dedalus är med andra ord den som kämpar mot den sabbellianska åsikt som vi finner hos Mulligan, att ”[s]jäl sin egen far” (208) eller ”*Envar sin egen hustru eller Smekmånad i handen (en nationell immoralitet i tre orgasmer) av Ballarna Mulligan*” (217). Han har dock svårt att hålla emot, trots ”bulldogen” Thomas av Aquino som förfäktar de verkliga relationerna, och när han till sist får frågan av John Eglinton – framför allt riktad till hans teori om Shakespeare – om han tror på sin egen teori, yttrar han ett raskt ”Nej” (214).

Som ett slags svag återklang av ett tidigare mäktigt tema finner vi det i all korthet också i kapitel fjorton. Som jag nämnde ovan kan kapitlet beskrivas som en nattvardsscen. Dedalus dricker sina supbröder till med ord som alluderar på nattvardens instiftelseord. I sina funderingar får Dedalus ännu en gång anledning att återvända till relationen mellan dessa begrepp: ”*Entweder* transsubstantialitet *oder* konsubstantialitet men under inga omständigheter subsubstantialitet” (385). Här vänder sig Dedalus mot åtskillnaden mellan kropp och själ, som om det vore önskvärt med ”[e]tt havandeskap utan glädje”, ”en förlossning utan vändor, en kropp utan skavanker, en mage utan

omfång” (385). Termerna transsubstantialitet och konsubstantialitet har inte bara använts vid stridigheterna kring Sonens relation till Fadern vid det nicenska konciliet utan även vid schismen mellan den romersk-katolska kyrkan och den lutherska kyrkan angående nattvardsuppfattningen. Där den romersk-katolska kyrkan insisterade på transsubstantiation, dvs. att brödets och vinets substans förvandlas till Kristi kropp och blod vid nattvarden (men inte dess form), hävdade den lutherska kyrkan i stället en konsubstantiation, dvs. att Kristus är närvarande ”i, med och under” brödet och vinet, men att dess substanser inte upphör att existera. Det kan av goda skäl ifrågasättas huruvida skillnaderna mellan dessa positioner är annat än olika ordval betingade av olika begreppsliga tolkningshorisonter, men inte desto mindre är Dedalus ärende snarast att fråga huruvida inte båda dessa innebär att den faktiska, fysiska kroppen nedvärderas till förmån för en annan kropp. Den mänskliga kroppen är även den, som bekant, ett genomgående tema i *Ulysses*.

Dessa trinitariska allusioner i *Ulysses* kan förefalla vara svårfattliga spekulationer, men innan vi avfärdar dem som rena uppräknings från Joyces sida är det viktigt att uppmärksamma att de faktiskt rör en central frågeställning i *Ulysses*, nämligen om verkliga relationer är möjliga. Ett centralt stråk i *Ulysses* är Hamletmyten, framför allt personifierad av Stephen Dedalus. Redan i kapitel ett kommer *Hamlet* på tal och Mulligan utbrister till Haines att Dedalus ”bevisar med algebra att Hamlets sonson är Shakespeares farfar och att han själv är sin fars vålnad” (22; jfr 32). Detta påminner Haines om att han någonstans läst en teologisk tolkning som går ut på att ”Sonen längtar efter att försonas med fadern” (22). Men Stephen kan inte försonas med sin far utan får nöja sig med att sabellianskt bli sin egen fars vålnad. Som Kiberd uttrycker det: ”Nietzsche sa en gång att om du inte har haft en bra far, är det bäst att du uppfinner en genom att bli far åt dig själv. Så Stephen blir en anti-Hamlet, sin egen fars vålnad, som upprättar en radikal sons företrädare framför en förälder.”²⁸ Någon försoning är inte möjlig om det inte finns en relation mellan dem som skall försonas såväl som en skillnad; det blir

en incestuös kärlek som ”sålunda ges åt en nära blodsförvant” och därmed ”njuggt undanhålls en främling som kan tänkas sukta efter den” (205). De trinitariska spekulationerna i *Ulysses* skulle kunna sägas stå i tjänst till den överskuggande frågan om verkliga relationer är möjliga. Det är alltså även här, liksom i det liturgiska temat, en fråga om den mänskliga gemenskapens möjlighet i ljuset av behovet av både likhet och skillnad för att detta skall kunna äga rum.

Men ytterligare en aspekt på det trinitariska temat i *Ulysses* skulle kunna anslås, en aspekt som knyter samman det med såväl det epifaniska temat som det liturgiska temat, nämligen frågan om det kreativa skapandet. Liksom det är den treenige Guden som skapar, så är det också konstnären som skapar ett verk som både är ett utflöde från honom eller henne och något helt annat. Frågan om Stephen Dedalus kan förändras är också frågan om han kan skapa. Kan han någonsin, genom alla sina spekulationer, också ge upphov till något, eller tvingar denna intellektuella aktivitet honom att förbli steril? Joyces landsman, den irländske poeten Patrick Kavanagh, har liknat djävulen vid någon som *ser ut* som en konstnär men som i själva verket bara lider av mindervärdeskomplex.²⁹ På liknande sätt skulle man kunna hävda att *Ulysses* ställer frågan om något nytt överhuvudtaget är möjligt. Om något modernt verk förtjänar epitetet ”intertextuell” så är det *Ulysses* med alla dess referenser till grekisk mytologi, kristen teologi, österländsk vishet, den litterära traditionen men också rent vardagliga skildringar av tidningar, pubar och reklam. Kan något nytt uppstå ur alla dessa fragment eller är det bara en fråga om en ändlös recycling? Det är kanske till syvende og sist inte bara Stephen Dedalus som Joyce menade behövde förnyas, utan även romankonsten, Dublin, Irland och hela den västerländska kulturen. Det kan vara värt att påminna om att *Ulysses* skrevs efter Påskupproret i Dublin 1916 men under och efter Första världskriget, alltså en tid där inte bara den irländska utan också den europeiska identiteten befann sig i en turbulent omvandlingstid.

KOMEDI

Jag har ovan redogjort för tre olika teman som jag hävdar vindlar genom *Ulysses* sidor: epifani, liturgi och treenighet. Det har varit tal om thomistisk filosofi och teologi, romersk-katolsk liturgi, William Blakes teosofi och Shakespeares *Hamlet*. Mycket av det som skulle kunna ha funnits med i dessa resonemang har dessvärre fått lämnas därhän. Till exempel har jag inte sagt något om betydelsen av ett antal tänkare som befinner sig i brytningstiden mellan det medeltida och det moderna och som också har spelat stor roll för Joyce på det ena eller andra sättet: Dante Alighieri, Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Giambattista Vico. Men de teman som jag har vidrört riskerar, även om de är långt ifrån kompletta, att leda oss vilse i läsningen av Joyce. Risken med att försöka fördjupa förståelsen av ett verk som *Ulysses* genom att förklara bakgrunden till en del av de föreställningar som Joyce rör sig med i verket är att man förstår det som ett problem som skall lösas. Har vi väl rätt ut den idéhistoriska bakgrunden hos till exempelvis "Proteus"-kapitlet så skulle därmed ett problem vara löst och när vi väl – vilket naturligtvis endast är en illusion – löst alla liknande problem i *Ulysses* så skulle boken vara färdigläst. Den allvarliga fråga jag till sist måste ställa är därför hur *Ulysses* skall läsas, och även här måste jag vara mycket kortfattad och därmed också mer påståelig än resonerande.

Själv tror jag att nyckeln till att förstå *Ulysses* är att den är rolig. Och när jag skriver rolig så menar jag rolig på riktigt och inte akademiskt rolig, dvs. innehåller en mängd insiderskämt som "vi som vet" kan tycka vara roligt att vi förstår. Roligt på riktigt alltså. Noggranna läsare som Terry Eagleton och Declan Kiberd har påpekat att *Ulysses* skiljer sig från många andra verk inom den litterära modernismen på så sätt att romanen faktiskt är ett slags hyllande av vardagen. Enligt Eagleton är Joyce något så ovanligt som en "avantgardekonstnär som också är en genuin demokrat", och Kiberd beklagar att ett verk vars syfte det var att hylla den vanliga människan så sällan läses av henne eller honom utan blivit ett föremål för forskning bedriven av spe-

cialister.³⁰ Men *Ulysses* skrevs inte för de akademiska seminarierna, utan för den vanlige läsaren, men dess rykte som ”svår litteratur” har gjort den till en akademisk angelägenhet. Titeln på Kiberds bok, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, avslöjar att Kiberd vill återupprätta *Ulysses* som en roman som faktiskt har något att säga vem som helst om just att leva i vardagen. Joyce, menar Kiberd, är i själva verket inte en romanförfattare utan en historieberättare. Med en teologisk term som också emigrerat till litteraturvetenskapen kan vi därför tala om en transfiguration eller ”förklaring” av den 16 juni 1904 som på så sätt blir helgad för den vanliga människan, liksom dagarna i den katolska kalendern är helgade åt olika helgon.

Men hur var det nu med humorn i *Ulysses*? För att kunna komma åt denna måste vi först slå fast att det finns flera olika slags humor. Till att börja med kan vi konstatera att *Ulysses* bryter med de klassiskt-antika stilreglerna, såsom Erich Auerbach har beskrivit dem i sitt verk *Mimesis*.³¹ Dessa stilregler utgick från en stilåtskillnadsprincip där en hög stil skildrade upphöjda tankar och händelser, ofta i en tragisk stil, medan en låg stil behandlade det vardagliga och vanliga, gärna på ett komiskt sätt. Enligt Auerbach bryter Nya testamentet med denna stilåtskillnadsprincip, särskilt i evangelierna, vilkas tema skildrades på ett sätt som var för vardagligt och direkt skildrat för tragedin, för allvarligt för komedin, för oviktigt för historieskrivningen. Detta innebar givetvis inte att den antika stilåtskillnadsprincipen var överksam efter Nya testamentet, men poängen här är att *Ulysses* är ett av de verk som på allvar fullföljer detta brott inom litteraturen just genom att skildra vardagen både på ett komiskt men samtidigt upphöjt sätt. Kännetecknande för det slags komedi som Joyce ägnar sig åt i *Ulysses* är en viss distans till det som skildras; på nära håll kan vissa mänskliga göromål te sig tragiska, men på längre distans blir de i stället komiska. Det betyder inte att Joyces komedi är utan sympati för de händelser han skildrar, tvärtom. Om man kan karaktärisera *Ulysses* som ett verk fullt av svart humor, är det ändå ett verk där det inte är svårt att finna sympati för dess protagonister. Agnes Heller har i sin diskussion av svart humor, eller ”existentiell komedi” som hon kallar det, häv-

dat att ”vad som än förlöjligas, sörjs också; det som har gått förlorat hånas, men förlusten gör fortfarande ont”.³²

Ett annat sätt att säga ungefär samma sak är att hävda att *Ulysses* är ett parodiskt, inte ett ironiskt verk, vilket bland annat innebär att de händelser och aktörer som skildras inte skildras utifrån ett cyniskt perspektiv. Den distans som Joyce intar genom *Ulysses* är en distans som visserligen förmår skildra inkongruensen mellan vad som är och vad som borde vara, och som därigenom kan uppnå en social kritik, men distanseringen blir inte ett ändamål i sig. Parodin blir alltså ett slags social kritik, men den utesluter inte en attityd av sympati även för det som parodieras. Föremålen för parodier i *Ulysses* är många: förutom personskildringarna även företeelser som den katolska kyrkan, dagstidningarnas prosa, reklamvärlden, populärkulturen, publiket, kärleken, döden och så vidare. Men min slutsats blir snarast att detta inte skildrar *Ulysses* eller Joyces aversion mot någon av dessa företeelser. Om det stämmer vad Eagleton har påpekat, under uppslagsordet ”Debunkery” i en alfabetisk uppräknings av irländska karaktäristika, att ”irländarna är suveräna hånare, inte minst av sig själva” och att ”irländarna avskyr högtidlig retorik och självhävdelse”, så verkar detta stämma tämligen väl med Joyces *Ulysses* – såväl i skildringen av den irländska kulturen 1904 som i sin relation till Homeros förlaga.³³ Att driva med något betyder alltså inte att helt och hållet ta avstånd ifrån det. Tvärtom handlar det om att förändra sättet vi förhåller oss till saker och ting, att förändra våra emotionella band och attityder. I relation till *Odysséen* betyder detta att *Ulysses* parodierar dess högtidliga ton, samtidigt som Stephens, Leopolds och Mollys liv tilldelas en mer än blott mundan betydelse just genom sin relation till *Odysséen* – påverkan sker med nödvändighet åt båda håll.

Till parodin hör förmodligen också Joyces förkärlek för ordlekar, något som skulle blomma ut i än större utsträckning i *Finnegans Wake*. Men även i *Ulysses* finner vi denna språkliga lekfullhet, till exempel i uppräknings av helgon i kapitel tolv, där vi, insprängt bland faktiskt existerande helgon, också blir bekanta med ”S:t Anonymus och S:t Eponymus och S:t Homonymus och S:t Paronymus och

S:t Synonymus”. För den ouppmärksamme läsaren, som kanske hoppar över några rader i övertygelsen om att det ändå bara följer en meningslös uppräknings av helgon, är det lätt att missa dessa. Karakteristiskt för ordleken är att den, för det mesta, inte rör sig enbart på ett semantiskt plan, alltså etablerar en likhet mellan idéer, utan skapar en tvetydighet genom att en rent språklig likhet tas för en semantisk likhet.³⁴ S:t Anonymus låter ganska likt ett helgon från den latinska kalendern med dess karaktäristiska, maskulina ändelse -us. Här uttrycks alltså inte det komiska med hjälp av språket, utan *skapas* av språket. Vi kan visserligen tänka oss att en extremt språkmedveten författare som Joyce avser att dekonstruera den binära oppositionen mellan språkets funktion att uttrycka/skapa, men jag tror samtidigt att vi måste akta oss för att göra Joyce alltför seriös och därmed glömma bort den rena – låt oss med Kant kalla den för ”intresselös” – glädjen i ordleken för dess egen skull. I den passage hos Joyce jag refererar till här fungerar ordleken snarast som ett verktyg för att förhöja komiken i själva uppräkningsen. Där själva uppräkningsen förleder oss till att tro att det finns ett inre sammanhang mellan alla de ting och personer som räknas upp – till exempel ”vattentäta kängor” som en välsignad symbol för någons område invävd i hans eller hennes skrud – accentueras det dråpliga och kanske även det oformliga i uppräkningsen ytterligare genom den rent språkliga ordleken.

Det komiska hos *Ulysses* finns alltså på flera olika plan, från de dramatiskt-parodierande över de olika former av stil Joyce använder sig av (som jag inte berört särskilt) till rena ordlekar. Det som gör *Ulysses* till just ett modernt komiskt verk är att dess humor är konstitutiv för själva verket och inte enbart är ett stildrag hos en del av verket. I den mån som *Ulysses* faktiskt försöker omfatta allting i den mänskliga tillvaron, högt som lågt, så innebär detta på sätt och vis en vision av det mänskliga i samma mån som dess klassiska förebilder, Homeros *Odysséen* och Dantes *Den gudomliga komedin*. Kiberd skriver till sist att ”Joyce’s projekt var att återförena det heliga med det vardagliga” och detta förlämnar därmed också *Ulysses* epitetet en ”gudomlig komedi”.³⁵ Alldeles frånsatt Joyces egen tro eller frånvaro av tro är *Ulysses* ett verk

som, tvärtemot anklagelsen för ”metafysisk nihilism” som riktades mot *Ulysses* av ingen mindre än Ernst Robert Curtius, försöker åstadkomma just transfigurationen av det vardagliga.³⁶ Så har jag läst Joyces *Ulysses*, och det är i relation till denna läsning som Joyces teologiska teman blir viktiga, inte som självständiga bidrag till en teologisk kunskap utan som insatta i Joyces övergripande estetiska vision.

NOTER

- 1 Alla referenser till James Joyce, *Ulysses* är till den svenska nyöversättningen av Erik Andersson, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012. Sidhänvisningar i brödtexten.
- 2 James Joyce, *Finnegans Wake*, London/Boston: Faber and Faber, 1989, s. 510.
- 3 Jfr William T. Noon, *Joyce and Aquinas*, New Haven/London: Yale University Press/Oxford University Press, 1957, s. 12 f.
- 4 Umberto Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos*, övers. Ellen Esrock. London: Hutchinson Radius, 1989, s. 6.
- 5 James Joyce, *Stephen Hero*, red. Theodore Spencer, New York: New Directions, 1955, s. 77.
- 6 Terry Eagleton, *The English Novel: An Introduction*, Malden, Mass./Oxford: Blackwells, 2005, s. 291.
- 7 Noon, s. 99.
- 8 Eco, s. 7.
- 9 *Ibid.*, s. 7.
- 10 Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk: New Directions, 1941, s. 25; Joyce, *Hero*, s. 77.
- 11 För en diskussion av detta, se Fergus Kerr, *After Aquinas: Versions of Thomism*, Malden, Mass./Oxford: Blackwells, 2002.
- 12 Eco, s. 47, jfr s. 6–11, 52–54. T.S. Eliots klassiska recension är ”*Ulysses, Order, and Myth*”, *Dial*, 75 (1923).
- 13 James Joyce, *Porträtt av konstnären som ung*, övers. Tommy Olofsson, Stockholm: En bok för alla, 1995, s. 230.
- 14 *Ibid.*, s. 232.
- 15 Noon, s. 51.
- 16 *Ibid.*

- 17 Michael Funk Deckard, "Aquinas After Joyce: Thomist Aesthetics in Light of Contemporary Art", *Verbum* VI/2 (2004), s. 17.
- 18 Eco, s. 35f.
- 19 Ibid., s. 36.
- 20 Ibid., s. 57.
- 21 Jfr ibid., s. 27: "This is not an example of the revelation of a thing itself in its objective essence, *quidditas*, but the revelation of what the thing means to us in that moment. It is the value bestowed on the thing at that moment which actually *makes* the thing. The epiphany confers upon the thing a value which it did not have before encountering the gaze of the artist."
- 22 Antoine Levy, "Great Misinterpretations: Umberto Eco on Joyce and Aquinas", *Logos* 13:3 (2010), s. 124–163.
- 23 För ett slags genomgång av detta tema, se Paul L. Briand, "The Catholic Mass in James Joyce's *Ulysses*", *James Joyce Quarterly*, Vol. 5 (1967/1968), s. 312–322.
- 24 Declan Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, London: Faber and Faber, 2009, s. 229.
- 25 Ibid., s. 214.
- 26 Ibid., s. 239.
- 27 En första introduktion till treenighetsläran fås lämpligen genom Janet Martin Soskice, "Treenigheten och den 'feminina andre'", *Postmodern teologi: En introduktion*, red. Ola Sigurdson och Jayne Svenungsson, Verbum: Stockholm, 2006.
- 28 Kiberd, s. 42.
- 29 Se Patrick Kavanagh, "A View of God and the Devil" och "The Paddiad or The Devil as a Patron of Irish Letters", *The Complete Poems*, Peter Kavanagh red., Newbridge: Goldsmith Press, 1984, s. 208f., 212f.
- 30 Eagleton, s. 284; Kiberd., s. 7.
- 31 Erich Auerbach, *Mimesis: Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1998, s 55 f.
- 32 Agnes Heller, *Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*. Lanham/Oxford: Lexington Books, 2005, s. 97.
- 33 Terry Eagleton, *The Truth about the Irish*. New York: St Martin's Griffin, 1999, s. 53.
- 34 Jfr Henri Bergson, *Skrattet: En undersökning av komikens väsen*, övers. Margareta Marín, Lund: Bokförlaget Pontes, 1987, s. 66.
- 35 Kiberd, s. 351.
- 36 Ernst Robert Curtius, *James Joyce und sein Ulysses*, Zürich: Neue Schweizer Rundschau, 1929, s. 60f.

SOLGUDENS OXAR

PARODINS PRIMAT

MATS JANSSON

Ulysses är en lång roman om en kort tidsperiod. Handlingen i den utspelas under mindre än 24 timmar från morgonen den 16 juni 1904 fram till småtimmarna samma natt. Huvudhandlingen involverar tre karaktärer: Leopold Bloom, Stephen Dedalus och Molly Bloom. De tre första kapitlen visar oss Stephen Dedalus som just har återvänt från en vistelse i Paris, sett sin mor dö och fjärrmat sig från den övriga familjen. Han bor nu i ett gammalt kustbevakningstorn vid Dublinviken med medicinaren Buck Mulligan. Först i det fjärde kapitlet möter vi Odysseus själv, annonsagenten Leopold Bloom i hemmet på no 7 Eccles Street, där hustrun Molly ligger sovande i sängen på övre våningen. Härifrån utgår Bloom på sin irrfärd och hans och Stephens vägar går korsvis genom Dublin denna dag. Slutligen möts de verkligen. Det är på ett barnbördshus och handlingen, i den mån man kan tala om en sådan, har då vindlat sig fram till det fjortonde kapitlet, som efter det att Joyces schema över romanens struktur så småningom blev känt har kommit att kallas "Oxen of the Sun" eller "Solgudens oxar". Kapitlet innehåller det första längre samtalet mellan Bloom och Stephen, ett samtal som också utgör inledningen på deras vänskap hur kort den än kommer att bli. Från barnbördshuset beger de sig tillsammans till en bordell. I ett gräl slås Stephen medvetlös och Bloom lotsar hem honom till sitt kök och när Stephen

nyktrat till tar han farväl. Bloom går till vila bredvid sin Penelope och romanen avslutas av den halvsovande Mollys långa slutmonolog. Det är det hela, skulle man vanvördigt kunna uttrycka sig.

Kapitlet ”Solgudens oxar” börjar när romantiden har hunnit fram till 10-tiden på kvällen och det utspelas på barnbördshuset vid Holles Street. Det var till en lägenhet just på denna gata som Leopold och Molly flyttade efter att deras son Rudy hade dött, och det var där, traumatiserade av sorg, som deras sexuella samliv upphörde. (745f) Vi får i Mollys tillbakablickande tankeflöde i det avslutande kapitlet ”Penelope” klart för oss att de från lägenhetens fönster rentav kunde se barnbördshuset. (767) Nu har Bloom återvänt till platsen. Kapitlet har fått sin titel av den heliga solgudens oxar, i *Odysseen* symboler för fruktbarhet. I det antika eposets tolfte sång varnade Odysseus sina män för att döda oxarna för att få mat eftersom de var helgade åt gudarna, men besättningsmännen lyder inte och straffas senare genom att slås av en åskvigg som endast Odysseus överlever. Joyce skapar således i sitt kapitel en parallell mellan Odysseus besättning och de blasfemiska och berusade medicinstudenter som omger Bloom och Stephen i barnbördshusets väntrum. Enbart Bloom själv förblir nykter och på sin vakt, en modern Odysseus. Sexualitet, samlag, fortplantning, barnafödande är det stående samtalsämnet i ”Solgudens oxar”, ställvis interfolierat med hädiska kommentarer från de påstrukna medicinarna.

Vad som sker i detta kapitel är att Mrs Purefoy föder ett barn medan Bloom och de överförfriskade medicinstudenterna högljutt diskuterar fortplantning och uppmanas av en sjuksyster att vara tystare. Så småningom drar de vidare efter att ha hörsammat Stephens distinkta stridsrop ”Burkes!” (414) till puben med samma namn, där de fortsätter drickandet för att slutligen köras ut vid stängningsdags. Förhållandevis lite händer således i detta kapitel. Det kan bättre beskrivas som ett kontinuerligt pågående samtal eller en debatt, där den ena talaren successivt avlöser den andra.

Joyce författade denna episod våren 1920 och framhöll i brev till redaktören Harriet Shaw Weaver i februari att han ansåg det vara

den svåraste episoden i romanen, både att fullborda och att tolka. Under skrivandet hade han framför sig ett diagram som visade fostrets ontogenes under de nio månaderna, och stilistisk inspiration hämtade han ur George Saintsburys *A History of English Prose Rhythm* (1912). Joyce arbetade enligt egen beräkning omkring 1 000 timmar på episoden, och hans medvetande var så uppfyllt av detta tema att han kunde känna det som han själv höll på att äta oxarna, skriver han i brev. Han hade svårt att sitta ner för en måltid utan att magen vände sig på honom. Uppenbarligen kändes det som en befrielse när han den 18 maj 1920 i brev till vännen Frank Budgen kunde meddela: "The oxen of the bloody bleeding sun are finished".¹

Det fjortonde kapitlet är således en knutpunkt vad gäller det vi trots allt kallar handlingen, och det brukar anses som det kapitel i romanen som bjuder läsaren allra störst motstånd. På första sidan i kapitlet kan man läsa följande stycke:

Allmänt bedöms den människas skarpsinne vara mycket dåligt ägnat beträffande allt som betraktas som mest gagneligt av dödliga med vishet utrustade och instuderade som är ovetande om det som de i lärosatserna underkunnigaste och tvivelsutan till förnuftet om det som de med höga principer försedda förtjänta av vördnad oavlåtligen hävdar när i generell samklang de bekräftar att då andra omständigheter är jämbördiga utan all yttre prakt att nationens välstånd aldrig verkningsfullare fastslås än genom måttet på hur långt framåt kan ha nått indikationen på dess omsorg om detta förökande fortbestånd vilket av onda ting arvelott vare det frånvarande när lyckosamt nog närvarande utgör det säkra tecknet på en oförvanskat välgörande allomstark natur.²

Denna rysansvärda mening låter som en bokstavlig översättning av en traktat om barnavård skriven på medeltidslatin av någon sinnessvag tysk docent. Den uppfattningen uttryckte åtminstone Stuart Gilbert i sin grundläggande bok om *Ulysses* från 1930.³ Joyce själv

avsåg med det citerade stycket en imitation av prosastilen i det klassiska latinet hos författare som Sallustius och Tacitus. Men naturligtvis är denna parodiskt svår- eller rentav oläsbara mening också symptom på någonting annat och mer. Den rymmer ett intentionsdjup som är avgörande för hur vi kan läsa och förstå detta kapitel och kanske även romanen i dess helhet. I det fjortonde kapitlet utgör passagen ett preludium till beskrivningen av den engelska prosans utveckling som Joyce inleder efter detta. Vad är då själva innebörden i denna vindlande mening? Jo, såväl socialt som moraliskt är det högsta goda detta enda: fortplantning och barnafödande.

För att exemplifiera spännvidden i stilnivå kan det vara befogat att också citera en passus mot slutet av kapitlet:

Det hade varit en ytterst prövande tid för både patient och doktor. Allt som läkarvetenskapen förmådde hade gjorts och den tappra kvinnan hade hjälpt till som en hel karl. I sanning. Hon hade kämpat den goda kampen och nu var hon uteslutande lycklig. De som hade dragit sina färde, de som gått i förtid, äro så lyckliga när de leende se ner mot den rörande scenen. Blickande med vördnad på henne där hon lutar sig tillbaka med moderljuset i ögonen, den längtande lystnaden efter barnafingrar (en betagande syn är det), i det nya moderskapets första blomning, framvisande en tyst tacksägelsebön till Honom där ovan, make åt allom. Och när hennes älskade ögon iakttar barnet önskar hon sig blott en ynnest till, att hennes Doady vore där och kunde dela hennes glädje, att hon finge lägga i hans famn detta grand av Guds ler, frukten av deras lagvigda läger. (412)

Passagen har prägel av Dickens prosakonst, eller snarare en dickensform av sentimentalitet. Denna dickenska röst är genererad av en episod berättad ur Blooms perspektiv och passagen som sådan framkallar en atmosfär av harmoniskt hem- och familjeliv, därigenom skapar den en markant kontrast till Stephens osminkade utläggning

dessförinnan om det ätbara kalvköttet på en nyligen framfödd dikalv. Även om stycket beskriver Mrs Purefoy med sin nyfödde, inrymmer det nog också för Bloom en påminnelse om hustrun Molly och deras nyfödda dotter Milly ("det nya moderskapets första blomning"). Att parodin inte bara är ett mål i sig utan också ett medel framgår av Joyces brev till Frank Budgen där han säger sig berätta sin historia "by way of" den engelska prosakonstens mästare. Joyce använder således stilparodiernas ämnesinnehåll för att berätta sin historia och låter på så vis innehåll och form samverka. Huvudsakligen motiveras dock det ovanliga berättargreppet av att Joyce utnyttjar vissa författares stilar såsom särskilt lämpliga för bestämda ämnen.⁴ Så hyllar han alltså familjen och föräldrakärleken "by way of" Dickens sentimentalitet, vilket innebär att stilen också kommer att inbegripa sitt eget värdesystem.

Vad kan i övrigt sägas om de egenartade textpartier vi har citerat? Det är vanligt att begreppet parodi används när man försöker komma till rätta med det fjortonde kapitlet. Ordet parodi är grekiska och betyder etymologiskt 'sång vid sidan av'. Rent handboksmässigt kan parodi definieras som en medveten förvrängning i förlöjligande syfte av ett välbekant diktverk. Nu är det väl hos Joyce snarast en fråga om parodier på stilar och inte så mycket på enskilda litterära verk. Det viktiga är i alla händelser inte att med bestämdhet kunna identifiera vilka enskilda författare det är som imiteras och parodieras. Ofta nog framgår arten av parodi ändå, som i den episod där vi inledningsvis läser: "Den dolda panelen invid murstocken gled åt sidan och i öppningen framträdde – Haines! Vem av oss kände inte hur det kröp i kroppen!" (404) Det räcker med dessa två meningar för att den gotiska skräckromanens hela maskineri skall vevas igång för läsaren. Det är själva greppet att låna och effekten av det som är det viktiga, inte att vi nödvändigtvis kan belägga en källa.

I förlängningen därav bör vi med Marilyn French notera att varje enskild stil omfattar en synvinkel som ger ett begränsat perspektiv på de händelser som berättas och de personer som beskrivs.⁵ Varje stilparodi ger i sig själv enbart en del av sanningen. Allt eftersom den

narrativa synvinkeln förändras genom kapitlet, antar rumlarna i vänt-rummet på barnbördshuset olika skepnader i berättarens och läsarens ögon; hjältar i den medeltida riddarromanen, allegoriska figurer, viktorianska moralväktare och syndare. Icke desto mindre är det samma grupp av människor, enbart perspektivet har förändrats. Varje stilbyte i "Solgudens oxar" är bestämt av en förändrad berättarposition, och varje ny berättarposition resulterar i en ny scen, alltså inte bara i en ny synvinkel. Vi skulle knappast vara beredda att acceptera en enskild berättare bland de många opålitliga berättarrösterna i romanen *Ulysses* som bärare av någon slutgiltig sanning om karaktärerna, lika lite som vi i "Solgudens oxar" är villiga att ge företräde åt någon enskild position och stil framför någon annan som sanningsgarant.⁶ De ständiga stilskiptena kan på så vis uppfattas som en lingvistisk motsvarighet till romanens övergripande konsubstantialitets- och metempsykostematik, det vill säga människans delaktighet i samma ständigt föränderliga helhet. Som ofta har påpekats framträder alltså "Solgudens oxar" som ett mikrokosmos över de skiftande berättarperspektiven i *Ulysses*, vilka vart och ett på sitt begränsade vis bidrar till den övergripande sanning eller helhet som konstituerar romanen. Det gemensamma draget i detta mikrokosmos av synvinkelskipten ligger på den stilistiska nivån, i det parodierande.

En del teoretiker skiljer mellan kritisk och komisk parodi, medan andra föredrar att tala om parodi som en dominant form och pastisch som en underordnad, mer neutral form av imitation.⁷ Med andra ord, när imitationen av ett annat verk är ett mål i sig själv, är resultatet pastisch, när imitationen har till syfte att förlöjliga det andra verket, är resultatet parodi. Man kan alltså skilja mellan pastisch och parodi mot bakgrund av själva syftet med imitationen, och kanske att man får räkna med båda formerna hos Joyce. Parodin hos Joyce har i detta kapitel ett drag av ömsint humor snarare än förlöjligande över sig. I det Dickensartade parti som vi just citerade är den parodiska tonen uppenbar, men det är en parodi med sympati och milt överseende, utan spår av kritik och nedvärdering.

Joyce strukturerade kapitel fjorton i nio avsnitt vilket korrespon-

derar med de nio månaderna för havandeskap, och han band samman berättelsen med en serie allusioner till havandeskap och fosterutveckling. Månad för månad utvecklas fostret i livmodern. Århundrade efter århundrade med början i ett dunkelt förflutet rör sig den engelska prosastilen hela tiden framåt till nutid. Metaforen är tänkt att vara djupt organisk och antyder att skriftens utveckling är som en människans havandeskap och födelse.

De avslutade fyra sidorna i "Solgudens oxar" är en polyglott framställning av samtida dialekter och yrkesslang nästan omöjlig att dechiffrera. Kapitlet tonar ut i en kaotisk samtida rotväliska, och den sista röst vi hör är en amerikansk väckelsepredikant som använder språket för att sälja religion som hostmedicin. Flera forskare har därför av naturliga skäl kunnat hävda att Joyce i avslutningen av kapitel fjorton föregriper den radikala språkupplösningen i *Finnegans Wake* som gavs ut 1939.

Alla dessa parodier skulle alltså illustrera principen för embryonal tillväxt. Om detta upplyser Joyce själv i det schema över romanens struktur och tematik som han lät publicera i Gilberts bok om romanen. Frågan är hur allvarligt man skall ta den här upplysningen. Kritiker har anklagat Joyce för att ha överarbetat "Solgudens oxar", i synnerhet hans paralleller mellan utvecklingen av embryot och det engelska språket. För vilket är egentligen det organiska skälet till att just Dickens måste representera fostrets utveckling i den åttonde månaden eller Defoe i den femte? Vilket är sambandet mellan det engelska språkets 'utvecklingsstadium' hos Defoe och fostrets utvecklingsstadium i den femte månaden?⁸ Naturligtvis finns det inget sådant annat än på ett rent figurativt plan. Det rimligaste är väl att rättfärdiga parodin i detta kapitel genom att se den som en integrerad del av romanen som helhet.

Otvivelaktigt är kapitlet också en *tour de force* av Joyce själv som demonstrerar sin tekniska virtuositet, och när Joyce tar sig an andra författare, perioder och stilar så säger parodierna samtidigt någonting om honom själv, påpekar Harry Levin. Vi möter Joyce som jakobinsk teolog, Joyce som dagboksförfattare från Restaurationen,

Joyce som klassicistisk essäist, Joyce som gotisk romanförfattare, Joyce som anglosaxisk bard.⁹ Vi befinner oss i ett stilbibliotek, där det står Joyce på samtliga bokryggar. Detta sagt tycker jag inte heller att det är särskilt relevant att kritisera Joyce för att ha överarbetat kapitel fjorton. Det förefaller mig ungefär lika meningsfullt som att kritisera Joyce för att ha överarbetat själva romanen *Ulysses*. Man kan i sammanhanget påminna sig den plasticitet och stilblandning som litteraturhistorikern Michail Bakhtin såg som ett särdrag för roman-genren. Romanen kunde i sig uppta många olika litterära former och läsaren kunde få lyssna till många olika stämmor och röstlägen från sida till sida. Den här allsidigheten finns i högsta grad i *Ulysses* och i koncentrat i detta kapitel.

Det väsentligaste är således knappast att i detalj bena ut de olika 'stadierna' i den litterära och stilistiska språkutveckling som Joyce gestaltar. Väsentligare är, har man påpekat, att uppmärksamma förhållandet mellan fortplantnings- och språktematiken.¹⁰ Diskussionen i väntrummet cirklar oavbrutet runt aspekter på sexualitet, sexuell umgänge, fortplantning som leder till födande, och allt detta är metaforiska uttryck för ett 'umgänge' med verkligheten som leder till dess uttryck i språk. När Mina Purefoys prövningar är över och hon slutligen föder ett barn är det också på det figurativa planet 'ordet' som föds. Detta sker visserligen ett gott stycke in i kapitlet, men någon kanske tycker att det borde ha klarats av redan på dess första sida om språkutvecklingens kronologi och denna metaforik rent logiskt skall stämma överens. Nu ger förstås texten ändå stöd för en figurativ språktematisk läsning, framförallt genom att Stephen i sina orationer uttryckligen förbinder födandet med ordet och skapandet, vilket på ett mer banalt och konkret plan dessutom kan förknippas med att det oavbrutet talas i kapitlet. Man kunde rentav med Karen Lawrence tänka att detta är ett kapitel som den unge aspirerande diktaren Stephen gärna själv skulle ha skrivit.¹¹

Framförallt finns ju Bloom där hela tiden, men förvandlad till andra figurer i enlighet med den stil som används för ögonblicket: från den medeltida vagabonden "färdeman Leopold" (380) över "Sir

Leopold” (383), riddare vid kung Arthurs hov, till ”mr. L Bloom (ann. ackv.)” (410) och så vidare. Givetvis undergår den presumtive sonen Stephen motsvarande transformationer, från ”unge Stephen” (392) till ”Bous Stephanoumenos, den oxundsättande barden” (407) och vidare till ”mr S Dedalus (teol. skep.)” (409) Med andra ord är såväl Bloom som Stephen densamme och ständigt en annan, vilket osökt påminner oss om förändringstematiken i romanens tredje kapitel med dess anspelning på Proteus, den sig ständigt förvandlande antika havsguden. Bloom i sina olika gestalter lever i alla tider och på alla platser och han är aldrig överallt densamme. Men från tidigare kapitel bär han ändå med sig ångesten över sin egen sonlöshet. Som för att intala sig att han ännu inte är åldrad tänker Bloom tillbaka på sin egen barndom och ungdom och med detta stiger bilden av hans egen far, tidningsläsande med porslinspipa, fram i hans medvetande. Han minns sin sexuella debut med den prostituerade Birdie Kelly, men påminns av berättaren om att allt detta är ungdomliga skenbilder av förlorad vitalitet och styrka: ”Ingen son av dina länder gavs dig. Ingen skall nu för Leopold bliva vad Leopold var för Rudolph.” (406) I stycket som följer framträder Molly och dottern Milly som skymningsvälnader i Blooms medvetande, de bleknar bort, ”allt förgås”, och passagen mynnar ut i en steril ödemarksvision. Han övermäktigas av dysterhet, vet att det sexuella umgänget med Birdie Kelly var dömt att vara ofruktsamt, (en onanism i paritet med Gertie Macdowell-episoden), ser Molly som förlorad och ger upp hoppet om en son. Bloom lever dock i verkligheten och om det nu finns lite han kan göra för att förändra sin belägenhet överför han i stället den kärlek han skulle känna för en son på Stephen. Han betraktar honom ömsint och är bekymrad för honom: ”lika mycket beklagade han att unge Stephen levde i dus med sådana oduglingar och förödde sina medel på horor”. (384) Bloom är sannolikt den ende i hela det druckna sällskapet som tänker på någon annan än sig själv eller på att manifesteras sitt eget jag genom att briljera med intellektuella sarkasmer eller ironiska kvickheter.

På motsvarande vis bearbetas Stephens problem. Han proklamerar

i den inledande 'elisabethanska krönikan' doktrinen att som diktare är han en skapare och därför är han som Gud själv: "Hör nu på. I kvinnans livmoder blir ordet kött men hos skaparens ande blir allt förgängligt kött till det ord som aldrig skall förgå. Detta är efterskapelsen." (385) Stephens yttrande följs av ett stycke där han kritiserar Jungfrun och Jungfrufödseln, således en attack mot inkarnationen som grundläggande dogm inom den romersk-katolska kyrkan. Strax därpå blir Stephen själv anklagad av dryckesbrodern Dixon för umgänge med prostituerade, vilket han ironiskt tillbakavisar med att "han var den evige sonen för alltid oskuld" (386). Så är följaktligen det köttsliga begäret hos Stephen och hans vänner starkt ty det är högst angenämt att "bedriva otukt" (387), och med en "hållbar sköld av oxtarm" (389) förhindrar man såväl veneriska konsekvenser som avkomma. En vredgad guds stämman låter sig dock höra och fördömer deras själars osedlighet och "deras spillan i trots mot hans ord som för barnafödande ihärdigt ivrade" (389). När sällskapet slutligen rumlar vidare mot Burkes pub i slutet av kapitlet utropar berättaren: "Kopulation utan population! Nej, säger jag!" (415), vilket vi kan läsa som en pregnant sammanfattning av en god del av tematiken. Stephens syndande består inte bara i blasfemi och öppet trots mot Gud, utan i en vägran att leva ett vanligt liv med hustru och barn. Han plågas också av samvetsförebåelser för detta sitt syndfulla leverne och gnags av känslan att hans liv är tomhet och fysisk torftighet, att detta hämmar honom som människa och presumtiv diktare, att han kastar bort sina möjligheter.

Men hur kan man då läsa allt detta och vilken funktion fyller Joyces stilistiska akrobatik? Svårigheterna i kapitlet "Solgudens oxar" har att göra med att dess språkliga fyndighet och ekvilibristik på ett i det närmaste idealtypiskt sätt illustrerar kontroversen om språk som kommunikation och språk som konstnärligt uttrycksmedel. De växlande stilarterna har egentligen så lite att göra med studenterna och andra som är samlade i väntrummet på barnbördshuset att kapitlet tycks innehålla två radikalt olika berättelser: en om personerna, däribland Bloom och Stephen, och en om språket. Parodin blir där-

för intressant även i sin egenskap av metafiction, den reser frågor om författarinstansen och skrivandet och om läsarens roll.

Kapitlet är verkligen destabiliserande, framhåller Jennifer Levine, eftersom dess olika episoder och växlande stilarter inte erbjuder läsaren någon fast grund att stå på. Inte heller kan man upptäcka något slags centrum i form av en enhetlig berättarsynvinkel som skulle binda samman episoderna genom sin blick på världen.¹² Övergångarna sker abrupt och utan förmedling av någon övergripande berättarröst. I stället upptäcker läsaren att här händer någonting oroväckande med förhållandet mellan språket och den värld det syftar till att representera. De decentrerande stilskiftena framskapar således en läsare som blir en rörlig del av det textuella maskineriet, och eftersom arten av parodisk förvrängning skiftar med varje ny episod, så kommer varje nytt avsnitt att innebära att man som läsare förlorar fötfaftet på ett nytt sätt. Att läsa "Solgudens oxar", har det sagts, är därför som att se in i ett kalejdoskop där varje episod innebär att skriften skakas om på nytt och skapar ett nytt förhållande mellan språk, värld och läsare.¹³ Även om karaktärernas olika inkarnationer uttryckligen beskrivs i texten, så har de tilldelats dessa roller utan att veta om det. Bloom är naturligtvis inte mer medveten om att han är Sir Leopold än att han skulle vara Odysseus. Det är till fromma för läsaren som Bloom har dubbats till riddare, och rollbytet påverkar förstås det sätt på vilket läsaren uppfattar och tolkar händelseförloppet i den episod där detta sker.

Den berättare som talar i "Solgudens oxar" är sålunda icke-auktoritär, inte så mycket en Joyce som parodierar det förflutna för att demonstrera sin egen överlägsenhet, som en Joyce som involverar läsaren i språkets och meddelens dilemma. "Solgudens oxar" flyttar uppmärksamheten från betecknat till tecken. Kapitlet prövar stil efter stil och tillåter aldrig en stil att få mer än tillfälligt överläge gentemot en annan, och håller på så vis hela tiden läsaren i ovisshet om vem det är som berättar och från vilken position. Och eftersom det inte finns något enskilt språk eller någon enskild stil som auktoriserar mening, så kan mening bara vara relationell och någonting

som till stor del skapas av läsaren vid övergången mellan de olika språken och stilarna.¹⁴ Det innebär att vi har att göra med en aktiv läsare som tilldelas både frihet och ansvar i vad som är en meningsskapande *process* och inte en läsare som utgör en passiv mottagare av en färdig *produkt*. Levines påpekande att kapitlet ”Solgudens oxar” på ett radikalt sätt ifrågasätter gränserna för traditionell läsning och traditionellt meningsskapande kan tyckas truistiskt, men är för den skull inte mindre betydelsefullt. Alltså detta att man antar att alla element i ett litterärt verk, hur komplexa och paradoxala de än må vara, slutligen sammanfaller i en formell och tematisk enhet som läsaren kan och måste upptäcka, och även det att man traditionellt har antagit att den enhetskapande kraften är den enskilda berättarrösten och den individuella psykologin.¹⁵ Därigenom visar detta parodierande kapitel med eftertryck hur den realistiska romanens konventioner på alla sätt överskrids. På så vis kunde man påstå att ”Solgudens oxar” i eminent mening är ett modernistiskt kapitel i en modernistisk roman.

I det avseendet gör vi gemensam sak med Joyces författarkollega under högmodernismens framväxt – T.S. Eliot – som i samtal med Virginia Woolf ansåg att Joyce med *Ulysses* hade ödelagt hela 1800-talet och att han hade avslöjat, möjligen hade Eliot här just ”Solgudens oxar” i åtanke, ”the futility of all the English styles”.¹⁶ Ett omdöme som skulle innebära att stilarna hade misslyckats med att leva upp till sina anspråk, att Joyces stilinventering således skulle visa på det naiva i antagandet att en enda stil skulle kunna visa hur saker och ting egentligen är och alltså på omöjligheten av ett stilistiskt absolut.

Det förefaller vara en sådan tanke om ’stilarnas fåfänglighet’ som ligger till grund för Wolfgang Iser’s analys av det fjortonde kapitlet. Joyces ambition att skildra ett objekt från så många sidor som möjligt gör att själva barnbördshuset tycks bli någonting levande och rörligt. Iser påpekar att språket här inte används för att fixera utan för att suggerera fram objekt och skeenden för medvetandet. Mångfalden av perspektiv gör konturerna suddiga samtidigt som det möjliggör

att objekten visas fram och skildras som någonting konstant föränderligt. Att på något sätt försöka definiera, bestämma eller lägga fast skulle medföra att denna föränderlighet hämmades, förklarar Iser, eftersom en sådan avgränsning skulle medföra en restriktion av den aktuella synvinkeln, vilken i sin tur inbegriper en 'stilisering' av den uppfattade verkligheten. Joyce ville alltså få fram det otillräckliga i den aktuella stilen när det gäller att (re)presentera verkligheten genom att kontinuerligt förändra stilen, ty enbart genom att visa fram det relativa hos varje stilsort kunde han, enligt Iser, avslöja det obestämbara och föränderliga i den observerbara verkligheten. Med varje parodierad stilart och författare i "Solgudens oxar" antar fortplantningstemat en ny form och varje ny behandling av detta tycks göra anspråk på att vara den rätta och sanna framställningen av verkligheten. På så vis demonstrerar Joyce "a latent *naïveté* underlying every style", klargör Iser med en formulering som Eliot med all sannolikhet hade kunnat ställa sig bakom. De således parodierade stilarna är ingenting annat än manipulativa framställningar av verklighet, någonting som formar verkligheten och därmed tillskriver den en särskild mening som inte är inneboende i den *a priori*. Iser tänker sig alltså att Joyce genom denna kombination av stilistisk föränderlighet och perspektivisk enögdhet ställer läsaren inför en räckvärdig uppfattningar som visar på verklighetens essentiella obestämba-¹⁷ righet. Man kan tillägga att detta är en principiell föränderlighet och obestämba- righet hos tillvaron som åskådliggörs med andra medel på andra ställen i romanen, t.ex. i inledningen av kapitel tre när Stephen vandrar på Dublinvikens strand, sluter ögonen, lyssnar till ljuden och 'verkligheten' därmed framträder på ett annat sätt för hans medvetande.

Parodin skiljer sig således från andra litterära texttyper genom att vara dubbelstrukturerad, eller för att uttrycka det på ett annat sätt: den första fråga man vanligtvis ställer sig när man klassificerar en text som parodierande är rimligen – vad är den en parodi på? Men som framgått är det sannolikt inte den mest meningsfulla frågan när det gäller *Ulysses*. I stället har det påpekats att man skulle kunna upp-

fatta parodin hos Joyce som ett textmodus eller en modalitet, dvs. som ett framställnings- och förhållningssätt till språket och världen som är representativt för den modernistiska romankonsten i stort. För det går rimligen inte att läsa detta parodierande språk på ett konventionellt vis. Det efterbildar inte verkligheten. Joyces parodier skapar förvisso en distans till den verklighet som presenteras, främmandegör, om man så vill, med språket som medel, och tvingar oss på så vis att uppfatta det invanda på ett nytt och annorlunda sätt.

Den som första gången ger sig i kast med att läsa *Ulysses*, har på sätt och vis redan läst den men kanske utan att vara medveten om det. Det vill säga, vi har alla mött och möter ständigt effekterna av Joyces litterära inflytande i en mängd litterära genrer och hos ett oändligt antal moderna författare. Med andra ord läser vi ofta 'Joyce'. Det gäller då sådana litterära tekniker som vi stöter på just i det fjortonde kapitlet: parodi, pastisch, fragmentering, självreferentialitet, synvinkelskiftet. Sådant som numer tas för givet, men som då – 1922 – var ett avgörande normbrott i romankonstens utveckling.

Avslutningsvis en randanmärkning, som egentligen skulle kräva ett längre resonemang, men jag vill ändå väcka några frågor som har aktualiserats i samband med läsningen av Erik Anderssons förnämliga nyöversättning av romanen. Hur översätter man egentligen parodi, och vad händer när man gör det?¹⁸ På ett sätt kan man väl tänka att det inte borde vara annorlunda att översätta parodi än någonting annat. Språk är språk. Men är det så att det som är stilparodi på engelska språket, så att säga per automatik blir stilparodi också i en svensk översättning? Förblir parodins dubbelstruktur intakt när det parodiska – denna sång vid sidan av – överförs från ett språkområde till ett annat? Är det så att läsarens förhållande till det som är parodi på något sätt förändras i översättningen, det vill säga möjligheten att uppfatta just det parodiska i parodin? Själva grundproblemet i detta sammanhang har nog att göra med det notoriskt svårfångade begreppet stil.

NOTER

- 1 Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford et al.: Oxford University Press, new and revised ed. 1982, s. 477f.
- 2 James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Bonniers, 2012, s. 377. Sidhänvisningar ges fortsättningsvis i den löpande texten.
- 3 Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study*, New York: Vintage Books, 1955 [1930], s. 298.
- 4 Jfr. Stanley Sultan, *The Argument of Ulysses*, Columbus: Ohio State University Press, 1964, s. 291.
- 5 Marilyn French, *The Book as World. James Joyce's Ulysses*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977, s. 171ff.
- 6 Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981, s. 137.
- 7 Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 72.
- 8 Se t.ex. Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, revised and augmented, New York: A New Directions Paperback, 1960 [1941], s. 106. Jfr. Weldon Thornton, *Voices and Values in Ulysses*, Gainesville: University Press of Florida, 2000, s. 152f
- 9 Levin, *James Joyce*, s. 106.
- 10 French, *The Book as World*, s. 169.
- 11 Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, s. 144.
- 12 Jennifer Levine, "Ulysses", *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. Derek Attridge, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, s. 131–159 [153f].
- 13 *Ibid.*, s. 154.
- 14 *Ibid.*, s. 157
- 15 *Ibid.*
- 16 *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, red. Leonard Woolf, London: The Hogarth Press, 1959, s. 50.
- 17 Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, s. 179–194 [192].
- 18 Att översättaren Erik Andersson själv har begrundat problemet framgår av de inblickar han ger från det rafflande översättningsarbetet i *Dag ut och dag in med en dag i Dublin*, Stockholm: Bonniers, 2012, s. 121f. Andersson har på goda grunder valt bort alternativet att låta den svenska litteraturhistorien lämna stoff till översättningen, dvs. att exempelvis en Dickensparodi på engelska skulle kunna motsvaras av en Strindbergsparodi i den svenska översättningen. För hur skulle det te sig när nu romanens skeende är lokaliserat till Dublin?

”MR LEOPOLD BLOOM ÅT MED GLÄDJE ...”

JENS LINDER

När min blick för in mig i det fjärde kapitlet av James Joyces *Ulysses* är det som om romanen ändrar kulör. Berättelsen blir brun och bleknad. Inte för att den skulle vara arkaiserande och åldrad som ett sepiafärgat fotografi. Nej, det är en mer animalisk och kroppslig färgton det handlar om, en skala av brunt från njure, rödbrunt från lever, rött i flera nyanser från köttsaft och blod, gräddvitt från späck, sprucket rödvitt och grått från korvar och syltor. Det doftar kött, inälvor och levrat blod.

När *Ulysses* har kommit på tal har jag brukat uttrycka mig lite kritiskt. Jag minns läsningen av romanen för drygt tjugo år sedan som ganska dryg och motig. Jag upplevde den som ryckig, lite kall och briljerande. Och vid samtal om litterära mästare brukar jag säga att jag föredrar Prousts flödande vackra stil eller Kafkas mångtydiga enkelhet framför Joyces pretentioner.

Men under läsningen av nyöversättningen av *Ulysses* får jag ändra mig. Jag tycker att de olika kapitlen håller ihop bättre. Språket känns mer enhetligt. Jag uppfattar humorn och jag ser och uppskattar textens dokumentära inslag i mycket högre grad.

Det beror nog på flera olika saker. Jag har blivit äldre och mer lästålig. Jag har blivit allt mer intresserad av historia, inte minst gällande vardagslivets ting och vanor. Men jag tror också att den nya

översättningen är en viktig orsak till att romanen nu tycks mig så annorlunda. Utan att ha parallelläst mer än några kortare stycken, upplever jag det som om denna nya utgåva i större utsträckning har fångat ett tonfall, en författarröst, ett temperament genom att använda en lägre stilnivå och våga vara lite ”bonnig”. Texten känns mindre arrangerad, programmatisk och skrytig, och det realistiska inslaget framträder tydligare.

Det fjärde kapitlet, som jag har specialläst för det här tillfället, väcker ett särskilt intresse. Där finns ju ett starkt inslag av mat, dofter och smaker – vilket passar mig som är fixerad vid det kulinariska. Leopold Bloom sägs gilla tjock soppa på krås, nötig kräva, späckat ugnstekt hjärta, skivad lever brynt med ströbröd samt stekt torskrom. Bloom går till den lokala charkuteristen och inhandlar njure. Han brygger te, han brer en smörgås, steker eller snarare bränner njure, han skär upp brödtärningar som han doppar i stekspadet, han fantiserar om kakor...

I kapitlets början sägs alltså fårnjure vara Blooms favorit. Men sedan är det njure från gris han inhandlar (för övrigt ett tydligt tecken på att han totalt negligerar de judiska koscherreglerna). Numera är inälvsmat oaptitligt för de flesta. Den äts av en minoritet och väcker avsky och äckel hos många. Och bland inälvor är nog grisnjure den styckedel som anses som den minst förnäma och förfinade. I innanmatens teckensystem tillhör bräss (särskilt från kalv), lever från fåglar som anka och gås det mest glamorösa medan njure, lever och hjärtlag (lungor, muskelmage och hjärta) befinner sig vid skalans andra ände, som smakstarka och för många vämjeliga.

I samma inälvssystem rangordnas kalv som det mest nobla djurslaget, följt av ungnöt, nöt och lamm, medan gris och får ses som de grövsta, smakstarka och minst eftertraktade och delar från de senare brukar också belysande nog läggas i mjölk för att de starka aromerna av urin och blod ska dras ut.

Blooms favorit, fårnjure, är idag en ingrediens som helt enkelt inte existerar på marknaden i Sverige – inte ens hos specialiserade restauranggrossister eller i saluhallar.

Jag har bara ätit färnjure en gång, i Spanien, och den hade en intensiv inälvssmak som många nog skulle finna unken, och helt enkelt äcklig. Jag uppskattade den mycket och kan väl förstå Blooms fäbles. Den har en accentuerad och djärv smakbild som är vital, vild och djurisk.

Men det är nog knappast, tänker jag, ett slags objektiv smak (om en sådan mot förmodan skulle kunna fastställas) som gjort att det inte var udda att Bloom (och hans ickefiktiva samtida medmänniskor) uppskattade djurens inre organ.

De var helt enkelt närmare djuren, de flesta stadsmänniskor hade bara för någon eller några generationer sedan flyttat från landsbygden där självhushållning – i skiftande omfattning – under den tid som *Ulysses* utspelar sig ännu var vanlig. Även städer som Dublin var mer lantliga på den tiden. De gränsade mot allmänningar, åkrar och fält. Det fanns stadsodlingar. Dessutom var hanteringen av slaktkroppar och styckningsdetaljer mer öppen än idag. Det var ingen ovanlig syn att se någon bära på en djurkropp från en vagn till en köttbod. Och innanmaten var en naturlig del av kosten.

Mot slutet av det fjärde kapitlet går Bloom på toaletten. Jag har förstått att skildringen av detta var mycket ovanlig och att den väckte uppståndelse när boken kom ut. Det slår mig att många idag upprörs betydligt mer av scenen i slaktarboden och Blooms tillredande och inmundigande av den där njuren.

På de viktoriaiska brittiska öarna (och även i det oskarianska Sverige) omskrev man – i alla fall i borgerliga kretsar – det mesta som rörde kroppsfunktioner. Längre chockerades alltså läsarna av att Joyce, på andra ställen av *Ulysses*, skriver om avföring, mensblod, sex etcetera.

Idag är det alltså lite annorlunda. Vi ser på tevereklam om bindor, och på förpackningar till toalettpapper talas det om slitstarkhet och uppsugningsförmåga. Det finns ett stort utbud av erotiska och pornografiska publikationer och filmer.

När det gäller *offal*, som inälvsmat kallas på engelska (och som etymologiskt är besläktat med svenskans avfall), har allmänhetens tole-

rans snarare minskat. I mina två yrken, matjournalistens och kockens, möter jag ofta folk som äcklas av och förfasar sig över inälvor och annan föda som de känner avsmak för.

Jag minns själv när jag bodde i studentkorridor i Uppsala hur flera av mina korridorskamrater äcklades av min vana att laga till njure (kalv eller gris) med svamp, persilja, grädde och citron (det roade mig lite att sprida ut de urinaktiga dofterna. Själv var jag avtrubbad efter flera år i kockyrket).

På denna punkt kan man tala om en ganska radikal skiftning i mottagandet av romantexten. Jag tror att man med fog kan säga att avsnittet om njuren (och andra inälvor, styckdetaljer och korvar) inte väckte särskilt mycket anstöt hos de flesta läsare långt in på 1900-talet eftersom njure, lever, bräss, tunga, hjärna och lungor var vanliga ingredienser både i Sverige och på Irland.

Så även om Blooms frukost kanske inte var den allra vanligaste, så var den inte alls lika ovanlig och uppseendeväckande som den kan framstå idag. Och även om kapitlets inledning, där det sägs att Bloom tycker om halstrad fårnjure därför att den ”skänkte gommen en diskret biton av svagdoftande urin”, är lätt provokativt, har provokationen i det här fallet förstärkts genom den historiska utvecklingen.¹

Men inälvsfrukosten accentuerar ändå Bloom som en robust och köttlig person, en njutningsmänniska som inte är kräsmagad eller känslig. Matskildringarna i *Ulysses* är överhuvudtaget inte perifera, inte rekvisita eller garnityr, utan högst uttrycksfulla och dessutom skickligt utförda. De har också uppmärksammats en hel del. Bland annat i Lindsey Tuckers studie *Stephen and Bloom at Life's Feast* (1984).² Det finns även en ren kokbok, *Joyce of Cooking*, av Alison Armstrong (2001), med tidstypiska rätter.³

I samma veva som jag höll föredraget som denna text bygger på hade jag av en lycklig slump samma vecka gjort en djupdykning i gastronomins avfall. Jag deltog i inspelningen av teveserien ”Historieätarna” med Lotta Lundgren och Erik Haag. I serien försöker huvudpersonerna leva och inte minst äta som man gjorde under olika historiska epoker. Jag var kock i programmet om den oskarianska

eran (1872 till 1907) och fick förmånen att laga till kanin, orre, tupp-kammar, grisfötter, oxkind, lammskalle och hjärtslag. Det var spännande rent yrkesmässigt att få prova 1800-talsrecept, och se hur dessa föraktade råvaror förvandlades till läckerheter. Och det mesta blev faktiskt gott. Lustigt nog hade de medverkande i programmet svårare för gröt, trådig oxstek och inbakad rysk kaviar än för lungmos, karnaladåb och parmesangratinerad oxkind. (Lungmoset var förresten en fantastisk upplevelse, som en riktigt vällagad italiensk risotto, fast med finhackade bitar av lunga, hjärta och diafragma och har sjudits riktigt länge och sedan buljongkokats ett bra tag till.)



Men åter till *Ulysses*. När jag läser romanen i allmänhet och kapitel fyra i synnerhet, upplever jag att jag avkodar texten på olika vis. Det är uppenbart att mycket handlar om en hyperrealism som ibland använder konventionellt berättande som man till exempel känner igen från Balzac eller Zola, för att sedan brytas sönder av beskrivningar av det inre tankeflödet.

Det finns starka dokumentära och realistiska inslag, men berättandet följer inte konventionell (och fantasilös) prosa, utan blir ryckigt och skiftande, och läsaren kan ibland få svårt att hänga med i vad och vem meningarna syftar tillbaka på. Är det Bloom som tänker så här, är det berättarrösten som uttalar detta, vad syftar texten på här?

Jag tycker att denna förvirring slår hål på en ordning i texter och i verkliga livet som oftast tas för given: en hackordning mellan mänskliga och djur, mellan viktigt och oviktigt, mellan gestalter och miljö. När Joyce på så vis skriver annorlunda än den konventionella berättande litteraturen (som ju än i dag är den gängse i populära romaner) bryter han mot en verklighetseffekt (en stil och konvention som så att säga låtsas vara verklighet) som lätt kommer att ersätta (och indirekt påstå sig vara) realism. Den realistiska strävan att skildra något verkligt byts ju lätt ut mot konventioner som ger en

känsla av verklighet, alltså ett slags realismicitet, om man så vill, som texten erbjuder istället för att med mer okonventionella, ihärdiga och kompromisslösa vis gestalta något som kan sägas vara sant, äkta och verkligt.

I styckena som skildrar Blooms promenad från och till charkbutiken är det tydligt att texten blir egalitär och närgånget realistisk; jämlikande och icke-hierarkisk. Djurkroppar och människokroppar sätts in i samma ordning. Grisslaktarens fingrar är grisskära, Blooms fantasiers kuk och charkdiskens korvar associeras till varandra. Njurens blod och blodet som pumpas runt i Bloom och i den kraftiga kvinnan i butiken är av samma slag. Kvigor och ungflickor, boskap och människokroppar blandas associativt. Även åtskillnaden mellan inre och yttre tycks hävas. Texten gör det tydligt att Leopold Bloom och de andra människorna, liksom djuren, är tunga av kött, inälvor och blod.

I förlängningen bryter denna textens jämlikhet och förvirring också ner konventionen om ett helt, sammanhållet jag, och för fram en värld där människorna, deras handlingar och deras psyken inte givet är det centrala. Gestalterna har inte en given huvudroll. Människan är också ett djur, är också kropp, kött, tarmar och så vidare.

Lusta, köttstycken, längtan, förvirring, köttsaft, spenar, bröst och skinkor, allt är väsentligt, när det berättas, rad för rad, ord för ord.

NOTER

- 1 James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Bonniers, 2011, s. 59.
- 2 Lindsey Tucker, *Stephen and Bloom at Life's Feast*, Columbus: Ohio State University Press, 1984.
- 3 Alison Armstrong, *Joyce of Cooking. Food & Drink from James Joyce's Dublin*, Bar-rytown, NY: Station Hill Press, 1986.

ATT FLANERA OCH PROMENERA

Ulysses OCH *Mrs Dalloway*

LISBETH LARSSON

Alltifrån 1800-talets mitt och framåt befinner sig den europeiska litteraturens hjältar i rörelse in mot storstaden. Så är det också i svensk litteratur. I inledningsscenen till den roman som vi brukar kalla den första moderna i svensk litteraturhistorieskrivning; August Strindbergs *Röda Rummet*, som utkom 1879, står hjälten Arvid Falk högt uppe på Mosebacke och blickar ner över Stockholm. Sedan går ner han ner i staden och vandrar genom dess olika institutioner och boningar för att få sina ideal krossade.

Scenen för den moderna litteraturen är staden. Vid 1900-talets början flyttar skönlitteraturen in i den för gott. Stadsvandringarna blev en litterär konvention, under det första decenniet så genom-brytande att man i Sverige började tala om flanörlitteraturen. Detta har så småningom också blivit ett etablerat begrepp för en stor del av denna periods litteratur. Den mest kände flanörförfattaren i svensk litteraturhistoria är förvisso Hjalmar Söderberg, men han var inte ensam. Överallt i Europas städer vandrar de omkring, dessa modernitetens luggslitna litterära flanörer som Walter Benjamin sedan skulle bygga en hel världsåskådning kring med sitt passgearbete om det sena 1800-talets Paris.¹

När James Joyce i romanen *Ulysses* lät sin hjälte Leopold Bloom vandra omkring i det tidiga 1900-talets Dublin skrev han in sig i

en väl etablerad tradition. Han placerade som så många andra helt enkelt sin hjälte i en av Europas växande storstäder och lät honom gå omkring där. Det som skiljer Leopold Bloom i *Ulysses* från hans föregångare är emellertid att han inte stängas med staden som dessa gjorde. Han är hemma i den. Han betraktar den och han njuter av den och det den har att erbjuda. Staden är för honom ingen allätande hydra, som i Strindbergs *Röda Rummet*. Den är ett konsumtionsobjekt. Och eftersom den allvetande författaren vid den här tiden har flyttat in i sin huvudpersons huvud och låtit hans tankar bli berättelsen, kan man se hur stadens olika människor, begivenheter och utbud snabbt integreras i hans allätande och allt konsumerande tankeverksamhet. Samtidigt som Joyce beskriver hur den manlige flanören konsumerar sin stad medan han vandrar kring i den, konsumerar Joyce själv det västerländska kulturarvet genom att skriva berättelsen om modernitetens manlige flanör som en parallell till Odysseus resa i Homeros *Odysseen*. Han konsumerar också, briljant och effektivt, samtidens litterära stilar och genrer genom att i de olika kapitlen parodiera och travestera dem.

Fem år efter det att Joyces *Ulysses* kom ut publicerade Virginia Woolf romanen *Mrs Dalloway*. Den handlar också om en person som vandrar omkring i en storstad och den utspelar sig likt Joyces roman under en enda dag. Läsaren får, liksom i *Ulysses*, följa huvudpersonens vandring genom ett urbant samhälle. Dock inte under förkrigstiden utan strax efter första världskrigets slut. Som i *Ulysses* får läsaren ta del av huvudpersonens tankar.

Många har menat att Virginia Woolfs roman om Clarissa Dalloway är en efterföljare till Joyces *Ulysses*. Och det är den naturligtvis rent kronologisk. Många har också påstått att den är en imitation. Man har pekat på de många påfallande likheterna mellan *Ulysses* och *Mrs Dalloway*.² Att den utspelas under en dag, att huvudpersonen går omkring i en stad, att läsaren får följa hennes tankar och så vidare. Ett av bevisen för att romanen skulle vara en imitation har varit att Virginia Woolf bevisligen hade läst *Ulysses* när hon skrev *Mrs Dalloway*. Hon och hennes man Leonard hade fått den till påseende

till sitt förlag, Hogarth Press, 1918.³ Hon läste då en bit av den. De tryckte den dock inte, med motiveringen att arbetet var för stort för deras lilla handpress och att de inte kunde finna någon tryckare som ville åta sig tryckningen. I Woolfs dagböcker kan man se att hon sedan läste om romanen 1922 och då i dess helhet.⁴ Av hennes dagboksanteckningar och i brev framkommer det att från att inledningsvis ha varit djupt imponerad av romanen kom hon att känna allt större motvilja mot den.

Frågan är varför Virginia Woolf skulle imitera en roman som hon ogillade. Och varför hon, om hon nu faktiskt gjorde det, inte försökte dölja det utan tvärtom liksom framhöll likheterna genom att lägga in flera nästan övertydliga paralleller. Det ligger nära till hands att tro att hon, som den genomfört intellektuella och ironiska författare hon var, snarare gjorde det för att *läsaren* skulle jämföra. Många, som exempelvis Suzette Henke, menar numera att *Mrs Dalloway* var Woolfs svar på *Ulysses*.⁵ Jag skulle hellre vilja använda den svarta feministen bell hooks begrepp "talking back" och kalla romanen för ett genmäle.⁶ Mrs Dalloway var helt enkelt det svar på tal som Virginia Woolf gav Joyce (och alla sina manliga vänner som älskade hans roman, inte minst T.S. Eliot, som gjorde en liknande övning i poetisk form med *The Waste Land*, vilken för övrigt Hogarth Press gav ut.)

Jag vill därmed inte påstå att Clarissa Dalloway skulle vara en kvinnlig Leopold Bloom eller en kvinnlig Odysseus. Tvärtom är, menar jag, en av poängerna med Woolfs roman just att den visar hur omöjligt det skulle vara för en kvinna att axla hjälterollen i denna vår västerländska ur-berättelse. Clarissa har aldrig lämnat England och kommer heller inte att göra det. Hon tillbringar, som Homeros Penelope, sitt liv i hemmet. Som en modern engelsk variant av henne sköter hon hem och hus medan männen är ute och krigar i Indien eller någon annan del av det engelska imperiet. Liksom för att förtydliga det låter Woolf henne också sitta hemma och sy i en lång fas i romanen, vilket Liesl Olson understryker i sin bok *Modernism and the Ordinary*: "The episode distinctly echoes Penelope's weaving and waiting for Odysseus to return."⁷ Liksom Homeros Odysseus har

Clarissas ungdomskärlek varit i främmande land i tre decennier. Peter Walsh, som han heter, har som så många andra engelsmän i Woolfs generation tillbringat sina bästa år med att tjäna Imperiet i Indien. Och det är han som är Virginia Woolfs version av Leopold Bloom. Det visar hon inte minst genom hans sätt att gå genom London. Efter det att han, som första åtgärd efter hemkomsten besökt Clarissa, strosar han genom staden, som Leopold Bloom genom Dublin, mållöst och enbart driven av sina inre begär.

I det spel med likheter och skillnader som finns mellan dessa två romaner, och där poängen med likheterna är likheternas skillnad, finns både skämtsamheter och ett stort allvar. Det senare är påfallande om man jämför hur de båda författarna låter sina personer förhålla sig till döden. Bloom är närmast gycklande, Clarissa snarare överhögtidlig. Men Virginia Woolf tillåter sig också att skoja. Bland annat genom att byta ut njurar mot blommor i inledningskapitlet.

Båda romanerna börjar med att huvudpersonen går ut för att handla. "Mrs Dalloway sade att hon skulle köpa blommorna själv", lyder den ofta citerade inledningsmeningen i Woolfs roman och läsaren får sedan följa hur hon lämnar sitt hem i Westminster och målmedvetet promenerar till Bond Street där hon brukar köpa sina blommor. Avsikten med Leopold Blooms promenad är att köpa något till frukost. Som Clarissa Dalloway lämnar han sitt hem på morgonen för att besöka en butik. Han vet emellertid inte vilken men fastnar framför slaktarens skyltfönster. Det är en njure som väcker hans lust och får honom att gå in i affären. En annan skillnad mellan honom och Clarissa Dalloway är att hon inhandlar sina blommor av sociala skäl, de är avsedda för den stora fest hon ska ha på kvällen, Bloom tänker däremot smaska i sig sin njure i enskildhet och så gott som omedelbart. Han tänker bara på sin egen njutning denna morgon (och dag, kan man säga). Mrs Dalloway tänker mest på andra. Eller kanske snarare, hon tänker på hur hon ter sig för andra. Det funderar Bloom över huvud taget inte på. I hans huvud är de andra något han har tillgång till. I hennes är de en gåta, som hon ägnar mycket tid över att fundera över. Kort sagt: han tänker om andra

människor som en del av sig själv. Medan hon ser dem som något annat och funderar på vad de tänker om henne när hon tänker om dem.

Det handlar alltså inte om att spela ut god mot ond. Långt ifrån. Vare sig Clarissa Dalloway eller Leopold Bloom är särskilt sympatiska personer. Det som gestaltas i romanerna är snarare mäns och kvinnors skilda villkor och de olikartade livshållningar som är kopplade till deras kön. Ett centralt uttryck för detta i romanerna är sättet att gå: Var man går, när man går och hur man går. Woolf är liksom Joyce mycket upptagen av detta. I Woolfs romaner promeneras ständigt och i synnerhet restriktioner kring det kvinnliga promenerandet är ett återkommande motiv. Läser man *Mrs Dalloway* på promenadernas nivå finner man också en karta över promenerandets könade sociologi, där distinktionen mellan att promenera och att flanera är central.

Jag har redan använt en rad olika ord för att gå; vandra, promenera, strosa, flanera. Poängen är att det handlar om samma sak, men sker på olika sätt. Den som promenerar har, som både Leopold Bloom och Clarissa Dalloway i romanernas respektive inledningskapitel, vanligtvis ett mål som bestämmer rутten. Man går till något och man tar oftast kortaste vägen dit vare sig det är en blomsteraffär eller en charkuteributik. Den som flanerar har emellertid inget specifikt mål eller ens någon riktning utstakad; att flanera är att låta sig föras dit lusten pekar. Leopold Bloom tar inledningsvis, som jag sade en promenad, men efter det att han inmundigat sin njure ägnar han resten av dagen åt att flanera. Han går än hit och än dit. Helt impuls- och luststyrd. På den karta som illustrerar Blooms sätt att ta sig runt i Dublin under den dag romanen varar finns heller inga enkla linjer.⁸ Han liksom irrar, strosar, flanerar hit och dit i staden. En viktig sak är att *hela* staden är tillgänglig för honom och det under *hela* dygnet. Clarissa Dalloway däremot promenerar bara på förmiddagen. Och hennes rutt är, som man kan se på den karta över hennes promenad som ligger på nätet, mycket strikt.⁹ Hon går genaste vägen från Westminster där hon bor till Bond Street, borgerskapets lyxiga inköpsgata då som nu, där hon brukar köpa sina blommor. Hon går visserligen genom en park, men hela detta område var vid denna tid ett över-

klassrevir, så socialt begränsat när det gällde de som rörde sig där att hon till och med möter en ungdomsvän, Hugh Withbread, som liksom hennes man arbetar med att vara regeringen tillhanda. Hon rör sig inom ett strikt avgränsat område, en inhägnad skulle man nästan kunna säga. Inte ens när hon inhandlat vad hon ska kastar hon loss för att flanera omkring, utan återvänder raskt till hemmet samma väg som hon kommit.

Hennes promenads raka linje skiljer sig på ett påfallande sätt från Leopold Blooms. Det finns emellertid en linje på denna promenadkarta över Virginia Woolfs roman som är avvikande och har vissa grundläggande likheter med Blooms. En som inte är rak utan lite vinglig och löper liksom i en halvcirkel. Det är den väg Peter Walsh går efter det att han gjort förmiddagsvisit hos sin ungdoms kärlek, och av allt att döma livs stora kärlek, Clarissa.

Han har alltså återvänt från Indien efter trettio år. Anledningen till att han en gång gav sig av var i någon mån att han blev relegerad från Oxford, men kanske ännu mera att Clarissa avböjde hans frieri och i stället gifte sig med den solide Richard Dalloway. Den stabila makens promenad finns också utritad och den är, som man kan se, *nästan* rak. På hemvägen från en politisk intriglunch tillåter han sig dock en liten – lätt-flanörisk – avvikelse genom Green Park där han betraktar arbetarklasskvinnorna och deras barn som ligger utspridda på gräsmattorna i den aftonljumma solen. Den linje som mest liknar Leopold Blooms i *Ulysses* är emellertid Peter Walshs. Hans visit hos Clarissa blir successivt alltmer emotionellt laddad, trots att han är på väg att gifta sig med en ung frånskild kvinna han träffat i Indien. Den avbryts av att Clarissas dotter Elisabeth kommer in i rummet och han ser sig tvingad att gå. När han kommer ut från Westminster korsar han Victoria Street som Clarissa tidigare på dagen, och han betraktar nöjt sin spegelbild i ett skyltfönster. Han prisar sin lycka att ha undsluppit Indien och att han har en ny kvinna på gång: ”Där var han, denne lycklige man, han själv, speglad i en bilfabrikants skyltfönster på Victoria Street”, låter Woolf honom tänka.¹⁰ Han tar sedan av åt höger och strosar vidare längs huvudstadens imperiala paradgata Whitehall,

från Parlament Square till Trafalgar Square. Han njuter soldaternas maktuppvisning, beundrar de pampiga regeringsbyggnaderna och hjältestatyerna. Han gonar sig, kort sagt, i känslan av att tillhöra en stor nation. När han kommer fram till Trafalgar Square med alla dess statyer av olika krigshjältar stannar han upp framför statyn av general Charles Gordon, nationalhjälten som först gick segrande fram i Krim, Kina, Egypten och Sydafrika, men sedan förlorade sitt huvud i Sudan 1885 på grund av ett onödigt misstag. ”Stackars Gordon” tänker Peter Walsh.¹¹ Men han glömmer strax sin ungdomshjälte för en, som det står, ”enastående tjugig” kvinna som går över Trafalgar Square i riktning mot Haymarket. Han fingrar förstulet på den fickkniv han alltid har i fickan – kan man vara tydligare – och bestämmer sig för att följa efter henne. Han upplever det emellertid inte som ett val utan som att det är han som blir vald och han följer

denna eggelse som också med ryggen vänd mot honom tycktes bestråla honom med det ljus som förenade dem, gjorde honom till den utvalde, som om det larmande trafikbullret genom kupade händer hade viskat hans namn, inte Peter, utan det hemliga namn som han använde i sina innersta tankar. Du, sade hon, bara du, och hon sade det med sina vita handskar och sina skuldror.¹²

Han känner sig som en äventyrare där han följer den okända kvinnan längs Londons gator. Han har aldrig känt sig så ung och så fri. Kvinnans lockelse går i förbund med alla de lockande varorna; fjäderboorna, garneringarna, spetsarna i skyltfönstren längs gatorna. Det är en helhjärtad investering, liksom den som Bloom gjorde i kvinnan i slakteributiken som han planerar att följa efter, ”gå bakom henne om hon gick sakta, bakom hennes gungande skinkor”.¹³ Liksom denna försvinner emellertid Peter Walshs kvinna ur sikte. Men det lämnar inga spår. Han rycker liksom Bloom på axlarna: ”Än sen?”¹⁴ Och fortsätter, som man kan se på kartan, till Regents Park, där han sätter sig på en bänk och tar sig en tupplur.

På kvällen äter Peter Walsh middag på det enkla hotellet i Bloomsbury där han bor, för att sedan bege sig till Westminster och Clarissas fest. Den promenaden finns av någon anledning inte med på kartan. Men den är också intressant. När Peter besökte Clarissa på förmiddagen tackade han i princip nej till hennes fest. Men på kvällen är det som en självklarhet att han ska gå dit och han flanerar, ja, denna gång använder Woolfs översättare ordet ”spatserar”, ett mellanting mellan att promenera och flanera, från Bedford Place i Bloomsbury (där Virginia Woolf för övrigt bodde när hon var ung) till Clarissas hem i Westminster. ”Han spatserade genom London mot Westminster, observerande”, skriver Woolf.¹⁵ Han ser in i alla dessa hem där det ser ut som om alla ordnar till fest eller andra gemensamma aktiviteter. Fönstren är öppna, gardinerna fladdrar i den ljumma sommarvinden. Likt fönstershopparna som konsumerar godset i skyltfönstren utan att betala, konsumerar han Londonbornas kvällsliv och gemenskaper utan att delta.

Men plötsligt känns flanörens fria utanförskap olustigt. Han faller ut det stora bladet på sin fickkniv och går målmedvetet mot Clarissas hem. Som i *Ulysses* dras flanören obevekligt i riktning mot sin Penelope när dagen går mot sitt slut. Som Bloom till Molly så Peter till Clarissa.

En flanör behöver en kvinna därhemma, det är, kan man säga, Woolf och Joyce överens om. På frågan om huruvida kvinnan behöver en flanör svarar de emellertid olika. Joyce låter Molly i sin avslutande monolog upprepa det ja hon en gång gav Bloom. Clarissa upprepar sitt nej. Men Woolf ägnar inte romanens slut åt att låta henne utreda detta. I stället vänder hon plötsligt strålkastaren mot flanören, mot Peter Walsh, vars begär åter väcks när han betraktar sin ungdomskärlek där på festen. Han känner hur förväntan stiger i honom: ”Ty där var hon”, som romanens sista mening lyder. En mening som har förbryllat många, men som läst på flanörens premisser bara visar hur obotlig han är.

NOTER

- 1 Walter Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad; passagearbetet*, 1–4, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992.
- 2 Robert Alter, exempelvis, drar i *Imagined City. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven and London: Yale University Press, 2005, ständiga paralleller mellan *Mrs Dalloway* och *Ulysses* i sitt kapitel om Joyce, s. 121ff. I sin diskussion om *Mrs Dalloway* menar han bland annat att Peters förföljelse av kvinnan vid Trafalgar Square är inspirerad av Bloom i *Ulysses*, s. 108.
- 3 Hermonie Lee, *Virginia Woolf*, London: Chatto & Windus, 1996, s. 390f.
- 4 Virginia Woolf, *Ögonblick av frihet: Dagboksblad 1915–1941*, övers. Rebecca Alsberg, Stockholm: Elisabeth Grate bokförlag, 2009, s. 72, 229.
- 5 Suzette Henke, "Virginia Woolf Reads James Joyce: The *Ulysses Notebook*", *James Joyce: The Centennial Symposium*, red. Morris Beja et al., Urbana: University of Illinois Press, 1986, s. 41.
- 6 bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, Mass.: South End Press, 1989.
- 7 Liesl Olson, *Modernism and the Ordinary*, Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 68.
- 8 <http://ulysses.bc.edu/#>
- 9 <http://hubcap.clemson.edu/~sparks/TVSeminar/dallwalkmap.html>
- 10 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, övers. Else Lundgren, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2011, s. 43.
- 11 *Ibid.*, s. 46.
- 12 *Ibid.*, s. 47.
- 13 James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012, s. 63.
- 14 *Ibid.*, s. 64.
- 15 Woolf, *Mrs Dalloway*, s. 140.

FÖRFATTARFÖRSTÅELSE MED GENUSBESVÄR

WOOLF LÄSER *Ulysses*

INGRID HOLMQUIST

”Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day”, skriver Virginia Woolf i sin essä, ”Modern Fiction”, 1919.¹ Det är en suggestiv och tankeväckande appell, verkligen värd att fundera över. Vad rör sig egentligen i den ”vanliga” människans medvetande en helt vanlig dag? Men citatet är också relevant här, därför att det understryker beröringspunkterna mellan Woolfs och Joyces författarskap, tydligast i *Mrs Dalloway* och *Ulysses*. I ”Modern Fiction” lanserar Woolf ett modernistiskt program, som vidgar synen på vad som betraktas som verklighet i litteraturen. Woolf polemiserar där mot sin samtids etablerade författare, ”Edwardianerna” Arnold Bennett, H.G. Wells och John Galsworthy, som hon menar fäster för stor vikt vid yttre realism. I stället vill hon flytta fokus till människans medvetande, men framför allt fånga den ständiga medvetandeströmmen mellan det yttre och det inre. Endast så framträder en meningsfull, modern verklighetsuppfattning, anser hon. Men detta nya synsätt kräver också en ny litterär form; för att skildra det moderna duger inga vanliga intriger, ingen konventionell kärlekshistoria och ingen traditionell uppdelning i genrer som komedi och tragedi.

Det bästa exemplet på den nya litteraturen lovar James Joyces *Ulysses* att bli enligt Woolf, som då essän skrevs endast har läst de första kapitlen i boken, publicerade i tidskriften *The Little Review*.²

Hos Joyce finns den ”vanliga människan” och dennas medvetande står i centrum. Jämfört med samtidens realistiska författare, som Woolf kallar materialister, definierar hon Joyce som ”andlig” eller ”själslig” (”spiritual”),³ detta på grund av hans intresse för medvetandets flöde. Vid en första läsning verkar *Ulysses* vara ett mästerverk, anser Woolf. Men samtidigt är hon inte riktigt nöjd med den – handlar det kanske om att Joyce alltför mycket betonar det ”oanständiga” i livet, frågar hon sig själv och läsaren. Samma fråga dyker upp i essän ”Mr Bennett and Mrs Brown”, som liksom ”Modern Fiction” kritiserar den äldre författargenerationen, här främst representerad av Arnold Bennett, för dess oförmåga att gestalta den vanliga människan, Mrs Brown. Woolf tolkar här Joyces ”oanständighet” som ett tidstypiskt drag hos en ny författargeneration som vill göra upp med gamla uttrycksformer utan att ännu ha hittat fungerande nya: ”Mr. Joyce’s indecency in *Ulysses* seems to me the conscious and calculated indecency of a desperate man who feels that in order to breathe he must break the windows.”⁴ Även i de anteckningar som Woolf gjorde om *Ulysses* under arbetet med ”Modern Fiction” funderar hon över sina reaktioner över ”oanständigheten”.⁵ Hon störs av det hon uppfattar som Joyces behov av att chockera läsaren, även om hon kan förstå hans reaktion med tanke på den ”tystnadens slöja”⁶ som den dominerande smaken kräver av litteraturen. Men samtidigt är det en vanföreställning bland de nya författarna att ”oanständighet” är mer verkligt än allting annat. Den verklighet Woolf vill se behandlad i litteraturen är människans psyke och känslor. Då blir det mindre viktigt att skriva om människornas kroppar, menar hon: ”Varför inte ta bort kropparna helt och hållet?”⁷

För att kunna fördjupa förståelsen av Woolfs ambivalens inför *Ulysses* vänder jag mig till hennes dagboksanteckningar, som öppnar för en läsning ur genusteoretiskt perspektiv. I dagboken, på svenska döpt till *Ögonblick av frihet*, är hon mer kritisk än i essäerna, vilket knappast är förvånande eftersom hon i dessa inte bara skriver för sig själv utan för en läsande publik, och alltså måste överväga vad hon säger på ett annat sätt än i dagboken. Dessutom vill hon i essäerna

lansera en hel grupp författare, där också hon själv ingår. Även de privata läsanteckningarna är inriktade på ett arbete för offentligheten, även om Woolf där tillåter sig mer osäkerhet än i "Modern Fiction".⁸

1922 läser Woolf hela *Ulysses*, ivrigt påhejad av T.S. Eliot, som såg romanen som en "milstolpe", som "lade hela 1800-talet i ruiner".⁹ I början av läsningen är Woolf positiv: "road, stimulerad, charmad, fångslad av de första två tre kapitlen", men sedan blir hon "förbryllad, uttråkad, irriterad och besviken som på en osmaklig student som klämmer på sina finnar."¹⁰ Kritiken av Joyces text för att vara uttryck för en omogen, pubertal, manlighet,¹¹ återkommer i Woolfs omdöme vid avslutad läsning:

En god författare, menar jag, har så stor respekt för skrivandet att han inte försöker vara slug, överraskande eller ägna sig åt konststycken. Jag tänker hela tiden på en barnslig skolpojke, intelligent och talangfull, men så självupptagen och egoistisk att han tappar huvudet, blir överdådig, manierad, stöjig, ansträngd [...] man hoppas att han kommer att växa ur det; men eftersom Joyce är fyllda fyrtio verkar det knappast sannolikt.¹²

Den här typen av kritik mot en omogen manlighet kombinerar Woolf med en kritik mot Joyce ur klassperspektiv: hon kallar *Ulysses* en "illitterat, ohyfsad bok, en självlärd arbetares bok".¹³ "Hon anser att den är "underklassig, inte bara i den vanliga bemärkelsen, utan också i litterär bemärkelse."¹⁴ Det är inte alltför djärvt att gissa att det hon betraktade som "ohyfsat" och litterärt "underklassigt" i romanen är förbundet med den ovan diskuterade "oanständigheten". Detta ord dyker även upp mycket sent i Woolfs dagbok, när hon efter Joyces död 1941 – som även blir det år då hon själv dör – erinrar sig tillfället då hon och hennes man Leonard Woolf blev erbjudna att publicera *Ulysses* på det egna förlaget Hogarth Press.¹⁵ De avböjde eftersom ett sådant åtagande skulle ha blivit för stort för förlaget, men Woolf minns fortfarande att manuskriptet "dröp av oanständighet".¹⁶ Hon ger aldrig några direkta exempel på vad hon förknippar med begrep-

pet i dagboken, men troligen åsyftas Joyces påfallande fysiska och sinnliga, i viss mening ”låga” berättande, som inte väjer för att skildra sexualitet och olika kroppsliga funktioner.

Woolfs överklassbakgrund tycks alltså vara ett skäl till hennes blandade känslor inför *Ulysses*. Dock är detta förvånande, för Woolf och hennes krets, Bloomsburygruppen, var varken konservativa när det gällde politik, sexualitet eller samlevnadsformer. Flera av dem sympatiserade i olika utsträckning med socialismen, exempelvis Virginia och Leonard Woolf, som på olika sätt engagerade sig för arbetarrörelsen, han som föreläsare och skribent, hon som aktiv i Women's Co-operative Guild, ett kvinnogille inom den kooperativa rörelsen.¹⁷ Att experimentera med sexuella identiteter och öppet leva som bisexuell eller homosexuell var vanligt inom Bloomsburygruppen; Woolf själv praktiserade ju bisexualitet. Däremot var gruppen ganska elitistisk, en sorts intelligens- och smakaristokrati.¹⁸

Kanske är det ändå främst en speciell form av manlighet som Woolf blir provocerad av. Å ena sidan en pretentiös manlighet, som hon exemplifierar med den talangfulla men egocentriska skolpojke hon beskriver ovan. I *Ulysses* strävar Joyce medvetet efter att skriva inom alla genrer och bli den mest epokgörande författaren i sin generation, vilket onekligen kan förefalla pretentiöst, men härigenom uppfyller han nya estetiska ideal som Woolf sympatiserade med. Å andra sidan implicerar hennes kritik av manligheten en omogen fixering vid kroppslighet och sex, som hos ”en osmaklig student som klämmer på sina finnar”. Med tanke på de återkommande referenserna till oanständighet förefaller denna aspekt av maskuliniteten i *Ulysses* vara det som mest utmanar Woolf.

MOLLY BLOOM

Tyvärr har Woolf inte kommenterat Molly Blooms monolog, vilket hade varit intressant då denna avslutande del av *Ulysses* både tycks ha uppfattats som den mest revolutionerande och den mest skandalösa i samtiden. Under läsningen av *Ulysses* skriver Woolf i dagboken

i september 1922, att hon borde läsa ”det sista odödliga kapitlet” i romanen, men att trötthet och gäster hindrar henne. Troligen är hon ironisk, men uttrycket antyder ändå att texten har gjort djupt intryck på det litterära avantgardet.¹⁹ Recensionerna av *Ulysses* i den irländska pressen uttryckte däremot chockerat avståndstagande, både beträffande Mollys monolog och romanen som helhet. Denna kritik drabbade även Joyce som person – *Ulysses* betraktades som en perverterad produkt av en perverterad hjärna.²⁰

Bonnie Kime Scott diskuterar i *Joyce and Feminism* återkommande drag i receptionen av Molly Bloom: kritikerna tenderar att antingen tolka Molly som en symbolisk, mytisk karaktär eller som en realistisk. Den förstnämnda tolkningen leder till att Molly dyrkas som Den stora modern, Gaia, (”earth mother”), medan den senare drar ner henne i smutsen som ”satanic mistress” eller ”thirty-shilling whore”.²¹ I sin feministiska kritik vill Scott överskrida detta binära och moralistiska angreppssätt och i stället betona både det realistiska och det symboliska i gestaltningen av Molly samt relatera framställningen till dess samtida kontext. Scott summerar sin kontextuella analys av Molly med orden ”a picture of the female, more acted upon than acting”,²² alltså med ett maktperspektiv som är typiskt för den feministiska litteraturkritiken från 1970-talet och framåt. En maktteori som varit fruktbar i diskussionen om Molly Blooms monolog är den ”manliga blicken”, vilken innebär att kvinnan görs till ett objekt för mannens njutning genom att gestaltas genom ett manligt subjekts voyeuristiska blick.²³ Richard Pearce anlägger detta perspektiv på monologen i en intressant tvådelad artikel, där han först argumenterar för att gestaltningen av Molly överskrider den manliga blicken på flera sätt. Dels genom att hon inte bara ”blir sedd” av män i en värld där män har makt utan även ”ser tillbaka” och kritiserar männens värld. Dels genom språket som genomgående parodierar manliga myter i *Ulysses* och där Molly Blooms monolog uttrycker ett kreativt kvinnligt begär, som gör henne till ett handlande subjekt. I den andra delen av artikeln kritiserar Pearce sin tidigare analys för att vara alltför romantisk och prövar tanken att Mollys monolog kan betraktas

som ett uttryck för genren ”kvinnans klagan” (”the female lament”). Med det synsättet blir Mollys kritik inte ett verkligt ifrågasättande av manliga normer utan ett sätt att ”lätta på trycket”, varefter normerna återställs. Pearce betraktar dock inte någon av läsningarna som den slutgiltiga; i stället vill han upprätthålla den instabila position han kommit fram till.²⁴

Pearces analys fångar en ambivalens som jag som läsare känner inför Molly Blooms monolog, men vill uttrycka på ett något annorlunda sätt. Det skapas en dubbelhet i monologen genom att Molly framställs som kraftfull, rent av suverän, i sitt livsbejakande begär, men å andra sidan som tragisk när hon successivt förminskas som handlande subjekt, då detta begär fångat in henne i äktenskapet. Detta antyds i Mollys uttalande: ”varför kan man inte kyssa en karl utan att springa och gifta sig med honom först”.²⁵ Att den äktenskapliga sängen är platsen för Mollys monolog har i detta sammanhang stark symbolisk betydelse: denna plats ”ramar in” monologen och visar på Mollys bundenhet till det patriarkala samhället och dess krav på henne som sexuellt bekräftande och barnafödande kvinna.²⁶ Hennes ungdoms erotiska upplevelser, den första kärleken i Gibraltar och Blooms frieri, utspelas däremot utomhus och har en fri och skapande karaktär.

Joyces skildring av Molly tycks för en nutida läsare ibland anknyta till feministiska diskurser både vad gäller hennes kraftfullhet och maktlöshet. Exempel på det förra ges när Molly beskriver kvinnor som fredsbevarande genom sina erfarenheter som mödrar, och när hon gör sig lustig över mäns sexuella organ och prestationer. Även den senare dimensionen, den tragiska, kan tolkas i feministiska termer som antyttts ovan. I ett manssamhälle blir Mollys begär något som förminskar henne, genom att göra den sexuella dragningskraften till hennes enda maktmedel och enda form för självförverkligande. Men man kan också uppfatta Mollys tragiska utveckling som en sorts straff för hennes sexuella makt över män, vilket i så fall skulle antyda ett sadistiskt inslag i skildringen.

Denna tragiska dimension är helt frånvarande i Joyces egen be-

skrivning av Molly Bloom. I samband med utgivningen av *Ulysses* skriver han till en vän: "Ich [Molly] bin der (sic.) Fleisch der stets bejaht"²⁷ ("jag är kroppen som alltid bejakar"), alltså en mytisk och primitivistisk tolkning i tidens anda. För att understryka det bejakande draget hos Molly pekar Joyce också på att monologen är formad som en cirkel, där ordet ja, inleder och avslutar den.²⁸ Mollys slutliga, extatiska "Ja" är förföriskt, men det finns inslag i texten som väcker misstankar även mot detta. Det som i texten leder fram till bejakandet är *minnet* av ungdomstiden när hennes begär utvecklade henne som subjekt, men i förhållande till hennes aktuella situation kan hennes ja lika gärna tolkas som ett sätt att besvärja verkligheten som att bejaka den.

CLARISSA DALLOWAY OCH MOLLY BLOOM

Som betonats inledningsvis sympatiserade Virginia Woolf med James Joyces ambition att sätta den vanliga människans medvetande och hennes ständigt skiftande tankar och känslor i centrum för berättandet. Både dagböckerna och läsanmärkningarna till "Modern Fiction" visar att Woolf beundrade Joyces berättarteknik i *Ulysses*; liksom han ville hon fånga medvetandets flöde och när hon läste romanen arbetade hon redan med detta i texten som blev *Mrs Dalloway*. Woolfs roman liknar Joyces på många sätt i sin komposition, men från ett feministiskt litteraturvetenskapligt perspektiv ser man den snarare som ett exempel på "talking back" än som ett exempel på påverkan.²⁹ Huvudpersonen Clarissa Dalloway kan exempelvis tolkas som den "vanliga" kvinnan som ställs mot den "vanlige" mannen, Leopold Bloom och utmanar hans status som "Everyman". En likartad kritik av Molly Bloom som "Everywoman" skulle kanske låta sig göras, men avslutningsvis vill jag i stället peka på några likheter mellan Clarissa Dalloway och Molly Bloom.

En likhet är *sängen*, eller snarare dess funktion i texten. Även i *Mrs Dalloway* "inramas" huvudpersonen av sängen, sovrummet och det patriarkalt styrda huset. När Clarissa Dalloway återvänder från

sin morgonpromenad för att köpa blommor, omsluts hon av huset och blir till någon annan, ”som en nunna som har lämnat världen och känner hur de välbekanta slöjorna faller tunga kring hennes kropp”.³⁰ Centrum för detta nunneliv är sovrummet, en vindskupa, där hon sover ensam i en mycket smal säng, i en ”jungfrulighet, bevarad genom barnafödandet, som omslöt henne tätt som ett lakan.”³¹ Instängdhet, asexualitet, isolering, skrivs här fram som representationer för Clarissas opassionerade liv som Mrs Richard Dalloway.

Kontrasten mellan Clarissa och Molly är slående vad gäller begärsutlevelse, men i båda romanerna problematiseras kvinnors begär, och i båda framställs det också som ett specifikt kvinnligt begär. Detta kan definieras som en begåvning för kärlek, där kärlek förstås i vid mening. I Mollys fall framträder den som livsbejakande sexualitet och i Clarissas fall som ett sätt att bejaka livet genom att ordna stora fester. Festerna blir ett konkret uttryck för hennes begär efter att ge ”liv” genom att sammanföra människor och skapa nya oförutsedda möten och relationer.³² Detta begär framstår som kreativt, men får likt Mollys en tragisk dimension eftersom festerna är infogade i ett socialt sammanhang där de riskerar att förytligas till tomma överklassritualer.

Clarissas (frånvarande) sexuella begär är något av en gåta som även den skapar en sorts tragik i romanen. Å ena sidan skildras Clarissa som av naturen kyelig sexuell, men mer attraherad av kvinnor än av män. Å andra sidan framstår hon som alltför bunden till sin sociala klass med dess normer och privilegier för att vilja satsa på en ekonomiskt osäker tillvaro med Peter Walsh eller ett totalt normbrott genom ett liv med Sally Seton. Clarissa minns Sallys kyss som ”det underbaraste ögonblicket i hela hennes liv”,³³ men ingenstans i texten finns en antydning om eller en längtan efter att skapa ett samliv med Sally. Tvärtom understryks det orimliga i en sådan relation mellan kvinnor när den tidigare bohemiska Sally dyker upp på Clarissas fest som nyrik hustru till en bomullsfabrikör och mamma till fem pojkar. Clarissas sexuella gåta dröjer sig dock kvar som en underliggande melankoli³⁴ och Clarissa blir liksom Molly en karaktär som lever mycket i sina

minnen från ungdomen. För Clarissa fyller minnet av Sallys kyss en livsbejakande funktion som kan jämföras med Mollys extatiska ”Ja”. Men en viktig skillnad är att detta minne inte innebär en vändpunkt i romanen eller ger den en definitiv form. I stället framstår den som ett inslag bland andra i den ständigt rörliga medvetandeström som Virginia Woolf och James Joyce försökte fånga i sina verk.

NOTER

- 1 Virginia Woolf, ”Modern Fiction”, *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, red. Bonnie Kime Scott, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press: 1990, s. 631. Essän hade ursprungligen titeln ”Modern Novels”, men publicerades som ”Modern Fiction” i *The Common Reader* 1925 med endast obetydliga ändringar. Det är under detta namn den i allmänhet refereras till. Se Suzette Henkes introduktion till Virginia Woolf i *The Gender of Modernism*, s. 627, not 5.
- 2 Suzette Henke, *The Gender of Modernism*, s. 626.
- 3 Woolf, ”Modern Fiction”; Henke, *The Gender of Modernism*, s. 631.
- 4 Woolf, ”Mr Bennett and Mrs Brown”, *The Gender of Modernism*, s. 640.
- 5 Woolfs läsanterckningar inför skrivandet av ”Modern Novels” publiceras första gången som ”Modern Novels (Joyce)” i *The Gender of Modernism*, s. 642–645. Se Henke, s. 627f, not. 5.
- 6 Woolf, ”Modern Novels (Joyce)”, s. 644. Orig. ”the veil of reticence” (min övers).
- 7 Ibid., s. 644. Orig. ”Why not in fact leave out bodies?” (min övers).
- 8 Vissa Joyceforskare är kritiska till att man använder dagboksanteckningarna med argumentet att de riskerar att överskugga Woolfs sympati för Joyce som författarkollega och stor samtida modernist. Kritiken formulerades först av Suzette Henke i ”Virginia Woolf reads James Joyce: *The Ulysses Notebook*”, i *James Joyce: The Centennial Symposium*, red. Morris Beja et al, Urbana: Univ. of Illinois Press: 1986. Jag uppfattar invändningen som överflödig eftersom Woolfs beundran för Joyce som modernistisk författare klart framgår av ”Modern Fiction” och ”Mr Bennett och Mrs Brown”. Den är också irrelevant för mig som är inriktad på en läsning ur genusperspektiv.
- 9 Virginia Woolf, *Ögonblick av frihet. Dagboksblad 1915–1941*, red. Anne Olivier Bell, övers. Rebecca Alsberg, Stockholm: Elisabeth Grate Bokförlag, 2008 [1990], s. 234.

- 10 Woolf, *Ögonblick av frihet*, s. 229.
- 11 Som genusvetare ser jag kön som en konstruktion, något som görs. Vissa forskare markerar denna uppfattning genom att använda termerna maskulinitet och femininitet i stället för manlighet och kvinnlighet. Jag använder dock övervägande de senare framför allt för att femininitet på svenska har en mer begränsad innebörd än kvinnlighet.
- 12 Woolf, *Ögonblick av frihet*, s. 233.
- 13 Ibid., s. 229.
- 14 Ibid., s. 233.
- 15 Ibid., s. 55f.
- 16 Ibid., s. 741.
- 17 Ibid., s. 55.
- 18 Se t.ex. Marcel Bas, "Virginia Woolf's Class Consciousness: Snubbing or Helping the Masses?", *Die Roepstem*, 28.1. 2008. www.roepstem.net/woolf/html
- 19 Woolf, *Ögonblick av frihet*, s. 231. Strax därefter nämner Woolf i dagboken en "skarp-sinnig" positiv recension av *Ulysses* i amerikanska tidskriften *The Nation*. Ibid., s. 233.
- 20 Kathleen McCormick, "Reproducing Molly Bloom: A Revisionist History of the Reception of 'Penelope'", *Molly Bloom. A Polylogue on "Penelope" and Cultural Studies*, red. Richard Pearce, Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1994, s. 17–40.
- 21 Bonnie Kime Scott, *Joyce and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, , 1984, s. 157.
- 22 Ibid., s. 178.
- 23 Laura Mulvey utformade teorin om "the male gaze" i artikeln "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16(3), 1975, s. 6–18. Artikeln väckte en omfattande debatt och Mulvey återkom flera gånger till begreppet bl.a. i *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- 24 Richard Pearce, "How Does Molly Bloom Look through the Male Gaze", *Molly Bloom. A Polylogue on "Penelope" and Cultural Studies*, s. 40–63.
- 25 James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012, s. 751.
- 26 Begreppet "rama in" kommer från engelskans "frame" eller "framing" och syftar inom feministisk teori på kontroll och objektifiering av kvinnor och kvinnokroppen. Begreppet är vanligt förekommande inom konstvetenskaplig teori om "the female nude". Se Yvonne Eriksson, Anette Göthlund, *Möten med bilder*, Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 117f.
- 27 Se Scott, *Joyce and Feminism*, s. 158.
- 28 Ibid., s. 157.
- 29 "Talking back" används som beteckning för olika former av radikal litteraturkritik, se t.ex. Debra A. Castillo, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- 30 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, övers. Else Lundgren, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2000, s. 32 (Första sv. utgåva 1977, första eng. utgåva 1925).
- 31 Ibid., s. 35.
- 32 Ibid., s. 131.
- 33 Ibid., s. 39.
- 34 Begreppet melankoli alluderar här på den depressiva känsla som bortträngd homosexualitet skapar enligt Judith Butler i "Melancholy Gender-Refused Identification", *Psychoanalytic Dialogues: The International Journal of Relational Perspective*, Vol. 5 (2), 1995.

CREATIVITY, PLAYFULNESS AND "LINGUISTIC CARNIVALIZATION"

JOE TROTTA

James Joyce's modernist *tour-de-force*, *Ulysses*, is widely recognized as being one of the most innovative and groundbreaking novels in English, not least because of its experimental techniques, ingenious structuring and unorthodox language. For a wide variety of casual readers, Joyce fans and linguaphiles, much of the pleasure in reading *Ulysses* is derived from cracking its various codes and savoring the semiotic potential of the novel's neologisms, ambiguities and word-plays. For other readers, however, the style seems impenetrable; the verbal fireworks, brain-teasers and gratuitous linguistic eccentricity taking precedence at the expense of comprehension and flow, often slowing down the process of perception and turning the reading into an academic exercise rather than a pleasure. Regardless of one's preferences concerning Joyce's style, his writing skills as they are expressed in *Ulysses*, with its full repertoire of style-shifting, language play and other linguistic tricks, has undeniably attracted a great deal of academic attention and leaves no one indifferent.

The primary objective of this article is to examine, via a systematic corpus study, questions regarding linguistic creativity, verbal playfulness and 'linguistic carnivalization' in James Joyce's *Ulysses*. How does *Ulysses* do what it does linguistically and can a digital 'dissection' of the text contribute to understanding Joyce's style in new ways? A

secondary objective, which is a natural consequence of the first, is to discuss the value and potential of an empirically-positioned, corpus-based analysis of a literary text. Can a corpus-stylistic approach, using concordance software and corpus-based research techniques, provide a useful basis for an exploration of the text?¹

JOYCE IN THE CONTEXT OF THE VICTORIAN NOVEL

In distinct and numerous ways, *Ulysses* is a clear break in content and style from the typical Victorian novel, and, though many of the 'new' techniques in the book have precursors (in authors like Chekov, Hamsun, Poe, Rabelais, Sterne, Swift, to name but a few), *Ulysses* is considered an iconic work of modernist literature, so much so that it has even been referred to as "a demonstration and summation of the entire movement."² The narrative practices that would characterize modernist literature were either invented in, epitomized by or centrally associated with *Ulysses*, e.g. the stream of consciousness style (or interior monolog), the cinematic technique (montage sequences, flashbacks, etc.), parallax views (i.e. the juxtaposition of events and perspectives), the so-called 'collage' technique, and so on. The basic distinctions are illustrated in the schematic in Table 1:

	<i>The 'Typical' Victorian Novel</i>	<i>Ulysses</i>
CHARACTERS	Presented from the 'outside'	Presented from the 'inside'
SUBJECT MATTER	Realistic/Naturalistic	The characters' minds
NARRATIVE TECHNIQUE	Third-person narrative	Interior monologue; Stream of consciousness

Table 1: *Ulysses* contrasted with the typical Victorian novel

As this sketch indicates, one of *Ulysses*' major preoccupations is giving a voice to the jumbled, unexpressed and often ephemeral activity of the mind and, in doing so, it exploits the potential of language in novel ways, using paradoxes, quirky imagery, interruptions, associations, symbols and slang expressions along with the impressionistic visual and auditory textures of words from a range of different dialects and registers.

Aside from those features above which would necessarily affect the style of the novel and differentiate it from the majority of Joyce's contemporaries, the conscious involvement of language itself as a major plot element in *Ulysses* has a central, nearly postmodern emphasis, in the book. Joyce's fascination with language and its relation to reality is clear throughout the work (though possibly most notably in *Proteus*), which, according to Brivic,³ derives from Joyce's interest with the (linguistic) philosophy of George Berkeley:

Stephen is investigating the relation of language to reality in 'Proteus' with the aim of going beyond what is given, and Berkely helps him here to consolidate a necessary realization. What Stephen sees himself seeing on the beach is language, a field of coded signs whose surface he searches in hope of finding the truth. The Key to this is Stephen's description of Berkely's achievement: "The good bishop of Cloyne took the veil of the temple out of his shovel hat: veil of space with coloured emblems hatched on it its field. Hold hard".

The image of the veil is used metaphorically as that which separates the material from the transcendent and if *Ulysses* breaks through that veil at all, it is likely due to the way he manipulates language.

WHAT IS LINGUISTIC CREATIVITY?

Language literally provides us with unlimited opportunity for creativity, most notably in the generation of novel sentences and phrasings. From this viewpoint, it is easy to see how linguistic creativity corresponds with ideas put forward in several (mostly generative) linguistic paradigms, commonly referring to the human capacity to create an infinite number of utterances with a limited number of resources. Creativity is thus an aspect of 'competence' which is a useful notion in understanding how humans can consistently create unique sentences through the use of subliminally understood, but identifiable and empirically verifiable rules of well-formedness (or grammar).

Most people, however, would maintain that there is some line between this 'ordinary' type of creativity and, for lack of a better term, 'artistic' creativity. Artistic creativity seems somehow original and/or extraordinary, whereas the output of this Chomskyan-style creativity may or may not be perceived as original or extraordinary; originality/extraordinariness being beside the point – the operative term in this understanding is *generative* creativity, i.e. a generative component working with a limited system of tacitly-understood rules and algorithms that can potentially produce infinite sentences. This then means that even the seemingly most mundane sentences can be creative or even completely unique, regardless of whether they are 'artistically' felicitous, innovative or artfully crafted to elicit a special effect in the recipient. Though it can seem drastic to completely ignore a concept of artistic linguistic creativity as a discrete type of creativity (since, for example, authors are typically valued and for their ability to communicate fresh, insightful perceptions in well-crafted language) there is no simple way of differentiating these two types;⁴ for example, neologisms, rhymes, allusions, sarcasm, irony, similes, metaphors, analogies, puns and other witticisms, regardless of how passively or actively they are used by any individual, are a natural part of the native speaker's competence (though this com-

petence is rarely, if ever, examined or differentiated from 'ordinary' competence within the generative framework). Everyday speakers of any language, often unnoticed in the course of normal conversation, create new words, new meanings and idiosyncratic amalgams that are easily understood, although they will never make their way into dictionaries or usage guides.

In addition, creativity is clearly a scalar phenomenon, which makes drawing an absolute line between 'creative' language and 'other' language impossible in practice. For example, exploiting the possibilities of unusual collocations is a typical and oft-cited way of expressing creativity. Compare for example the scale of collocational creativity shown in Table 2:


DET +	NOUN +	ADVERB	
<i>several</i>	<i>hours</i>	<i>ago</i>	Mundane/literal
<i>many</i>	<i>moons</i>	<i>ago</i>	
<i>ten</i>	<i>games</i>	<i>ago</i>	
<i>several</i>	<i>performances</i>	<i>ago</i>	
<i>a few</i>	<i>cigarettes</i>	<i>ago</i>	
<i>three</i>	<i>overcoats</i>	<i>ago</i>	
<i>two</i>	<i>wives</i>	<i>ago</i>	
<i>a</i>	<i>grief</i>	<i>ago</i>	
<i>a</i>	<i>humanity</i>	<i>ago</i>	abnormal/ unexpected (‘creative?’)

Table 2: *Collocational creativity*⁵

An interesting aspect of collocational creativity is that none of the words in the collocation need to be in any way unusual – it is the combination, or the unexpected lexical primings⁶ that is unusual or 'creative'. As relevant and interesting as this category is, a computer-assisted, systematic search of the entire text is not possible since there is no way to isolate and extract examples unless they already contain unusual words (as in, for example, *He assumes the avine head, foxy moustache and proboscidal eloquence of Seymour Bushe*) which is arguably not

a case of collocational creativity since unusual words (like *proboscidal*) do not have well-worn primings that can set up an unexpected or creative collocation.

To keep the topic manageable within the scope of the present study, I have opted to 1) work with those features of linguistic creativity which are most readily identifiable, i.e. neologisms, irregular spellings, unorthodox derivations, unusual morphology, etc., and other, selected linguistic constructs that are easily retrieved electronically and 2) treat creativity as a scalar phenomenon rather than binary one. As a result of these choices, this study is empirical and data-based, but it is not quantitative, i.e. some quantitative data is mentioned when suitable and relevant, but statistics about specific incidences or frequencies of particular creative techniques would be neither useful nor practicable.

MATERIAL & METHOD

The material for this study comes directly from Joyce's novel; the main method for the analysis is a close reading of the text, which, given the size and density of the book, is no mean task. Also, since it is not practical to repeatedly read the text with the requisite intensity, the close reading runs the risk of being subjective and unreliable. In order to develop and improve this reading, a digital, corpus-based approach was implemented. *Ulysses* was first downloaded from the Project Gutenberg website.⁷ In that format, the text comes as one single file with none of the three books or eighteen 'episodes' presented as separate documents. I first divided the text into eighteen subfiles in accordance with Joyce's own view of the structure of the text (spelled out in the *Linati* and *Gilbert Schemas*) as consisting of eighteen Homeric episodes (not least since these episodes vary greatly in style and examinations of each episode as separated from the whole could potentially yield interesting results). Using the concordance tool *WordSmith*⁸ the text was first scrutinized in terms of a number of standard corpus procedures, for example 1) word

frequency lists; 2) type/token ratios for the text and its 18 episodes; 3) concordances of relevant words; and 4) searches for collocations and/or common word combinations.⁹

However, most of these corpus methods do not help in understanding the creative use of language as it is understood for this study, none of the typical quantitative assessments of the text were striking (even the standardized type-token ratio, which was fairly high at $\sim 51\%$, was not exceptional).¹⁰ Instead, these steps are typically more useful in gaining a general linguistic grasp of a text, for example, Step 1 will help a reader distinguish a text's most important/frequent concepts and, though this type of information is interesting and important, it is not particularly useful in the present context since the most frequent words will typically not be those which best exemplify linguistic creativity. With this in mind, some additional steps were added to those above: 5) a reverse-frequency word-list was extracted and unique words were identified; 6) based on evidence gleaned from the close readings, selected searches of relevant (productive) derivational morphemes, e.g. *un-* (as in *unbelieve*), *-ward* (as in *duskward*) and *dis-* (as in *disincommodate*), among others, were carried out, and also 7) spell-checking software was used to discern potentially unusual and relevant words.

Since there is no corpus software or set-method to retrieve neologisms, I used a reversed frequency wordlist (a word list that was arranged in order from least frequent to most frequent words), which was divided into different bands – band 1 consisted of words that only occurred once, band 2, twice, and band 3, three times. The frequency of a word is, however, no guarantee that a word is noteworthy – a word which only occurs once in a text could be (and usually is) a fairly commonplace word and is thus irrelevant for the present purposes. Also, a genuine neologism created for and used in a specific text could conceivably occur any number of times (think, for example, of all the coinages in the work of JRR Tolkien or in Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*, which recur frequently in their texts, but may not occur anywhere else). Despite this caveat,

it is generally unlikely that inventive neologisms would occur 4 or more times, so, for the sake of a clearer delimitation in the data, any word with a frequency of 4 or higher was not considered.

As a neologism is likely to have a spelling that is not recognized by a standard spell-checker in a word processing program, each list was pasted into a suitably-sized Microsoft word document¹¹ and the UK spell-checking software was run. Naturally, many normal items were marked as misspelled, so after all the non-highlighted words were excluded, a proper check of possible neologisms could be carried out.¹² For self-evident reasons, proper names were excluded from the investigation, unless the name was somehow used in an unusual way, or if the name had a function as a descriptive label or epithet as in (1):

- 1 What a persuasive power that girl had! But to be sure baby Boardman was as good as gold, a perfect little dote in his new fancy bib. None of your spoilt beauties, *Flora MacFlimsy* sort, was Cissy Caffrey.

Plenty of compounds were marked as misspelled and thus potentially interesting; however commonplace compounds whose spelling differed in only minor ways, like the italicized (but not underlined) words in (2), were excluded from the study:

- 2 Christicle, who's this excrement yellow gospeller on the Merrion hall? Elijah is coming! Washed in the blood of the Lamb. Come on you winefizzling, ginsizzling, booseguzzling existences! Come on, you dog-gone, *bullnecked, beetlebrowed, hogjowled, peanutbrained, weaseleyed, fourflushers*, false alarms and excess baggage! Come on, you triple extract of infamy! Alexander J Christ Dowie, that's my name, that's yanked to glory most half this planet from Frisco beach to Vladivostoa.

All the italicized words in (2) were marked as misspelled since no hyphen is used, but this is surely a trivial aspect of the spelling, at least

in these cases. Note, however, that the underlined words, especially *winefizzling* and *ginsizzling* were included as examples of neologisms (or at least very infrequent words, though *booseguzzling* is a questionable member of this category). Also, from another point of view, the listing of the attributes in (2) can be seen as poetic or creative, the echoing of sounds from one word to the next (*-izzling* x 3) and the repetitions of the *-ing* and *-ed* endings producing an artistic effect in itself.

As a way of double-checking that the method had yielded a valid result, all the extracted neologisms in the text were checked in their particular context in *Ulysses*. When there was doubt as to whether a word should or should not be included, I consulted *the Cambridge online dictionary* and *the Encyclopedia Britannica online* – in extremely difficult or tricky cases, I also performed a simple Google search on the string in question, if the number of matches was very low, or if they only referred to the word as it is used in *Ulysses*, the word was retained in the study.

Consider now the three examples below:

- 3 a. O! Bow to the inevitable. Grin and bear it. I remain with much love your *brokenhearted* husband D B Murphy.
- b. Outside a shuttered pub a bunch of loiterers listen to a tale which their *brokensnouted* gaffer rasps out with raucous humour.

Brokenhearted, because it is spelled as a single word without a hyphen, is rejected by the spell-check program, but this is hardly an item for closer examination here and it was excluded from the study; however the same compounding process is used for *brokensnouted* which, despite that fact that neither the words *broken* nor *snout* are 'original' the construction itself is noteworthy. Also worth mentioning in this context are sentences such as the following:

- 4 To wash his soiled hands with a partially consumed tablet of Barrington's lemonflavoured soap, to which paper still adhered,

(bought thirteen hours previously for fourpence and still unpaid for), in fresh cold *neverchanging everchanging* water and dry them, face and hands, in a long redbordered holland cloth passed over a wooden revolving roller.

- 5 a. – Of the *twoheaded* octopus, one of whose heads is the head upon which the ends of the world have forgotten to come while the other speaks with a Scotch accent.
- b. H. E. L. Y.'S filed before him, *tallwhitehatted*, past Tangier lane, plodding towards their goal.

In (4) the words *neverchanging* and *everchanging* are used, though *everchanging* is a fairly common expression and is listed in the reference dictionaries (often with a hyphen); *neverchanging*, however, is not listed in the dictionaries and it produces a far more creative and striking impression, especially in juxtaposition with *everchanging* (partly because of the oppositeness of meaning, partly in the way the words echo each other in terms of pronunciation and spelling).

In (5a), a very mundane participle adjective, *twoheaded*, is used, but in (5b) a similar word formation process is used to a much greater effect with the item *tallwhitehatted*. Consider also a similar comparison in the two examples in (6):

- 6 a. Paris: the *wellpleased* pleaser.
- b. – A few *wellchosen* words, Lenehan prefaced. Silence!

Both words, *wellchosen* and *wellpleased* are modeled on the same pattern (*well* + past participle), but *wellchosen* (apart from the missing hyphen) is not remarkable in the least, whereas *wellpleased* certainly calls attention to itself, causing the reading to infer or decode its meaning.

After the basic corpus procedures were carried out and the material was delimited and irrelevant items were excluded, I organized

examples of creativity in *Ulysses* into meaningfully descriptive groupings. There are, however, many different ways to categorize and subcategorize the different varieties of linguistically interesting words/phrases in *Ulysses*. For example, in a similar study, X. Wu¹³ divides the results into types of morphological processes like *Conversions* (verb and non-verb) and *Compounds* (Noun, Verb, Adjective and Jumbled). Though Wu's disposition is certainly informative and it creates an interesting point of departure for the present work, the problem is that it prioritizes mechanical processes of word formation (e.g. derivation, blends, conversions, and so on) over the function and effect of the constructed words; this, to me, is a problem since there is no one to one correspondence with an effect like 'defamiliarization' and a particular word formation process (like for example blending or backformation); similarly, neologisms and unorthodox derivations may be used in different ways regardless of what process was involved in constructing the words.

I have instead chosen to use the following, broader categories in order to capture commonalities between the different examples which could be lost in too fine-grained a classification.

- * Altered semiosis
- * Grammatical metaphor
- * Unorthodox spelling
- * Wordplay
- * Linguistic carnivalization

These labels are not intended to be water-tight, discrete categories. There are some natural areas of overlap, most notably between altered semiosis and the rest of the group, since most of these characterizations imply some intended modification in the way in which a sign is understood. Wordplay too, cuts across categories since many instances of altered semiosis or grammatical metaphor depend on a pun or a coincidental similarity between words.

ALTERED SEMIOSIS: LEXICAL CREATIVITY WHICH AFFECTS CONCEPTUAL REFERENCE

Many of Joyce's lexical innovations are used in a way which affects or disrupts the ordinary, nearly automatic meaning-making process. These types of disruptions could, in some cases, be viewed in literary terms as acts of defamiliarization,¹⁴ in others, perhaps as obtuse meanings¹⁵ or even in some instances, as the free play of signifiers (or floating signifiers).¹⁶ The notions of defamiliarization, obtuse meaning and floating signification could be helpful since they all relate in some way to how a 'sign' is interpreted and internalized, but they are not entirely well-suited for this analysis since they do not express exactly the same phenomenon, nor do they cover other ways in which semiosis could be affected. Rather than labor needlessly with the inconsequential technical differences of each of these notions, I have instead chosen an umbrella term, *altered semiosis*, to cover all cases.

A useful paradigm in envisaging how this could work is the model of the sign first developed by Peirce (in various incarnations from the late 1860s to 1910). This model, which differs in significant ways from Saussure's classic dyadic model, is presented for the purposes of contrast in Figure 1 below:

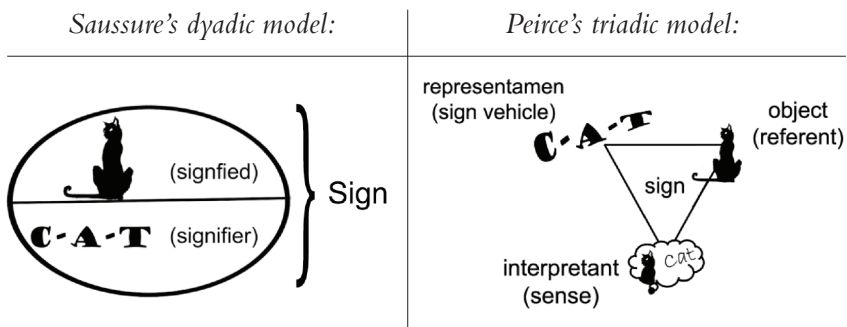


Figure 1: Comparison of Saussure's concept of the sign and Peirce's 'semiosis'

In Peirce's version of the sign, the *representamen* (or sign vehicle) corresponds fairly closely to Saussure's 'signifier', it is the letter or phoneme combination used to elicit the notion of the *object* (or referent) in the mind of the recipient; in Saussure's model, this would be the 'signified'. The main difference between the two is Peirce's *interpretant*, which is not any specific person who is interpreting the relation between the representamen and the object, but rather the sense made between the relationship between representamen and object (the actual connecting of the sign vehicle to the referent). In other words, for Peirce 'nothing is a sign unless it is interpreted as a sign'.¹⁷

With this model, as opposed to Saussure's, it is possible to discuss the ways in which atypical sign vehicles (which in the context of *Ulysses* would be the specific neologisms, unorthodox spellings, lexical ambiguities, etc. of the work) can influence, augment or disrupt the cognitive process of reading, i.e. if the Representamen (R) is unexpected, untraditional, idiosyncratic, etc., it not only obscures the relationship between R and some intended Object (O), it also opens the potentiality of the Interpretant (the sense made of the connection between R and O), allowing the reader, with whatever semiotic baggage they bring to the table, to participate in the meaning-making process.

Consider now the following examples:

- 7 a. He saved men from drowning and you shake at a cur's yelping. But the courtiers who mocked Guido in Or san Michele were in their own house. House of... We don't want any of your medieval *abstrusiosities*.
- b. His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her *moomb*. *Oomb*, *allwombing* tomb.
- c. No question but her name is puissant who *aventried* the dear corse of our Agenbuyer,
- d. *Pornosophical philotheology*. Metaphysics in Mecklenburgh street!

- e. Where is poor dear Arius to try conclusions? Warring his life long upon the *contransmagnificandjewbangtanti*lity. Illstarred heresiarch' In a Greek watercloset he breathed his last: euthanasia.

The italicized 'words' in (7) are all evocative at the same time as they are semiotically open to various degrees. They all elicit connotations which are readily available to the reader, but we cannot fully complete the sense-making process since it is not possible to totally close the gap between Representamen and Object – in effect they create a type of unlimited semiosis¹⁸ in which meanings slide into new meanings without a complete closure. The most natural formation process for this kind of altered semiosis in *Ulysses* seems to be blending (aka Portmanteau words) in which recognizable parts of existing words are cut up, manipulated and stitched together in unusual ways.

In contrast, the neologisms in (8) produce a rather different effect:

- 8 a. He *smellsipped* the cordial juice and, bidding his throat strongly to speed it, set his wineglass delicately down.
 b. Davy Byrne *smiledyawnednodded* all in one [...]
 c. He took off his silk hat and, blowing out impatiently his bushy moustache, *welshcombed* his hair with raking fingers.
 d. Insects of the day spend their brief existence in reiterated coition, lured by the smell of the inferiorly pulchritudinous female possessing *extendified* pudental nerve in dorsal region

The relation between the sign-vehicles and referents here is not as unstable as it is with those in (7), they certainly create associations and connotations, but these seem to augment the meaning rather than cloud it. They may be combinations of a root morpheme plus derivational morphemes (as in *extendified* in 8d), but more often than not they tend to be simple compounds, two or more words yoked to each other to enhance meaning and create more vivid images:

- 9 a. A hackneycar, number three hundred and twentyfour, with a *gallantbuttocked* mare, driven by James Barton, Harmony Avenue, Donnybrook, trots past.
- b. In the cone of the searchlight behind the coalscuttle, ollave, *holyyeyed*, the bearded figure of Mananaun Maclir broods, chin on knees.
- c. The *ferreteyed* porkbutcher folded the sausages he had snipped off with blotchy fingers, sausagepink. Sound meat there: like a stalled heifer.
- d. ”– But mind you don’t post yourself into the box, little man, he said.” Having heard these amusing words, ”The boys *sixeyed* father Conmee and laughed.”
- e. Melting breast ointments (*for Him! For Raoul!*). Armpits’ oniony sweat. *Fishgluey* slime [...]

A fairly recurrent and productive pattern for these constructions in *Ulysses* is premodifier + (past/present) participle, used mostly as premodifiers in a larger noun phrase (as in 9a–c), but also as a verb (as 9d). Most of these are derived from verbal participles, even if the participle stems from a ‘non-existent’ verb (i.e. *eye* is a possible verb, whereas *buttock* is not).

Finally, there are constructed words in *Ulysses* whose component parts (or at least one component part) are not lexical words but rather function words like pronouns or determiners:

- 10 a. Both then were silent? // Silent, each contemplating the other in both mirrors of the reciprocal flesh of *theirhisnothis* fellow faces.¹⁹
- b. Miss Douce chimed in in deep bronze laughter, shouting:// –And your other eye!// *Bloowhose* dark eye read Aaron Figatner’s name. Why do I always think Figather? Gathering figs, I think.
- c. A man.//*Bloowho* went by by [sic] Moulang’s pipes bearing in his breast the sweets of sin, by Wine’s antiques, in

memory bearing sweet sinful words, by Carroll's dusky battered plate, for Raoul.

- d. At four she. Winsomely she on *Bloohimwhom* smiled. Bloo smi qui go. Ternoon. Think you're the only pebble on the beach? Does that to all.
- e. Filled with his god he thrones, Buddh under plantain. Gulfer of souls, engulfer. *Hesouls*, *shesouls*, shoals of souls. Engulfed with wailing creecries, whirled, whirling, they bewail.
- f. And as no man knows the ubicity of his tumulus nor to what processes we shall thereby be ushered nor whether to Tophet or to Edenville in the like way is all hidden when we would backward see from what region of remoteness the *whatness* of our *whoness* hath fetched his *whenceness*.

These items are problematic to categorize since the reference of pronouns is not fixed in the same way as lexical words; they are typically deictic and variable. If the compound is understood as having a literal meaning (with a semiosis more like a typical lexical word than a pronoun), it may take on a type of reference as in (10a), but this example is probably best understood as functioning rhetorically as a marker of alterity (a marker that emphasizes otherness through the articulation of two faces superimposed in a mirror). Examples (10b–d) are strikingly unusual – they are a combination of the main protagonist's last name used as an antecedent in a relative construction in which the relative pronoun is merged with the head, the purpose of which is unclear. In (10e), the words *hesouls* and *shesouls* could have simply been expressed as 'souls' or perhaps even 'male' souls and 'female souls', but the use of the pronouns here is more likely motivated by their pronunciations, making the sentence trigger associations with the well-known tongue-twister *she sells sea shells by the sea shore*.

Finally, the interrogative pronouns in (10f) are atypically given derivational endings which are normally used to convert adjectives into nouns (e.g. *strange/strangeness*; *weak/weakness*; *hopeless/hopelessness*,

etc.), thus, for example, *whatness* is seen as a noun (a kind of entity) which expresses a property/quality/characteristic – the semiosis of the word is altered to create an unusual meaning+form semiosis. *Whatness* appears to express a basic concept, something like 'essence' (and *whoness* 'identity' and *whenceness* 'origin') – but the use of these forms is probably the result of several processes, not least of which is playfulness as well as the rhetorical 'rule of three'.

GRAMMATICAL METAPHORS: LEXICAL CREATIVITY WITH AN EXPERIENTIAL FUNCTION

Grammatical metaphor is a concept which originates in the work of Halliday,²⁰ and refers to a process in which grammatical categories are reframed in unusual ways in order to reconceptualize the argument structure of a clause:

[T]he grammatical clauses of the language we speak structure how we understand, experience and act on our material, social and mental worlds. And just as there are levels of conventionality in our use of vocabulary, [...] so there are usual or conventional clause patterns for conceptualising and constructing events, and rather less typical clause patterns, known variously as 'marked clause structure' or 'grammatical metaphor'.²¹

For example, the unmarked way to refer to people, places and things is by using a noun, the typical way to refer to an action is with a verb; to express a characteristic or a quality, one normally uses an adjective, and so on. An atypical (or marked) way to refer to an action would be to use a noun, e.g. the action of 'writing' in *Cuthbert wrote a letter to the authorities, which surprised us*, can be expressed as a noun in *Cuthbert's writing of a letter to the authorities surprised us*, thus converting the action of 'writing' from a process into an entity and simultaneously changing its grammatical function from predicator to (the head of) the subject of the verb *surprise*. Nominalizations

are very common forms of grammatical metaphor²² since nouns, in contrast to other word classes, can be used in a greater variety of participant roles (agent, experiencer, force, affected, recipient, etc.) and in a wider range of functions in the clause structure (as subjects, direct objects, indirect objects, complements, etc.). However, the most interesting examples in *Ulysses* are not nominalizations, as exemplified in (11):

- 11 a. Wait. Open hallway. Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am *almosting* it.
- b. [...] if anyone asked could he ride the steeplechase for the gold cup hed say yes then it came on to get rough the old thing *crookeding* about and the weight all down my side telling me pull the right reins now [...]
- c. [Virag] is *sausaged* into several overcoats.
- d. Brightly the keys, all twinkling, linked, all *harpsichording* [...]
- e. Puck Mulligan, panamahelmeted, went step by step, *iambing*, trolling [...]
- f. He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again with a fury of his claws, soon ceasing, a pard, a panther, got in spousebreach, *vulturing* the dead.

It goes without saying that *almost* is normally a degree adverb, *crooked* is an adjective, while *sausage*, *harpsichord*, *iamb* and *vulture* are typically nouns. The clause structure and the inflectional morphology (*-ing* and *-ed*) used in these examples, however, show clearly that these words are to be understood as verbs. In fact, not only are the italicized words in (11) verbs, they are the main verbs in the predicative center of each sentence, changing the experiential structure of the sentences. When *almost*, *crooked*, *sausage*, *harpsichord*, etc., become predicators, this marked use requires different cognitive mappings of the sentence elements onto different semantic and syntactic structures. The event is then perspectivised in a fresh way, requiring the

reader to work out what it means to *almost* something, or creating an image of how a person can be *sausaged* into an overcoat.

Further examples are shown in (12):

- 12 a. Under its leaf he watched through peacocktwittering lashes the *southing* sun.
- b. BLOOM: Simply satisfying a need I... (*With pathos*) No girl would when I went *girling*. Too ugly. They wouldn't play ...
- c. *Arabesquing* wearily they weave a pattern on the floor, weaving, unweaving, curtseying, twirling, simply swirling.
- d. He began *to mazurka* in swift caricature across the floor on sliding feet past the fireplace to J. J. O'Molloy who placed the tissues in his receiving hands.
- f. He had been meantime taking stock of the individual in front of him and *Sherlockholmesing* him *up* ever since he clapped eyes on him.
- g. But, gramercy, what of those Godpossibled souls that we nightly *impossibilise* [...]

In all of the above examples, some 'non-verb' word classes (mostly nouns) have been converted to verbs through the process of zero derivation, i.e. no derivational morphology is used in the conversion.²³ Though this seems to be a common derivational strategy used in *Ulysses*, other types certainly do occur in the novel, many of which go unnoticed since they are part and parcel of everyday speech (e.g. verb to noun conversion in phrases like *have a drink* rather than *drinking*, *taking a look* rather than *looking*, etc.). The following, however, exemplify other types of striking grammatical metaphors gleaned from the text:

- 13 a. Practice dwindling. *A mighthavebeen*. Losing heart. Gambling.
- b. The ghost walks, professor MacHugh murmured softly, *biscuitfully* to the dusty windowpane.

- c. The cold domed room of the tower waits. Through the barbicans the shafts of light are moving ever, slowly ever as my feet are sinking, creeping *duskward* over the dial floor. Blue dusk, nightfall, deep blue night.
- d. A young man clinging to a spur of rock near him, moved slowly *frogwise* his green legs in the deep jelly of the water.
- e. Thanks awfully *muchly*.

All the examples in (13) have in common that they are conversions to NON-verbal word classes, in (13a) a verb phrase is used as a noun, in (13b) a noun (*biscuit*) is converted to an adverb (via an intermediate morphological step as an adjective, *biscuitful*). In terms of word-formation processes, it is a mixed bag, (13a) using a combination of compounding and zero derivation, whereas the others use conventional derivational morphology in unconventional ways, sometimes resulting in a conversion of one word class to another (as in *duskward* or *frogwise*), but not always (as in *muchly*).

The sentences in (14) exemplify a different type of grammatical metaphor:

- 14 a. – Eureka! Buck Mulligan cried. Eureka!//Suddenly *happied* he jumped up and reached in a stride John Eglinton's desk.
- b. But, gramercy, what of those *Godpossibled* souls that we nightly impossibilise [...]

Note that both *happy* and *happied* are adjectival, so the switch here is not directly about the employment of grammatical metaphor to change entities to processes or attributes (or vice versa) but rather the effect in this instance is to modify the 'phase state' of the adjective, i.e. *happy* is merely a state whereas *happied* (if such a word exists) is a resultative state, i.e. a result of being made *happy* (cf. other cases which work this way such as *straight* (adjective: state) → *straighten* (inchoative verb) → *straightened* (adjective: result of the act of straightening)). I would contend that this type of conversion also alters the experiential

dimension of the message since a state adjective does not imply any process or agent, whereas these pseudo-resultative adjectives do. In (14b) the agent (God) is explicitly merged into the word, the phrase does not simply mean 'possible' souls, it refers clearly to 'souls made possible by God'.

WORDPLAY (PLAYFULNESS)

A separate category for wordplay is in some ways superfluous since many of the examples noted so far are instances of, in some way or another, wordplay; this is clearly not a category that is mutually exclusive with any other of the categories discussed in this study. This separate category of wordplay is only included to emphasize those instances whose main workload is less about creating 'new' words and strings which can alter perception and more about providing a vehicle to make us experience interesting ambiguities or "meaningful coincidence" or "convergence that affects meaning" in ways that invite exploration.

- 15 a. THE BEATITUDES: (*Incoherently*) Beer beef battledog
buybull businum barnum buggerum bishop.
- b. Ahbeesee defeege kelomen *opeecue* rustyouvee *doubleyou*.
Boys are they?
- c. The delegation, present in full force, consisted of
Commendatore Bacibaci Beninobenone [...], Monsieur
Pierrepaul Petitépatant, the Grandjoker Vladinmire
Pokethankertscheff, the Archjoker Leopold Rudolph von
Schwanzenbad-Hodenthaler, Countess Marha Virága
Kisászony Putrápesthi, Hiram Y. Bomboost, Count
Athanatos Karamelopulos, Ali Baba Backsheesh Rahat
Lokum Effendi, Senor Hidalgo Caballero Don Peadillo y
Palabras y Paternoster de la Malora de la Malaria,
Hokopoko Harakiri, Hi Hung Chang, Olaf
Kobberkeddelsen, Mynheer Trik van Trumps, Pan Poleaxe

Paddyrisky, Goosepond Prhklstr Kratchinabritchisitch,
 Borus Hupinkoff, Herr Hurhausdirektorpresident Hans
 Chuechli-Steuerli, Nationalgymnasiummuseumsanatorium-
 andsuspensoriumsordinary-privatdocentgeneralhistory-
 specialprofessordocent Kriegfried Ueberallgemein.

Buybull in (15a) has the potential meaning of accepting 'bull' i.e. 'nonsense' and simultaneously playing on the sound similarity with *bible* (there is also the double entendre of *bull* which can also mean a papal decree). In (15b) the sounding out of the alphabet contains at least two obvious puns opeecue (oh pee cue) and *double you*. Example (15c) contains multiple puns, several of them utilizing more than one language. Nearly all the names are clever satires expressed as wordplay, all woven into the list of delegates and their titles titles: *Bomboost*, *Petitépatant*, *Karamelopulos*, *Trik van Trumps*, *Hi Hung*, *Hupinkoff* and of course, the wonderful *Kriegfried Ueberallgemein*, whose first name *Kriegfried* would literally mean 'warpeace' and last name, *Ueberallgemein* would translate as 'overall' or 'universal' (presumably playing off of the lyrics to the German national anthem at the time).

GRAPHOLOGICAL CREATIVITY (JUMBLED SPELLING)

In the spirit of Joycean playfulness, the numerous spelling variations are placed into two main types: 1) *figureoutable* (e.g. words whose spellings open up the meaning-making process, but which are typically easy to understand in terms of their component parts and whose meanings are typically equal to, but not greater than, the sum of those component parts; and 2) *notsofigureoutable*, i.e. words whose spellings draw attention to themselves, but whose meaning is not easily derived from their component parts, the majority of the later type typically exhibit properties of iconicity and onomatopoeia.

FIGURE OUTABLE

- 16 a. After dinner on a Sunday. Put on poor old greatgrandfather. Kraahraark! Hellohellohello *amawfullyglad* kraark *awfullygladaseeagain* hellohello amawfkrpthsth. Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face.
- b. He bared slightly his left forearm. Scrape: nearly gone. Not today anyhow. Must go back for that lotion. For her birthday perhaps. *Junejulyaugseptember* eighth. Nearly three months off.
- c. When *Rutlandbaconsouthamptonshakespeare* or another poet of the same name in the comedy of errors wrote Hamlet he was not the father of his own son....
- d. [...] John Wyse Nolan, *handsomemarriedwomanrubbed-againstwidebehindinClonskeatram*, the bookseller of *Sweets of Sin*, Miss Dubedatandshedidbedad [...]
- e. he [...] was twitted with going a step farther than Michael Davitt in the striking views he at one time inculcated as a *backtothelander*, which was one reason he strongly resented the innuendo put upon him [...]
- f. Behind him Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, with *stickumbrelladustcoat* dangling [...]

The obvious question that could be posed is whether these items should be considered compounds along the lines of those strings exemplified in (8) above. While this might seem a logical choice, I have opted to treat them as creative spellings rather than creative compounds since in order to be interpreted they can be parsed into, and understood from, their component units and they do not readily create a 'new' meaning, i.e. there is no cumulative effect of the component parts as in (8 & 9), which genuinely create new meanings (and, consequently, new words).

NOTSOFIGUREOUTABLE:
ICONICITY & ONOMATOPOEIA

In most cases in which a spelling creates a word that is uninterruptable or difficult to interpret, that process would lead to an altered semiosis and would therefore be more properly handled under that rubric (see above). In some cases, however, unusual spellings create an effect of iconicity, much like in today's 'textspeak' in which spellings such as *soooooo booooooring* are used not only to express (very obviously) that something is boring, but also the repeated letters signal a drawn-out pronunciation and also show, through the symbolic relation between a drawn-out spelling and a drawn-out referent that something is boring:²⁴

- 17 a. It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry [...] all soaring all around about the all, the *endlessnessnessness* ...
- b. Her *wavyavyeavyheavyeavyevyevy* hair un com: "d.
- c. His mouth moulded issuing breath, unspeched: ooeehah: roar of catacratic planets, globed, blazing, roaring *wayaway-awayawayaway*. Paper. The banknotes, blast them. Old Deasy's letter
- d. *Nationalgymnasiummuseumsanatoriumandsuspensoriumsordinary-privatdocentgeneral-historyspecialprofessordoctor* Kriegfried Ueberallgemein.

Example (17d) is especially interesting since the perceived pompousness and bombastic nature of the German system of stacking titles are reflected here with a very pretentious title (note that the pun in the name has been mentioned above).

In others examples of iconicity, there is more of an onomatopoeic effect,²⁵ or rather a merging of lexical meaning with an imitation of sounds (in either an authentic or symbolic way), such as in *doggy-bowwowsywowsy*, *Weeshwashtkissimapooisthnapoohuck*, or *haltyaltyaltyall*. Consider also the following:

18 The car jingles *tooraloom* round the corner of the *tooraloom* lane.
 Corny Kelleher again *reassuralooms* with his hand. Bloom with
 his hand *assuralooms* Corny Kelleher that he is *reassuraloomtay*.
 The tinkling hoofs and jingling harness grow fainter with
 their *tooralooloo looloo lay*.

The repeated *tooraloom* phrase which resonates throughout the example is presumably from a popular music hall song.²⁶ Though the semiotic process here is arguably altered in a way similar to those items mentioned above, I feel there is arguably more emphasis on the effect of an extended echoing of a sound which then becomes encoded in the spelling.

LINGUISTIC CARNIVALIZATION

Mikhail Bakhtin's famous notions of 'Carnival and Carnavalesque' refer to a literary approach that subverts and liberates the assumptions of the dominant style or atmosphere, typically through humor and chaos.²⁷ As the name indicates, this style is based on an analogy with the carnival, which has been a significant type of festive event throughout European history, in particular the medieval period, when carnivals typically shared the feast days and Holy days of the year. During these events, the carnival mimicked and mocked sacred feudal rituals and protocols with comic carnival ritual. Bakhtin sees the symbolic potential of the carnival as an occasion in which all the rules, inhibitions, restrictions and regulations which determine the course of everyday life are suspended; in particular, all forms of hierarchy in society.²⁸ In many ways, *Ulysses*, taken as a whole is a carnivalesque work – many standard and non-standard dialects are used in the narrative, high and low styles meet as well as elements of the sacred and the profane. The very fact that the grandiose framework of the Homeric myth is used as a vehicle to tell the story of the mundane activities of ordinary people is in itself carnivalesque.

By linguistic carnivalization in this investigation, I am referring to a micro-perspective on the linguistic elements that create the carnivalesque in *Ulysses*, i.e. in what ways does the language itself subvert the dominant style? The question has been answered throughout this work since nearly every example given so far is in some way an illustration of this carnivalization – *Ulysses* exploits (among other things, of course) semiotic strategies, grammatical metaphors, wordplay and unorthodox spellings to create a highly hybridized text. However, as a way of summarizing and concluding the main analytical sections of this study, an unmistakably carnivalesque passage is presented in (20), which concisely illustrates an admixture of high and low styles and formal vocabulary with slang or profanity:

20 They believe in rod, the scourger almighty, creator of hell upon earth, and in Jacky Tar, the son of a gun, who was conceived of unholy boast, born of the fighting navy, suffered under rump and dozen, was scarified, flayed and curried, yelled like bloody hell, the third day he arose again from the bed, steered into haven, sitteth on his beamend till further orders whence he shall come to drudge for a living and be paid.

The entire passage in (20) plays in a impertinent and carnivalesque way with the text of the Nincene Creed, sometimes relying on puns as in *rod* (god), *unholy boast* (holy ghost), *haven* (heaven) and *drudge* (judge), sometimes on the use of archaic linguistic elements (e.g. *sitteth*), at least once on a semiotically dubious word (*beamend*), at other times on slang, as in *Jacky Tar*²⁹ and often simply on the irreverent parallels with the original (*Father almighty* becomes *scourger almighty*; *heaven and earth* becomes *hell upon earth*; and *he suffered death and was buried* becomes *was scarified, flayed and curried*).

SUMMARY AND FINAL COMMENTS

In this study I have tentatively approached the concept of linguistic creativity in *Ulysses* and how that creativity may be handled and analyzed linguistically. The term 'linguistic creativity', despite its apparent suitability for this subject, is problematic since there is no clear line between 'mundane' computational creativity and the type of creativity which is (fairly subjectively) valued as original, artistically interesting and/or aesthetically pleasing. The specific examples examined here support the idea that Joyce's specific linguistic techniques are used for a variety of different purposes; from an artistic viewpoint, they engage and challenge the audience's aesthetic sensibilities, while from a psychological viewpoint, they help to give voice to the unexpressed activity of the mind. In addition, they also reflect Joyce's interest in the relation between language and perception and, as a result, they intentionally affect the reader's cognition of the text, enabling us not only to interrogate the relationship between language, thought and reality, but also inviting us to participate in the meaning making process and allowing for creative and playful readings.

I have also addressed in this paper the question of the usefulness of corpus methods in examining a literary work. *Ulysses* is a particularly apt and relevant text to examine in this fashion, partly since the book is very lengthy and dense by the standards of the typical novel and partly since the 18 episodes of the book vary widely in style and register. The application of corpus tools did not, unfortunately, yield any interesting statistical data for this particular investigation, but it did allow for a much more systematic and comprehensive examination of the language, lending further empirical support to the already widely-held view that *Ulysses* is linguistically noteworthy. In future research, further consideration of the effectiveness of concordancing tools in studying literature may help provide more insight on the artistic and linguistic talents of authors like James Joyce.

NOTER

- 1 For a book-length discussion, see M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2009.
- 2 M. Beebe, "Ulysses and the Age of Modernism", *James Joyce Quarterly* (Fall 1972) 10 (1): pp. 172–88.
- 3 S. Brivic, *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*, Urbana: University of Illinois Press, 1991, p. 80.
- 4 For fuller a discussion, see R. Carter & W. Nash, *Language and Creativity: The Art of Common Talk*, London: Routledge, 2004, pp. 53–86.
- 5 This figure is a slightly modified version of a figure in David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, 2nd ed. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 2003.
- 6 For an extensive discussion of lexical priming, see Michael Hoey, *Lexical Priming: A New Theory of Words and Language*, London ; New York: Routledge, 2005. The main idea that Hoey puts forward is that all the words in the language are 'primed', by which he means "the notion of semantic priming is used to discuss the way a 'priming' word may provoke a particular 'target' word" (Hoey, p.8). According to Hoey, words are loaded with possible collocations, which makes the speech sound natural and which explains why some phrases, even grammatically correct ones, may seem clumsy.
- 7 The version used through this paper is James Joyce, *Ulysses*, (1922) Project Gutenberg eBook version, (n.d.), retrieved 3 March 2013, from <http://www.gutenberg.org/> (Plain Text UTF-8).
- 8 M. Scott, *WordSmith Tools* version 6, Liverpool: Lexical Analysis Software M, 2012.
- 9 Some of the basic techniques for using corpus tools to examine literary texts are outlined in U. Römer, "Where the computer meets language, literature, and pedagogy: Corpus analysis in English Studies", *How Globalization Affects the Teaching of English: Studying Culture Through Texts*, eds. Andrea Gerbig & Anja Müller-Wood, New York: Edwin Mellen Press, 2006, pp. 81–109.
- 10 According to R. Carter and W. Nash (*Seeing Through Language: A Guide to Styles of English Writing*, Oxford, UK & Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1990, p. 39) in their discussion of 'literariness', "one of the most important of defining criteria categories is semantic density. [...] The notion here is that a text that is perceived as resulting from the additive interaction of several superimposed codes and levels is recognized as more literary than a text where there are fewer levels at work, or where they are present but do not interact". The type of quantitative corpus statistic that corresponds best to semantic density is the Type-Token ration (TTR), which

is the ratio obtained by dividing the types (the total number of different words) occurring in a text or utterance by its tokens (the total number of words). A high TTR indicates a high degree of lexical variation while a low TTR indicates the opposite. Since the longer the text is, the lower the TTR becomes, it is common to use a standardized TTR (STTR), which is calculated for the first 1000 words, then calculated afresh for the next 1000 and so on (see Scott 2012).

- 11 I specify 'suitably-sized' since if there are too many deviant spellings, MS word will not run the spell check.
- 12 These methods are bound to miss some relevant examples – for example a creative use of a word could be missed because it is a homograph of a non-creative use. For example, the creative use of *sausage* in a string like 'he was *sausaged* in an overcoat' would be highlighted, but not in 'you can't *sausage* him in an overcoat', since *sausage* is correctly spelled in the second sentence. Since this study is not aiming to account for every possible instance of linguistic creativity, the omission of some examples is inconsequential to the analysis.
- 13 X. Wu, "The Poetics of Foregrounding: The Lexical Deviation in *Ulysses*", *Theory and Practice in Language Studies*, 2011, 1(9).
- 14 In accordance with Viktor Shklovskij, "Art as Technique" (1917) in *Literary Theory: An Anthology*, eds. Julie Rivkin and Michael Ryan, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998.
- 15 À la R. Barthes, (1970) "The Third Meaning: Research Notes on Several Eisenstein Stills", in Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (transl. Richard Howard), Berkeley: University of California Press, 1991.
- 16 À la J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- 17 C. S. Peirce, *Collected Writings* (8 Vols.), eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–58, vol. 2, p.172.
- 18 *Unlimited semiosis* is originally a term used by Peirce to discuss chains of association; a type of slipping from denotation to various connotations. Note that my usage of the term, while based on Peirce's, is not exactly identical.
- 19 In order to save space and present examples more coherently, the // symbol is used to indicate where a line break would be in the original.
- 20 M. A. K. Halliday, *Introduction to Functional Grammar*, 3rd edition, Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 586ff.
- 21 A. Goatly, *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology*, Amsterdam: John Benjamins, 2007, p. 281.
- 22 See, for example, A. Downing, & P. Locke, *English Grammar: A University Course*, London: Routledge, 2006, p. 163.
- 23 Despite the label, zero derivation does not mean that no morphology at all can be used; inflectional morphology is typically added to the converted word by Joyce in

accordance with the word class as we are intended to understand it; in fact, it is the unexpected inflectional morphology that facilitates our reframed understanding of the converted word.

- 24 This similar process can be seen, for example, in *Circe* in which the voice of Adonai calls with words like *doooooooooooog* and *goooooooooooood* which most likely emphasize an intended pronunciation, but could also have, at least in the case of *good*, an iconic effect, i.e. a longer word *good* represents something very good.
- 25 Please note that there many examples of 'pure' onomatopoeia in the text, such as *bip*, *psst*, *pprrpffrrppffff*, *bbbbllllllblblblbbschbg*, *frseeeeeeeeeeeeeeeefrong* or the multiword *bang bang bla bak blud bugg bloo*, which are interesting in their own right, but due to the limited scope of the present work, I have not included them in my analysis.
- 26 See D. Gifford, R. J. Seidman, & J. Joyce, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2008, p. 85.
- 27 This concise definition is a summary from the definition of Carnavalesque, in *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved March 1, 2013, from <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Carnavalesque&oldid=535457126>.
- 28 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, (1965), transl. Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- 29 A variation of *Jack Tar* which was apparently a humorous way to refer to a sailor (cf. Gifford, Seidman & Joyce, p. 556)

ÖVERSÄTTARENS SYNLIGHET

Ulysses PÅ SVENSKA

ELISABETH BLADH

Översättaren är en kulturarbetare som i Sverige oftast inte uppmärksammas särskilt mycket i offentligheten. Man kan därför förstå reaktionen hos en krönikör när hon plötsligt ser Erik Andersson ta plats i morgonsoffan på TV för att tala om sin nyöversättning av *Ulysses*:

I går morse var det inte utan att jag satte morgonteet i halsen.
Det satt en livs levande översättare i Gomorron Sveriges soffla!
En litterär översättare hade krupit upp ur sitt källarhål och tillläts nu sitta och berätta om sitt arbete i SVTs morgonprogram.
Det händer min själ inte varje dag.¹

Inte ens i dagspressens recensioner tar översättaren särskilt stor plats: i undersökningar som gjorts på svenskt material framkommer att tidningen oftast nöjer sig med att redovisa översättarens namn i den numera obligatoriska informationsrutan där även uppgifter om titel, författare och förlag anges, samt att recensenten i själva brödtexten kommenterar översättningen med mer svepande formuleringar, såsom ”imponerande”, ”utmärkt” eller i värsta fall ”översättningen lämnar en del i övrigt att önska”.²

Den här osynligheten gäller alltså inte den som översätter en författare av James Joyces dignitet. Redan i början av tjugotalet upp-

märksammades översättaren Ebba Atterbom i anmälningarna av den svenska översättningen av *A Portrait of the Artist as a Young Man*, för övrigt den första översättningen till något språk av ett helt verk av Joyce.³ Bland annat beklagade två recensenter att Atterboms skicklighet som översättare slösats bort på en bok utan vidare kvalitet!⁴ Som vi kommer att se i det följande ägnas översättaren och översättningen likaledes en hel del utrymme i mottagandet av de tre versioner av *Ulysses* som hittills finns utgivna på svenska: Thomas Warburtons översättning från 1946 och dennes revidering av texten 1993, samt Erik Anderssons nyöversättning från 2012.⁵

Översättaren spelade i själva verket en nyckelroll för att just den svenska översättningen av *Ulysses* skulle komma så pass tidigt. Idag går det att läsa Joyce mastodontroman på 36 språk,⁶ åtminstone valda delar av den, men då *Odysséus* kom ut i Sverige hade boken i sin helhet ännu bara översatts till tyska, franska, tjeckiska, japanska och spanska. Den första översättningen gjordes till tyska och gavs ut 1927, medan romanen fortfarande var förbjuden i USA och Storbritannien. Joyce, som pratade flytande tyska, var dock inte helt nöjd med översättningen och översättaren Georg Goyert reviderade texten helt och hållet tillsammans med författaren.⁷ Den andra upplagan kom ut 1930, även den i Zürich. Året innan hade den första franska översättningen getts ut av Auguste Morel, med hjälp av Stuart Gilbert och granskad av Valéry Larbaud i samråd med författaren. Den franska utgåvan kom även att användas vid översättningar till andra språk, exempelvis för att lösa bråk när originalet syntes alltför svårtolkat.⁸

Det verkar emellertid som om en svensk översättning var påtänkt ännu tidigare, i alla fall om man får tro Anders Österlings anmälan i *Stockholms-Tidningen* av den första svenska översättningen:

Någon gång på 20-talet fick en svensk bokförläggare på genomresa i Paris höra talas om James Joyce's då nyutkomna roman *Ulysséus*, som han köpte i den lilla boklådan vid Odéon med det skämtsamma namnet Shakespeare &

Company. Han hade tänkt sig möjligheten av en svensk översättning, men efter att helt eller delvis ha läst boken, insåg han blek av förfäran, att något sådant inte var tänkbart på grund av det omväxlande blasfemiska innehållet.⁹

Uppgifterna bekräftas i Tommy Olofssons efterforskningar angående hur ett av de eftertraktade exemplaren i originalupplagan av *Ulysses* fann sin väg till Svenska Akademiens Nobelbibliotek.¹⁰ Den anonyme bokförläggaren var Nils Geber, samme man som några månader tidigare hade gett ut *Ett porträtt av författaren som ung*, men som nu alltså ställde sig tveksam till att låta översätta *Ulysses* till svenska. Enligt hans bedömning skulle en svensk version av romanen på sin höjd kunna attrahera något hundratal köpare. I stället för att hamna i en översättares händer skänktes exemplaret till Nobelbiblioteket.

Initiativet till den första svenska översättningen kom först drygt tjugo år senare då den blott tjugofemårige finlandssvenske litteraturkritikern, översättaren och redaktören Thomas Warburton 1943 skickade en förfrågan till Bonniers förlag för att höra efter om de var intresserade av att ge ut romanen.¹¹ Efter att ha läst igenom de femtio sidor som Warburton översatt på prov antog förlaget hans förslag och romanen kom ut tre år senare. Samme översättare skulle även komma att svara för en reviderad översättning av romanen något femtiotal år senare. I samband med att Warburton då justerade texten efter Hans Walter Gablers textkritiska edition av originaltexten från 1984 och 1986, samt Johan Kidds kritik av denna, passade han också på att rätta till felaktigheter, samt modernisera gammalmodiga uttryck.

Förfarandet inför nyöversättningen var något annorlunda i och med att det den här gången var förlaget, återigen Bonniers, som kontaktade översättaren. Att valet föll på just Erik Andersson berodde på hans goda kännedom av Irland och irländsk litteratur, hans erkända skicklighet som översättare – inte minst hans erfarenhet ifrån att ha nyöversatt J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings* till svenska – men även hans sinne för humor, något som kommer väl till pass när man ska översätta Joyce.¹² Andersson har även översatt för Bonniers förlag

tidigare. Enligt förläggaren Eva Bonnier var en förutsättning för att förlaget skulle kunna göra en nyöversättning av *Ulysses* att Joyces verk släpptes fria 2012, eftersom förvaltaren av rättigheterna tidigare varit särskilt restriktiv med att ge tillstånd till att använda författarens texter.¹³ Men den främsta anledningen till att vi nu har en ny svensk tolkning av romanen var att förlaget upplevde språket i den tidigare utgåvan som föråldrat och kände att det fanns ett behov av en översättning med en modernare språkdräkt.¹⁴

Tilläggsas kan väl att det dessutom nästan är på tiden att vi får en nyöversättning av *Ulysses* med tanke på att ett tiotal andra språk redan har flera versioner av romanen,¹⁵ exempelvis ska det finnas fem översättningar till japanska och fler lär vara på väg.¹⁶ Det är dock inte säkert att det för alla dessa språk handlar om 'nya' översättningar, det vill säga där en översättning 'ersätter' en tidigare utgiven översättning. I fallet med de kinesiska översättningarna verkar det till exempel som om översättarna till de olika utgåvorna stundtals arbetat 'omlott' och bara delvis haft tillgång till varandras texter.¹⁷ Dessutom har man i den franska kollektiva översättningen från 2004 valt att behålla Auguste Morels text från 1929 av episoden på barnbördshuset ("Oxen of the sun") då ingen av nyöversättarna kände sig speciellt manad att ta sig an kapitlet där Joyce experimenterar med stilpastischer på det engelska språket i dess olika stadier.¹⁸ Vad gäller den svenska nyöversättningen skriver Andersson i sin essäistiska översättningsdagbok *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* att förstaöversättningen fungerade som ett sorts "säkerhetsnät", i och med att han efter varje avslutat kapitel jämförde sin översättning med Warburtons text.¹⁹

Min undersökning av översättarens synlighet i mottagandet av de tre svenska versionerna av *Ulysses* baseras främst på det material som finns tillgängligt i Bonniers arkiv,²⁰ samt på sökningar i databasen Mediearkivet, eftersom Bonniers numera gått över till att prenumerera på Retrievers digitala arkiv. Sökningen i Mediearkivet för nyöversättningen sträcker sig fram till den 15 september 2012.²¹ Jag har delat in materialet i recensioner, krönikor, intervjuer med översättaren, 'puffar' (korta notiser, ofta på tidningens förstasida,

som syftar till att väcka intresse för en artikel längre fram), längre utdrag ur översättningen och övrigt.²² Kategorin övrigt är ganska brokig och innehåller bland annat rättelser, annonser för evenemang relaterade till översättningen, referat från dylika bokkvällar, topp-listor, förhandsinformation inför säsongens boknyheter, boktips, artiklar om angränsande ämnen där översättningen nämns, notiser, citerade blogginlägg och separata recensioner av Anderssons översättningsdagbok. Det ska emellertid påpekas att recensionerna inte heller utgör en helt homogen samling eftersom de varierar mycket i längd, från korta notiser till längre essäer. Tabell 1 ger en översiktlig bild av hur materialet fördelar sig för de tre utgåvorna enligt min kategorisering. Emellanåt förekommer en och samma artikel i flera tidningar; detta signaleras genom att det sammanlagda antalet publicerade artiklar anges först, följt av antalet unika artiklar inom parentes.

Typ av press	1946	1993	2012
Recensioner	23	29	37 (23)
Intervjuer m. övers.	0	3 (2)	33 (7)
Krönikor	1	2	6
Puffar	0	7	6
Översättning	0	0	1
Övrigt	1	20 (17)	89 (46)

Tabell 1. Typ av press i mottagandet av de tre svenska versionerna av *Ulysses*

Av tabellen framgår att översättaren och översättningen idag nämns i många andra sammanhang än i bokrecensionerna. Vi har i år exempelvis kunnat följa hur *Ulysses* efter en blygsam start gjort kometkarriär på *Dagens Nyheter*s kritikerlista över nya böcker för att sedan efter några månader snabbt dala och försvinna i april.²³ Ser man till antalet unika anmälningar av de olika versionerna av *Ulysses* tycks de faktiskt ha varit flest 1993 (knappt trettio stycken) medan drygt tjugo recensenter skrev om den första översättningen 1946 och nyöversätt-

ningen 2012. En stor skillnad verkar dock vara att många landsortstidningar numer använder sig av samma artikel, oftast från TT Spektra. Det är visserligen möjligt att den här skillnaden förklaras av att jag använt mig av olika insamlingsmetoder för de tre utgåvorna och att Bonniers arkiv inte fått in alla 'dubbletter'. Vad gäller recensioner är det alltså inte helt säkert att den här publiceringsmodellen fört med sig en ökad exponering av romanen även om antalet anmälningar ändå är något högre 2012. Däremot står det klart att det här förfarandet gjort att betydligt fler kunnat läsa om översättarens arbete då Sara Ullbergs (TT Spektra) intervju med Erik Andersson har tryckts i inte mindre än 26 tidningar. Att intresset ökat för upphovsmannen bakom det digra översättningsarbetet framgår klart om man jämför antal intervjuer med översättaren, där samtalen med Warburton 1993 var ytterst få,²⁴ men det märks även i det att tretton lokaltidningar i år valt att enbart publicera en intervju med Andersson. Vanligare är annars att intervjun sammanfaller, följs eller föregås av en anmälan av Joyces roman och/eller Anderssons översättningsdagbok. Redan under arbetets gång har man dessutom kunnat ta del av nyöversättarens vedermödor, först i en helsidesintervju i *Expressen* och *Kvällsposten* våren 2010,²⁵ där Andersson bland annat berättar om skillnader mellan att översätta Joyce och Tolkien, vars trilogi *Ringarnas herre* han avslutade hösten 2006. Några månader senare får vi ytterligare en lägesrapport i form av en notis i *Dagens Nyheter* i samband med att översättaren firar sitt miljonte tecken.²⁶

Något annat som drastiskt ökat exponeringen av översättaren i samband med utgivningen 2012 är den stora mängd bilder på Andersson som florerar i dagspressen. I recensionerna från 1946/47 förekommer enbart bilder på Joyce, antingen fotografier eller tecknade porträtt, och då endast i en handfull av anmälningarna. När den reviderade utgåvan recenseras 1993 är bildmotiven mer varierade och nu är det i stället en minoritet av anmälningarna (en fjärdedel) som inte illustreras. Medan fyrtioalet alltså helt koncentrerar sig på författaren, förses recensionerna under tidigt nittiotal även med bilder på Joyces familj, Eccles Street, Sylvia Beach i bokhandeln

Shakespeare and Company, drottning Victorias söner, en kyssande mun, olika utgåvor av översättningen etc. Recensionerna som försetts med en bild på själva översättningen är sex till antalet,²⁷ alltså en minoritet i förhållande till anmälningarna av nyöversättningen, där två tredjedelar illustreras med en bild på romanomslaget. Det är likaså mycket glest med bilder på översättaren Thomas Warburton i anmälningarna från 1993: det är faktiskt bara *Hufvudstadsbladet* (1993-06-16) som har med foton på översättaren, vilket inte är så förvånande med tanke på att Warburton är finlandssvensk och att recensionen delvis bestod av en intervju med just översättaren. I övrigt har jag i mitt material bara kunnat hitta bilder på Warburton i samband med de intervjuer som publicerades innan översättningen släpptes.²⁸ Situationen ser helt annorlunda ut idag. För det första har jag inte kunnat hitta någon recension som inte försetts med bild. För det andra översvämmas tidningssidorna av fotografier på översättaren i en uppsjö olika varianter: Erik Andersson dyker upp i hatt, med keps, barhuvad, i skivlar, på en traktor, i en konstnärlig auravariant etc. Flest bilder förekommer i intervjuerna med översättaren, vilka alla är illustrerade med ett eller flera foton på Andersson. Men bilder på översättaren dyker även upp i några fall då recensionerna av *Ulysses* inte samsas med en intervju eller en anmälan av Anderssons egen översättningsdagbok. Man ska emellertid inte lockas att tro att översättaren på något sätt konkurrerat ut författaren, då bilderna på Joyce fortfarande överväger i anmälningarna. (Här utgör dock *Eskilstuna Kuriren* (2012-02-07) ett undantag eftersom man valt att illustrera anmälningen av romanen med en stor svartvit bild enbart på översättaren. Det ser dessutom annorlunda ut i de elva fall när tidningarna recenserar Anderssons *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* separat. Då finns ingen bild av Joyce med överhuvudet.)

Ytterligare ett mått på översättarens synlighet är det utrymme som viks åt dennes arbete i recensionerna. I det följande kommer jag dock inte att försöka mig på att redovisa hur stor del av anmälningarna som utgörs av översättningskritik, vilket varierar, utan mer generellt redogöra för hur recensenterna bedömt de svenska

versionerna. Inledningsvis kan konstateras att översättarnas arbete nära nog enbart beskrivs i positiva ordalag. Liksom Rut Nordwall-Ehrlow tidigare nämnt fick Warburtons översättning från 1946 ”de amplaste lovord”.²⁹ Det påpekades gärna att översättaren ställts inför en särdeles svår uppgift, som denne emellertid löst ”med den största uppfinningsrikedom och stilkänsla”.³⁰ Bland hedersbetygelserna som haglar över denna ”förnämliga, kanske ovärderliga översättning”³¹ märks även ”en bragd”³² och ”en sannskyldig kraftprestation som inte nog kan lovordas”.³³ Några anmälare medger emellertid att det inte är det allra lättaste att bedöma den svenska *Ulysses*-översättningen. Exempelvis noterar signaturen B.Ö. i studenttidningen *Lundagård* underfundigt att ”Th. Warburton har gett sig i kast med den som olöslig ansedda uppgiften. Hur bra han lyckats är väl få personer kompetenta att avgöra.”³⁴

När den reviderade versionen recenseras 1993 gratulerar man förlaget till att romanen nu äntligen fått en passande utformning, med ett vackert melerat omslag av Bo Berling, hårda pärmar och storstilad, spatiös text. Att översättningen fortfarande hålls högt och ”utgör en njutning att läsa”³⁵ betonar en enad kritikerkår, i vilkas anmälningar Warburtons arbete bland annat beskrivs som ”formidabelt”,³⁶ ”ypperligt”,³⁷ ”oförlikneligt”,³⁸ ”klassiskt”,³⁹ ”snillrikt”.⁴⁰ Samtidigt går det dock att skönja en viss besvikelse över att den reviderade översättningen inte skiljer sig mer från den tidigare versionen trots de tusentals ändringarna Warburton utfört och att utgåvan därmed inte bjuder på någon ny läsupplevelse. Så här skriver till exempel Martin Klepke i *Länstidningen Södertälje*: ”Över 4000 ändringar har gjorts, varsamt och omsorgsfullt, men de ger trots sin mångfald knappast någon ny upplevelse av Odysseus”.⁴¹ I *Östra Småland* uppmanar signaturen H-P Johansson publiken att inte ha för höga förväntningar: ”Men, alla Joyce-läsare, märk väl att det inte är någon ny översättning, tror ni det så blir ni väldigt besvikna, utan en rejäl revidering av den gamla.”⁴² *Dagens Nyheter*s recensent poängterar att man antagligen ”måste vara ytterst specialiserad och uppmärksam för att lägga märke till [ändringarna]”.⁴³ Det är egentligen bara Boris Benulic i *Eskilstuna Kuri-*

ren som formulerar sin kritik mer specifikt, nämligen kring tonen i romanen, som han i båda Warburtons översättningar finner alldeles för ”sober”. När Benulic framhåller att han ”saknar snuskigheten och ironin i den svenska som Warburton skriver”⁴⁴ verkar det onekligen som om han blivit bönhörd i Anderssons tolkning: exempelvis gläder sig *Aftonbladets* Jenny Tunedal åt att nyöversättningen ”lyckas vara så mycket kropp” och att ”orden har blivit kött, ett köttigare kött än förr”.⁴⁵ Liknande tongångar finner vi även hos Inger Dahlman, enär hon uppskattar att Andersson ”lyckats återskapa hela det vitala, fräcka och ibland plumpa fyrverkeri som är Ulysses”.⁴⁶

Nyöversättningen är onekligen en kritikerframgång även om ett flertal anmälare likväl framhåller att ”Warburtons översättning står sig förbluffande bra”.⁴⁷ I *Hufvudstadsbladet* slår Clas Zilliacus till och med fast att ”[s]å mycket bättre än hos Warburton lär Joyce inte bli på svenska, bara annorlunda, och nyare”.⁴⁸ Andra menar dock att den tidigare översättningen börjat åldras och enligt *Folkbladets* Ulf Nilsson blev behovet av en nyöversättning till slut ”nära nog akut”.⁴⁹

Jämförelserna mellan nyöversättningen och Warburtons version sker oftast till Anderssons fördel: *Sydsvenskans* recensent Per Svensson ser exempelvis tendenser i Anderssons text till ”en än kraftfullare och mer konsekvent satsning på oralakrobatiken och verbal-ekvilibristiken, den burleska och barnsliga ordglädjen” och liknar nyöversättningen vid en tallrik jordgubbskräm ”som man vill köra ner fingrarna i och kleta runt med”.⁵⁰ Tommy Olofsson låter sig i sin understreckare i *Svenska Dagbladet* bland annat imponeras av Anderssons ”pilsnabba musiska kvaliteter” även om han vid något enstaka tillfälle tillstår att han nog föredrar den tidigare tolkningen, såsom i början på kapitel 14, där han tycker att Andersson ”nog lugnt borde ha legat kvar och stilla gungat i Warburtons ’skyddsnet’”.⁵¹ Tilläggas kan dessutom att läsaren av *Dagens Nyheter*s lördagsupplaga gavs möjlighet att själv bilda sig en uppfattning om de två svenska översättningarna jämfte originalet på engelska då tidningen helgen innan nyöversättningen släpps i handeln publicerar ett utdrag ur romanen, närmare bestämt det där Leopold Bloom intar sin berömda frukost.⁵²

Jämförelserna är nästan alla anekdotiska till sin karaktär,⁵³ vilket också erkänns av anmälarna själva: exempelvis anger Bo W Jonsson i *Borås Tidning* att hans ”fåtal nedslag” i texten är ”högst ovetenskaplig[a]”.⁵⁴ Den enda dagstidningsrecensent som verkar ha gjort ett försök till en mer systematisk undersökning är Gustaf Hellström som anger att han inför sin anmälan i *Dagens Nyheter* från 1946 mening för mening jämförde de trehundra första sidorna av Warburtons översättning med det engelska originalet.⁵⁵ Nämnas kan kanske även Gunnar Balgårds misslyckade försök i *Västerbottens-Kuriren* att jämföra Warburtons två versioner av romanens sista kapitel: ”Jag läser Mollys berömda slutmonolog och finner att glosan ’oanständig’ bytts ut mot ’snaskig’ på första sidan, vilket är allt på ett bra tag och jag tröttnar innan jag hittar fler.”⁵⁶

Även om ingen skribent ännu alltså gått igenom nyöversättningen mer systematiskt är nedslagen och kommentarerna desto fler och det står därmed klart att förlaget gjorde klokt i att investera mycket tid på textbearbetningen.⁵⁷ Sneglar man sedan på utgåvans formgivning så ger den indikationer på att man från förlagets sida vill närma sig förlagan: liksom den första utgåvan från Shakespeare and Company har romanomslaget nu försetts med vit text på blå botten. Även titeln har bytts ut och skiljer sig numer inte längre från originalet. Eftersom den ursprungliga svenska titeln av allt att döma valdes av översättaren själv⁵⁸ kan det här vara motiverat att gå in lite närmare på hur titelförändringen motiverats från förlagets sida samt tagits emot i dagspressen. Varför bestämde sig då förlaget för att ändra titeln?⁵⁹ Förläggaren Eva Bonnier anger här flera skäl som förklarar varför man från förlagets sida valde att frånga den tidigare titeln.⁶⁰ Exempelvis medför en ny titel att man tydligare markerar att det handlar om en nyutgivning. Men man menar också att man respekterar författarens intentioner bättre, eftersom Joyce faktiskt valde den latinska namnformen och inte Odysseus, som också förekommer på engelska. Ytterligare en anledning är man med titeln *Ulysses* närmar sig en stark tradition i ett flertal andra europeiska länder att välja en titel som ligger närmare förlagans latinska form av namnet. Här kan

det vara intressant att jämföra med Patrick O'Neills undersökningar av hur Joyces verk översatts till olika språk.⁶¹ Vad gäller *Ulysses* utgår mycket riktigt de allra flesta översättningarna från någon form av det latinska namnet men det visar sig också att den första svenska översättningen befann sig i gott sällskap eftersom de två tjeckiska översättningarna, samt översättningarna till grekiska, isländska och fram tills nyligen, finska, haft en titel som knyter an till den grekiska formen. O'Neill påpekar dessutom att Arno Schmidt i sin genomgående mycket hårda kritik av Georg Goyerts översättning i samband med att volymen gavs ut i nyutgåva 1956 även argumenterade för att romanen på tyska borde fått heta *Odysseus* i stället för *Ulysses*.⁶² O'Neill upplyser vidare om att romanen tidigare inte bytt titel på något språk inför en nyutgivning. Å andra sidan kan det vara så att förlaget snappat upp en ny trend: Det är nämligen inte bara på svenska och finska som romantiteln numera inte översätts, även den nederländska nyöversättningen som kom ut sommaren 2012 heter *Ulysses* och inte *Ulyxis* som tidigare. Studerar vi genmälet i dagspressen finner vi att de allra flesta recensioner nu liksom tidigare inte kommenterar titelbytet över huvudtaget. I materialet från fyrtioalet kunde jag faktiskt bara hitta en anmälare som hade synpunkter på den svenska titeln – det var Artur Lundkvist, som fann titelförändringen ”något onödig”.⁶³ De recensenter som nöjer sig med att informera om vad romanen numera heter och vad den tidigare hetat på svenska är ungefär lika många, eller snarare få, som de journalister som väljer att diskutera titelbytet något mer ingående. Gemensamt för de fyra skribenterna i den senare kategorin är att samtliga uttryckligen välkomnar den nya titeln. Exempelvis finner *Sydsvenskans* recensent Per Svensson det ”klokt” av Bonniers att använda sig av den latinska formen eftersom han menar att kopplingen till Homeros verk inte är avgörande för läsningen av romanen utan kanske mest bör ses som ”ett utslag av studentikos leklust”.⁶⁴ *Landskrona Postens* Henrik Petersen kallar den tidigare svenska titeln, *Odysseus*, för ett ”pedagogiskt grepp”⁶⁵ och anför därmed en lite annan förklaring till varför han ogillar Warburtons titelval. Pauli Olavi Kuivanen,

kritiker för *Norrköpings Tidningar*, motiverar däremot inte varför han anser det ”riktigt”⁶⁶ att titeln nu ändras medan Jonas Thente i *Dagens Nyheter* i en intervju med översättaren konstaterar att verket nu ”får heta vad dess svenska läsare ändå alltid har kallat den”.⁶⁷

Hur kommer det sig då att *Ulysses* svenska översättare intagit en sådan framstående plats i dagspressens anmälningar? Naturligtvis beror det i hög grad på att romanen klassas som ett av 1900-talets mest inflytelserika litterära verk, samt att texten anses vara särdeles svåröversatt. Men man märker också att paratextuella element, såsom baksidestext och efterord, eller andra publikationer, exempelvis litterära studier⁶⁸ eller essäistiska översättningsdagböcker, påverkat utformningen av recensionerna. Det framgår kanske mindre tydligt i mottagandet av den första översättningen eftersom omnämmandet av översättaren i baksidestexten är rätt så kortfattat även om finlandssvensken där tillskrivs förtjänsten av att en svensk version av romanen nu finns att tillgå: ”Tack vare en sällsynt väl förberedd översättare har ’Odysseus’ nu kunnat införlivas med vår översättningslitteratur, där den intar sin självklara plats i den exklusiva Panache-serien.”⁶⁹ I anmälningarna av den reviderade översättningen citeras däremot flitigt ur Warburtons båda efterord, dels ur den niosidiga efterskriften i 1979 års upplaga, där Warburton redogör för tillkomsten av översättningen (bl.a. om hur han som tonåring hade svårigheter att låna romanen som stod i det s.k. ’giftskåpet’) samt diskuterar en del felöversättningar, men framförallt hämtar skribenterna information ur efterordet i 1993 års utgåva, där översättaren mer ingående redogör för bakgrunden till revideringen. *Hufvudstadsbladet* illustrerar dessutom sin recension med faksimil av några sidor ur den gamla översättningen med Warburtons korrektur och ändringar inför den reviderade översättningen, som först publicerades året innan i *Bonniers julskrift* tillsammans med de första sidorna ur den reviderade översättningen.⁷⁰ Vad gäller nyöversättningen lyfts Anderssons gärning fram av förlaget på omslagets bakre flik: ”Erik Anderssons enastående nyöversättning ger en inblick i hur revolutionerande romanen var och fortfarande är, kärv och humoristisk, högdragen och ömsint”.⁷¹ I anmälningarna nämns emellanåt Stephen

Farran-Lees efterord,⁷² även om det annars främst är ur Anderssons *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* som skribenterna söker uppslag till sina texter, och då framförallt i intervjuer med översättaren och recensioner av arbetsdagboken. Exempelvis går *Dala-Demokratens* recensent Bo Degerman in på översättarens problem med den första meningen i romanen och om huruvida ”stately” är ett adverb eller ett adjektiv,⁷³ medan *Expressens* och *Kvällspostens* Jan Gradvall låter sig förfasas över mer världsiga detaljer som att Andersson översätter iklädd sandaler.⁷⁴

Inte heller får vi glömma bort att utgivningarna av de tre utgåvorna av *Ulysses* alla varit litteraturhistoriska och därmed mediala begivenheter, något som naturligtvis bidragit till att synliggöra upphovsmännen bakom den svenska språkdräkten. Exempelvis skriver kåsören Bo E Åkermark någon tid efter det att den reviderade upplagan släppts att ”[d]en läsare som inte noterat att utgivning [av *Ulysses*] skett måste ha beundransvärd förmåga att sluta ögonen, ty förra veckan stod det nästan inte om annat.”⁷⁵ Pressklippen från fyrtioalet som finns bevarade i Bonniers arkiv vittnar inte om några särskilda marknadsföringsinsatser från förlagets sida, såsom de Joycekvällar som ordnades i samband med utgivningen av den reviderade versionen 1993 och nyöversättningen 2012. Den temakväll som anordnades tillsammans med ABF i slutet av maj 1993, det vill säga några veckor innan romanen blev tillgänglig i bokhandlarna på självaste Bloomsday den 16 juni, fokuserade visserligen inte särskilt mycket på översättningen och översättaren själv fanns inte heller med bland talarna,⁷⁶ något som delvis torde kunna förklaras av Warburtons ålder (han var då 75 år). Nyöversättaren Erik Andersson var däremot på plats vid den Joycekväll som arrangerades i samarbete med Stockholms Stadsteater den 13 februari 2012, någon vecka efter det att boken släppts på Joyces födelsedag. Ingen av tillställningarna fick emellertid något gehör i pressen vad jag kunnat se, om man undantar en notis i branschtidningen *Svensk Bokhandel* (1993). Antagligen var konkurrensen om utrymmet för hård och i fallet med nyöversättningen hade kanske intresset för Joyce delvis redan mättats. Mindre arrangemang som anordnas lokalt ger i så fall något större genomslag om man ser till

landsortspressen: de två välbesökta författarkvällarna i Halmstad och Alingsås som Andersson deltagit i uppmärksammades båda med artiklar i lokaltidningarna.

Det ska dessutom tilläggas att varken Warburton, då ansedd som ”en av det svensktalande Finlands mest begåvade unga kritiker och skalder”,⁷⁷ eller Andersson, knappast var helt okända innan deras Ulyssesöversättningar nådde svenska läsare. Andersson blev framförallt bekant utanför gebitet i samband med nyöversättningen av Tolkiens trilogi, inte minst för att den fick häftig kritik av hängivna *Sagan om Ringen*-fans. Att Andersson nu alltså uppmärksammats förvånansvärt mycket för att vara en översättare beror troligtvis också på att det handlar om en nyöversättning: i och med att recensenterna då har en tidigare svensk text att jämföra med blir det mer naturligt att fokusera på själva översättningen och därmed också på upphovsmannen bakom den nya svenska språkdräkten. Att arbetet tagit så lång tid – det upplyses ofta om att Andersson ägnat fyra år åt översättningen – är säkerligen också något som bidragit till det starka intresset för översättarens vedermödor. Att Andersson sedan samtidigt gett ut en egen översättningsdagbok och gärna medverkar i olika event där han delar med sig av sina erfarenheter gör också sitt till.

För att återknyta till inledningen är det alltså inte så förvånande att Joyceöversättarna röner så stor uppmärksamhet att de syns även i andra medier: Warburton blev på sin tid intervjuad i radio i samband med revideringen⁷⁸ och utöver SVTs morgonsoffa har Andersson gästtat det litterära teveprogrammet *Babel*,⁷⁹ där tittarna fick följa med på en vandring i den irländska huvudstaden och lyssna till Anderssons funderingar kring översättningssvårigheter.

Var kan man då förvänta sig att översättaren dyker upp härnäst? Något som skulle kunna få mig att sätta morgonteet i vrångstrupen vore antagligen om översättarens namn dök upp på bokomslagets framsida, eftersom detta förfarande än så länge är ytterst sällsynt i Sverige. Men vem vet – kanske är det något som väntar i en framtida nyöversättning av *Ulysses*?

NOTER

- 1 Annina Rabe, "Kulturhjärtar i det tysta", *Svenska Dagbladet*, 2012-02-14.
- 2 Se Christina Gullin, *Översättarens röst*, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 169-195, samt Madeleine Gustafsson respektive Malte Persson, "I känslig och utomordentlig svensk språkdräkt av översättaren X", *Med andra ord*, 44, 2005, s. 4-9.
- 3 Tommy Olofsson, "Attabom, attabom, attabombomboom! Om Ebba Atterbom och James Joyce och den tidigaste svenska Joycekritiken", *Joyce i Sverige*, red. Tommy Olofsson, Stockholm: Atlantis, 1986, s. 15-45 [18].
- 4 *Ibid.*, s. 19 och s. 25. De två recensionerna som citeras är Olle Holmberg, "En ung mans väg", *Nya Dagligt Allehanda*, 1922-01-10 och A.B. (August Brunius), "Engelsman och irländare", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1921-12-24.
- 5 James Joyce, *Odysseus*, övers. Thomas Warburton, Stockholm: Bonniers, 1946. James Joyce, *Odysseus*, övers. Thomas Warburton, Stockholm: Bonniers, 1993. James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Bonniers, 2012.
- 6 Enligt en lista med översättningar av *Ulysses* sammanställd av Fritz Senn, ledare för James Joyce Foundation i Zürich, som jag fick mig tillskickad 24 april 2012. De språk som finns upptagna på listan är: albanska, arabiska, bulgariska, danska, finska, franska, georgiska, grekiska, hebreiska, isländska, iriska, italienska, japanska, katalanska, kinesiska, koreanska, kroatiska/serbiska, lettiska, litauiska, malaysiska, nederländska, norska, persiska, polska, portugisiska, rumänska, ryska, serbiska, slovenska, spanska, svenska, tjeckiska, tyska, turkiska, ungerska och vitryska.
- 7 "The Novel of the Century. James Joyce's *Ulysses* on the Anniversary of Bloomsday". *Ulysses – Early Editions*, www.indiana.edu/~liblilly/joyce/early.html. Hämtad 2012-09-06.
- 8 *Ibid.*
- 9 Anders Österling, "Ulysses på svenska", *Stockholms-Tidningen*, 1946-10-18.
- 10 Olofsson, s. 33.
- 11 Thomas Warburton, "När jag översatte *Ulysses*", *Joyce i Sverige*, red. Tommy Olofsson, Stockholm: Atlantis, 1986, s. 73-77. Texten är en förkortad version av Warburtons efterord till 1979 års upplaga av *Odysseus*.
- 12 Enligt e-postmeddelande från Rachel Åkerstedt, redaktör för *Ulysses* vid Bonniers, till Elisabeth Bladh, 2012-04-24, där Åkerstedt redogör för förläggaren Eva Bonniers skäl att anlita Erik Andersson.
- 13 Enligt telefonsamtal med Eva Bonnier, 2012-10-03.
- 14 *Ibid.*
- 15 Enligt tidigare nämnda lista tillhandahållen av Fritz Senn kan man läsa sig till att det finns åtminstone två översättningar av *Ulysses* i sin helhet på följande språk: grekiska,

- italienska, japanska, kinesiska, kroatiska, portugisiska, spanska, tyska, tjeckiska och ungerska.
- 16 Eishiro Ito, "The Impact of *Ulysses* on Japan. A Short Introduction", 2003.
http://p-www.iwate-pu.ac.jp/~acro-ito/Joycean_Essays/U_Japan.html Hämtad 2012-09-06.
 - 17 Cait Murphy, "'Ulysses' in Chinese. The Story of an Elderly Pair of Translators and their Unusual Best-seller", *The Atlantic Monthly*, September 1995. www.theatlantic.com/past/docs/issues/95sep/ulyss.htm Hämtad 2012-09-06.
 - 18 Bernard Hoëpffner, "Les errances d'*Ulysse*, ou *Ulysses* astray", *Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes*, red. Enrico Monti och Peter Schnyder, 2011, Paris: Orizons, s. 105–112 [109].
 - 19 Erik Andersson, *Dag ut och dag in med en dag i Dublin*, Stockholm: Bonniers, 2012, s. 119–120.
 - 20 Undersökningen innefattar således inte nytgåvan från 1979, eftersom romanen då gavs ut på ett annat förlag inom concernen, Bonnier Alba, vars arkiverade material inte finns att tillgå i Bonniers arkiv.
 - 21 Sökningen gjordes som fritext med orden "erik", "andersson" och "ulysses".
 - 22 Sökningen i Mediearkivet genererade inga träffar på de korta brottstycken ur nyöversättningen som under vinjetten "Joycierier" gick som en sorts oregelbunden twitterföljetång i *Dagens Nyheter*s Kulturdel (juli 2010 – maj 2011) och de ingår därmed inte i undersökningen.
 - 23 Boklistan publiceras i *Dagens Nyheter*s lördagsupplaga i Kulturdelen. *Ulysses* hamnar på plats 8 (av 10) samma vecka som översättningen släpps (vecka 5). Veckan därpå avancerar romanen till första plats, en placering som den behåller i sju veckor (vecka 6–12). Därefter rasar den ner till plats 7 (vecka 13–14) respektive 9 (vecka 15–16) innan den lämnar listan i slutet av april.
 - 24 Intervjuer med Warburton var införda i *Sydsvenska Dagbladet* (1993-05-02, även publicerad i *Skånska Dagbladet* samma dag) och *Dagens Nyheter* (1993-05-09). Tilläggas kan även att recensionen av *Odysseus* i *Hufvudstadsbladet* (1993-06-16) innehåller inslag av intervju med översättaren.
 - 25 Magnus Haglund, "Bloomografin", *Expressen* och *Kvällsposten*, 2010-04-04.
 - 26 Björn Wiman, "Joycierier. Skärvor ur en översättning in progress", *Dagens Nyheter*, 2010-07-05.
 - 27 *Gefle Dagblad* (1993-06-16), *Bohuslänningen* (1993-06-16), *Dagbladet* (1993-07-08), *Tidningen Vi* (1993, 19), *Folket* (1993-07-24) och *Hufvudstadsbladet* (1993-06-16).
 - 28 Se not 24. I *Dagens Nyheter* förekommer en porträttbild på översättaren dessutom i en puff på Kulturdelens framsida.
 - 29 Rut Nordwall-Ehrlow, "Ulysses väg till svensk publik", *Joyce i Sverige*, red. Tommy Olofsson, Stockholm: Atlantis, 1986, s. 46–72 [52].

- 30 Olle Carlsson, "Ulysses' på svenska", *Ny Dag*, 1946-12-12.
- 31 Arthur Ekström, "Den irländske Odysseus", *Nya Argus*, 1947, 3, s. 34-37.
- 32 H. S-m, "Ett romanvidunder", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 1947-01-21.
- 33 Gunnar Gunnarson, "Odysseus i Dublin", *Folkviljan*, 1947, 42, s. 8.
- 34 B. Ö. "Böcker", *Lundagård*, 1946, 11.
- 35 Boris Benulic, "Join the Joyce Ride", *Eskilstuna Kuriren*, 1993-06-16.
- 36 H.-P. Johansson, "Joyces bok slog ner som en bomb", *Östra Småland*, 1993-07-23.
- 37 Ebba Elfving, "Var ska man börja", *Hufvudstadsbladet*, 1993-06-16.
- 38 Bengt Anderberg, "Odysseus äntligen hemma", *Expressen*, 1993-06-15.
- 39 Lars-Håkan Svensson, "Äreminne över vardagen", *Sydsvenska Dagbladet*, 1993-06-15.
- 40 Tommy Olofsson, "Snillrik översättning står sig än", *Svenska Dagbladet*, 1993-06-15.
- 41 Martin Klepke, "Ny Odysseus, men ingen ny upplevelse", *Länstidningen Södertälje*, 1993-08-10.
- 42 Johansson, "Joyces bok slog ner som en bomb".
- 43 Lars-Olof Franzén, "4000 små ändringar", *Dagens Nyheter*, 1993-06-15.
- 44 Benulic, "Join the Joyce Ride".
- 45 Jenny Tunedal, "Köttets språk", *Aftonbladet*, 2012-02-11.
- 46 Inger Dahlman, "Nya läsare får ta till sig (ny) Ulysses", *Borlänge Tidning*, 2012-02-03. Även publicerad i *Falu Kuriren*, *Mora Tidning*, *Nya Ludvika Tidning*, *Södra Dalarnas Tidning* (samtliga 2012-02-03), samt i *Blekinge Läns Tidning*, *Karlshamns Allehanda* och *Sölvesborgs-Tidningen* under titeln "Nyöversättningen av Ulysses gnistrar precis som i originalet" (samtliga 2012-02-03) och slutligen i *Nya Wermlands-Tidningen* (2012-02-25) med titeln "En enda junidag i Dublin".
- 47 Sara Danius, "Nu har James Joyce fått svenska som modersmål", *Dagens Nyheter*, 2012-02-03.
- 48 Clas Zilliacus, "Bokrecension: Bloom går igen i Dublin", *Hufvudstadsbladet*, 2012-06-18.
- 49 Ulf Olsson, "Nyöversättning med lyster", *Folkbladet*, 2012-02-08.
- 50 Per Svensson, "En alldeles särskild vardag", *Sydsvenska Dagbladet*, 2012-02-03.
- 51 Tommy Olofsson, "Uppfriskande nyöversättning av Ulysses", *Svenska Dagbladet*, 2012-02-03.
- 52 "Ulysses'. Leopold Blooms berömda frukost i tre versioner", *Dagens Nyheter*, 2012-01-28.
- 53 Detta gäller naturligtvis inte H. W. Donners ingående genomgång av Warburtons översättning från 1946 som publicerades i den vetenskapliga tidskriften *Finsk Tidskrift*. H. W. Donner: "James Joyce och hans översättare", *Finsk Tidskrift*, 1947, 1, s. 3-20.
- 54 Bo W. Jonsson, "Ulysses i elegant nyöversättning", *Borås Tidning*, 2012-02-03.
- 55 Gustaf Hellström, "Odysseus i Dublin", *Dagens Nyheter*, 1946-10-18.

- 56 Gunnar Balgård, "Efter fyra år en ny Ulysses", *Västerbottens-Kuriren* 2012-02-08.
- 57 Redaktören Rachel Åkerstedt berättar i ett e-postmeddelande till Elisabeth Bladh den 24 april 2012 att hon lagt ner betydligt mer arbete på *Ulysses* än vad som annars är brukligt. Inför arbetet med översättningen läste hon först romanen i original och därefter arbetade hon med ett kapitel av nyöversättningen i taget: först läste hon igenom texten på svenska, därefter jämförde hon den svenska texten mot det engelska originalet och sedan diskuterade hon ändringsförslag med översättaren. När hon fick tillbaka nästa utkast gick hon igenom texten igen och kontrollerade enstaka ställen emot det engelska originalet när hon kände att det behövdes. Därefter diskuterade hon återigen med översättaren, varpå denne skickade in ytterligare en omarbetad text. Slutligen läste hon korrektur. (I vanliga fall läser Åkerstedt den svenska översättningen och jämför med originalet enbart vid behov). Att det handlar om ett gediget textarbete framgår även i Anderssons översättningsdagbok i och med att det anges att översättaren gått igenom texten fyra gånger innan första utkastet skickades in till förlaget. Arbetsprocessen förklaras också i en intervju med Andersson i *Sydsvenska Dagbladet* (2012-02-12).
- 58 Eva Bonnier, enligt ovan citerade e-postmeddelande från Åkerstedt.
- 59 Även om man i vissa artiklar (*Dagens Nyheter* 2012-01-28, *Landskrona Posten* 2012-02-03, *Norrköpings Tidningar* 2012-02-03) kan få intryck av att översättaren ligger bakom titeländringen berättar redaktören Rachel Åkerstedt (i det tidigare citerade e-postmeddelandet till mig) att det var förlaget som beslöt att ändra titeln. I ett senare telefonsamtal framhåller Eva Bonnier att man dock haft en diskussion med nyöversättaren inför beslutet.
- 60 Enligt tidigare citerat e-postmeddelande från Åkerstedt.
- 61 Patrick O'Neill, *Polyglot Joyce. Fictions in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Se särskilt s. 125 för en diskussion av översättningar av titeln *Ulysses*.
- 62 Arno Schmidt, "Ulysses in Deutschland: Kritische Anmerkungen zu einer James Joyce-Übersetzung", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1957-10-26, omtryckt i *Der Rabe* 2, 1993, s. 206-214.
- 63 Artur Lundkvist, "Seklets roman. Artur Lundkvist recenserar James Joyces 'Odysseus'", *Vi*, 1946, 48, s. 10.
- 64 Per Svensson, "En alldeles särskild vardag".
- 65 Henrik Petersen, "Odyssé över människan", *Landskrona Posten*, 2012-02-03.
- 66 Pauli Olavi Kuivanen, "En dag i Dublin", *Norrköpings Tidningar*, 2012-02-03.
- 67 Jonas Thente, "Erik Andersson. Fyra år med James Joyces enda dag i Dublin", *Dagens Nyheter*, 2012-01-28.
- 68 Thomas Warburtons *Två främlingar: T.S. Eliot och James Joyce*, Stockholm: Bonnier, 1944, nämns dock enbart i Hellströms recension i *Dagens Nyheter*.
- 69 Joyce, *Odysseus*, 1946.

- 70 Tuva Korsström, "Thomas Warburton om att översätta Ulysses: Det var spännande hela tiden", *Hufvudstadsbladet*, 1993-06-16. Thomas Warburton, *Odyssus. En översättning under arbete*, Stockholm: Bonnier Alba, 1992.
- 71 Joyce, *Ulysses*, 2012.
- 72 Stephen Farran-Lee, "Efterskrift", James Joyce, *Ulysses*, Stockholm: Bonniers, 2012, s. 793-799.
- 73 Bo Degerman, "Struntsaker blir stor världslitteratur. Och översättaren har det slitigt", *Dala-Demokraten*, 2012-03-22.
- 74 Jan Gradvall, "The joy of Joyce", *Expressen*, 2012-02-03. Även i *Kvällsposten*, 2012-02-06.
- 75 Bo E Åkermark, "Attabombboom!", *Dagens Nyheter*, 1993-06-22.
- 76 *Svensk bokhandel*, "En Joyce för alla", 1993, 13, s. 20.
- 77 Hemming Sten J:r, "En odysse", *Arbetarbladet*, 1947-09-08.
- 78 "Bokfönstret om den besvärliga Joyce", Sveriges Radio P1, 1993-04-21.
- 79 "Babel", SVT2, 2012-03-28.

DEN UNDERVISA(N)DE

ULYSSES

CHRISTER EKHOLM

När den unge oförlöste barden Stephen Dedalus dyker upp i ärkesonen Telemachos roll i inledningen av *Ulysses* – först dystert samtalande med den frejdige tornssambon Buck Mulligan, sedan ganska håglöst undervisande några pojkar i bland annat antik historia och matematik – är det kanske inte nödvändigtvis fråga om ett kärt återseende, men trots allt om ett återseende. Som bekant är ju Dedalus huvudperson i romanen *A Portrait of the Artist as a Young Man* som utkom ett halvt decennium före *Ulysses*, och som väl åtminstone kan kallas en semisjälvbiografi, eller en fiktiv självbiografi, med tanke på att den unge James Joyce brukade underteckna brev med just namnet Stephen Dedalus, och även publicerade de första *Dubliners*-novellerna under denna pseudonym.

När jag som lärare och estetikintresserad litteraturvetare möter den aspirerande författaren Stephen som tämligen motvillig och oengagerad pedagog i *Ulysses* kan jag därför inte undvika att komma att tänka på en passage i *A Portrait* där en alltså yngre upplaga av samme man framlägger sin syn på konst – en estetik som han formulerar i ett receptionsorienterat perspektiv och där begreppet didaktik finns med, om än i en kanske oväntad roll. Det som bestämmer vad som är konst respektive inte är konst är helt enkelt, påpekar Stephen med inspiration från bland andra Aristoteles, den *effekt* verket i fråga har på

mottagaren. Denna effekt beskriver Stephen primärt i *spatiala*, rumsliga termer; dålig konst, eller hellre icke-konst, är sådana verk som sätter läsaren i rörelse, antingen i riktning bort från verket, eller mot det. Den senare typen kallar Stephen *pornografisk*, den förra *didaktisk*.

Den pornografiska icke-konsten väcker begär, den eggjar oss till att ta i besittning, att gå till något – man kommer förstås att tänka på reklam i det här sammanhanget, men även det som på ett mer markerat vis sätts fram som konst kan vara pornografiskt i den här bemärkelsen, till exempel en roman som genom sin form lockar läsaren till total inlevelse i det den skildrar, som eggjar läsaren till självutplånande identifikation med karaktärernas upplevelser och känslor. När kritiker apropå *Ulysses* väckte anklagelser om att romanen var pornografisk var det inte precis den här definitionen de utgick ifrån, men det kan vi lämna därhän. Det är ju inte heller det pornografiska som intresserar oss mest i föreliggande sammanhang, utan det didaktiska.

Den didaktiska icke-konsten väcker avsky, menar Stephen, den stöter oss bort, får oss att ta avstånd, att distansera oss. Självklart kommer man här att tänka på genrer som satir och nidvisa och på exempelvis den typ av tendenslitteratur som premierades i Sovjetunionen, men Stephen är här ute efter mer än så: didaktisk icke-konst är helt enkelt den typ av verk som manar fram en läsareaktion som vänder sig bort från verket och istället helt och hållet sysselsätter sig med en eller annan aspekt av den utomestetiska verkligheten. Konst blir helt enkelt didaktisk icke-konst när den blott och bart fungerar som ett verktyg för andra syften än dem som har att göra med mötet mellan konstverket och mottagaren, mellan texten och läsaren.

Med pornografin och didaktiken fast förankrade i samma kinetiska lag på motståndarnas planhalva har vi då hemmalaget kvar: den 'riktiga' konsten, den 'verkliga' litteraturen. Det som karakteriserar 'riktig' konst, menar den unge Stephen, är att den *inte* sätter mottagaren i rörelse bort från verket eller in i det, utan att den håller fast recipienten *framför* verket, *inför* verket – först då är det fråga om en estetisk upplevelse i egentlig mening.

Jag tänker inte här gå in på alla detaljer i hur Stephen beskriver den där estetiska upplevelsen, som han med hänvisning till Thomas av Aquino delar in i olika stadier.¹ Men särskilt en sak som han anför är intressant ur den synvinkel som här anläggs, och det rör författarens roll i det hela: Att uppleva ett verk estetiskt är att uppleva det som *form*, men då som form vilken i sin tur är resultat av ett skapande – verkets form är *formad*. Och det är just i detta som konstens mellanmänskliga värde ligger. När en författare är klar med sin dikt så finns han förvisso inte kvar i den som person eller individ, men han finns kvar i sublimerad, opersonlig form, *i* just formen. Och detta opersonliga ska vi då inte uppfatta som något negativt. Det opersonliga är i själva verket det livets universella plan där författaren och läsaren kan mötas; det opersonliga är det gemensamma, det allmänmänskliga.

Det ligger givetvis i föreliggande sammanhang nära till hands att knyta centrala aspekter av dessa dedaluska tankar till ett av de centrala begreppen i modern receptionsteori: den implicerade författaren.² Termen myntades av Wayne C. Booth i *The Rhetoric of Fiction* (1961) och beskrivs där som den verkliga författarens ”second self”, ett inskrivet andra jag som läsaren konstruerar ur summan av textens betydelse och som formerar sig till den norm som på en övergripande nivå styr förståelsen av alla element i texten. När Booth förtydligar sitt resonemang närmar han sig den beskrivning av författaren som *form/formen* som författare som Joyce ger i *A Portrait*: ”Our sense of the implied author [...] includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed in the total form.”³ ”The text itself is the implied author”, påpekar Seymour Chatman tre decennier senare, och menar att Booths klassiska begrepp är fruktbart helt enkelt eftersom det avspeglar hur vi faktiskt läser: ”each reading of a narrative fiction reconstructs its intent and principle of invention”.⁴ Påståendet att *alla* läsningar i praktiken skulle se ut på det viset är förvisso svårsmält – det visste, som sagt var, redan Joyce (och många före och efter honom) – men visst finns här en idé om vad litteraturläsning kan vara i termer

av ett möte med en formell performativitet som väcker samma tankar om konstens särskilda tilltal som dem som framförs i *A Portrait*?

Ändå är det inte Booth och Chatman som jag själv närmast kommer att tänka på när jag läser Joyce, utan på en med honom samtida estetisk teori, som dock även den beskriver konstens vara med fokus på receptionen. Jag tänker på Viktor Šklovskij, som i uppsatsen ”Konsten som grepp” från 1917 gör gällande att konst inte är konst om den inte *fungerar* som konst. Och detta fungerande knyter så Šklovskij i en berömd passage till ett par grepp i den litterära texten – främmandegöringen och den medvetet försvårade formen – som har det gemensamt att de syftar till att väcka läsaren från ett vardagligt, automatiserat sätt att läsa och uppleva, och istället få henne att stanna till och verkligen *se* det som beskrivs på nytt, *som* nytt, avskalat från det hölje av konventioner och klichéer som ligger över verkligheten såsom vi normalt uppfattar den.⁵ Det intressanta med Šklovskijs teori är kanske inte först och främst idén om att konstens uppgift är att få oss att se tingen och verkligheten på nytt – även om den tanken ligger mycket nära Joyces berömda föreställning om epifanin – ”the sudden revelation of the whatness of a thing”.⁶ Nej, det som jag vill stanna vid är just i själva *grepp*begreppet, som man faktiskt sällan brukar diskutera närmare vad gäller Šklovskij, denne ryske ’formalist’. Det är förvisso formelement som Šklovskij diskuterar, men de blir inte konst, de väcker inte läsaren från sin slumrande tillvaro, de ger helt enkelt ingen estetisk upplevelse om de inte av läsaren uppfattas som *medvetet* utförda, som konstruerade, som *gjorda* – ja, helt enkelt som en mänsklig gestik.

Det är denna gemensamma nämnare för Joyces och Šklovskijs estetik som jag vill föra fram som grundläggande för något som liknar ett didaktiskt perspektiv på *Ulysses*. Det kanske låter banalt, som Mauro Scocco sjunger, men just att tackla *Ulysses* som något *gjort* och därmed uppfatta romanen som en (språk)handling riktad mot läsaren, vilken i sin tur håller kvar läsaren där hen är, tror jag är centralt om man vill tala om romanen i termer av undervisning, i snäv men hellre bred bemärkelse. Därmed går jag alltså emot den ofta reprinterade bilden av

formen i *Ulysses* som en uppsättning av tekniker, som en konstnärlig experimentverkstad, som en ekvilibristisk uppvisning i vad som är möjligt inom ramen för romangenren, kort sagt, att betrakta *Ulysses* med fokus på formen som ett (i mångas ögon påfrestande) utanpåverk. Jag menar att det är minst lika rimligt att se den försvårade formen som ett gestiskt *grepp*, som dels håller fast läsaren som tilltalad, framför eller inför verket, dels håller kvar läsaren i sin egen position och belägenhet. Först då blir romanen något som angår en – som äger angång som vissa litteraturdidaktiker uttrycker det⁷ – och det är den konstnärliga utformningen som gör det!

Ett sådant förhållningssätt ifrågasätter, i nära anknytning till teori- bildning som Derek Attridge lägger fram i tvillingvolymerna *The Singularity of Literature* och *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004), den gängse distinktionen mellan form och innehåll. Betraktar vi det litterära verket inte som ett substantiv utan som ett verb, inte som ett objekt utan som en akt, inte som något ”written” utan som ”writing”, framträder det vi brukar kalla ”form” istället som ett *formande*, en *iscensättning* (”staging”) eller helt enkelt en *handling* som på en och samma gång skapar såväl en skillnad mellan det aktuella verket och läsaren (och till de andra verk och litterära konventioner som verket förhåller sig till) som en uppförande och svarsavkrävande kontakt. Först i och med den, som Attridge kallar det, etiskt ’ansvarsfulla’ läsningens erkännandet av det litterära verkets singularitet och ’annanhet’, som är detsamma som att uppfatta det som ett riktat yttrande, kommer dess universalitet och angång till fullt uttryck i läsakten.⁸

Men om formen nu är det här uppförande tilltalet, vad säger den då till läsaren? kan man förstås fråga sig. I detta sammanhang nöjer jag mig med att ge följande svar: ”Hördududu, håll dig där du är, jag vill dig något, som gäller dig, precis där du är – vad säger du om det?” Och sedan utvecklar förstås t.ex. *Ulysses* den grundattityden på en lång rad olika vis, vilket i sin tur möjliggör ett närmast oöverskådligt antal möjliga svar eller mothandlingar från läsarens sida. I fallet *Ulysses* kan man förstås med Attridge anmärka att ”the formally innovative text, the one that most estranges itself from the reader,

makes the strongest ethical demand”,⁹ men att romanen samtidigt, på grund av just denna uppfinningsrikedom, alltså öppnar upp för ett osedvanligt rikt uppfinnande även från läsarhållet – i sanning en den manande öppna frågans pedagogik. *Ulysses* som händelse är potentiellt det seminarium som vi universitetslärare drömmer om, och som sådant något helt enkelt annat än den undervisning Stephen Dedalus förstrött pysslar med i romanens början.



Jag brukar roa mig med att se på Stephen Dedalus roll i *Ulysses* mot den här bakgrunden, alltså att se Stephen, James Joyces alter ego, som en fiktiv gestaltning av den sublimerade författaren, dvs. av den riktade formen. Låt oss då betrakta Leopold Bloom som en inkarnation av läsaren, och fundera över vad Stephen gör med honom. Man kan säga det enkelt: den medvetet isolerade avvikaren Stephen upphäver Blooms exil och följer honom hem, hem till Molly. Men Stephen gör detta i sublimerad, efter slagsmålet halvt medveten form; det synes ju vara Bloom/läsaren som tar med sig Stephen/texten hem, snarare än tvärtom. Här gestaltas måhända en viktig aspekt av den litterära händelsens utbyte av mänskliga handlingar som ovan behandlats. Eller som Attridge skriver: ”In order to be readable at all, otherness must turn into sameness, and it is this experience of transformation (which is a transformation of the reader’s habits, expectations, ways of understanding the world) that constitutes the event of the literary work”.¹⁰

Vilka didaktiska slutsatser kan man då dra av detta? Ja, kanske är i varje fall en den tämligen förödande att det inte är någon större poäng att undervisa om *Ulysses* eftersom den, så att säga, undervisar sig så bra själv, mitt emellan porr och didaktik.¹¹ Fast det där gäller i och för sig all litteratur värd namnet. Och därmed har jag alltså förklarat mig själv, litteraturläraren, som en helt onödig figur.

NOTER

- 1 För en intressant redogörelse av dessa tankegångar, se Joseph Campbell, *The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion*, Novato, Cal.: New World Library, 2002, s. 92–104.
- 2 Jag väljer här medvetet att översätta ”implied author” till ”implicerad” istället för det vanliga ”implicit författare”, helt enkelt p.g.a. att ”implicerad författare” rimmar bättre med de försök att definiera termen i processuella ordalag som begreppsmyntaren Wayne C. Booth överlag tillhandahåller.
- 3 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961, s. 73f. I citatet antyds en paradox eller tvetydighet som förblir oupplost i Booths verk: å ena sidan framställs den implicerade författaren som något den verkliga författaren skapar, och å den andra som något som läsaren konstruerar under receptionsprocessen.
- 4 Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca & London: Cornell U.P., 1990, s. 81; 74.
- 5 Viktor Šklovskij, ”Konsten som grepp”, övers. Bengt A. Lundberg, *Form och struktur: Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm: PAN/Norstedts, 1971, s. 50f.
- 6 Se Ingrid Lindells text i denna volym för en utredning av begreppet i fråga.
- 7 Se t.ex. Staffan Thorson, ”Att följa den röda tråden...’: Om studenters interaktion med prosafiktion”, *Främlingskap och främmandegöring: Förhållningssätt till skönlitteratur i litteraturundervisningen*, red. Staffan Thorson & Christer Ekholm, Göteborg: Daidalos, 2009, s. 240ff.
- 8 Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004, s. 8ff. Se även *The Singularity of Literature*, London & New York: Routledge, 2004. För en diskussion av litteraturdidaktiska implikationer av Attridges teori, se Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 271ff.
- 9 Attridge, *J. M. Coetzee*, s. 11.
- 10 Ibid.
- 11 För den som ändå vill ha lite mer ordinära och substantiella didaktiska ingångar till *Ulysses* finns mängder av tips att få i volymer som *Approaches to Teaching Joyce’s Ulysses*, red. Kathleen McCormick & Erwin R. Steinberg, New York: The Modern Language Association of America, 1993 och *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. Derek Attridge, Cambridge: Cambridge U.P., 2004.

DRÖMMAR OCH MEDVETANDESTRÖMMAR

INGEMAR NILSSON

I första delen av William James *The Principles of Psychology* (1890) ges en beskrivning av hur vårt medvetande fungerar. I ett kapitel behandlas "the stream of thought" – termen bytte han snart ut till "stream of consciousness" – och här visar James hur medvetandet ständigt är i rörelse, även om han skiljer mellan vilofaser, "the substantive parts" och faser präglade av snabb tankeflykt, "transitive parts".¹ Termen "stream of consciousness" blev inte särskilt flitigt använd inom psykologin, men desto mer inom skönlitteraturen och litteraturvetenskapen. Den bidrog till att förklara vad det egentligen är som händer bland annat i Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* och i James Joyces *Ulysses*.

Det femtonde kapitlet i *Ulysses* skildrar Leopold Bloom under några timmar då hans medvetande är i ständig flykt. Men om avslutningskapitlet konsekvent skildrar Molly Blooms tankar, hennes flytande medvetandeströmmar, så stannar inte skildringen av Blooms nattliga utflykter vid den medvetna tankeströmmen. Här är det Blooms omedvetna vi kommer in i, vi får följa hans fragmentariska och ofta plågsamma mardrömmar och hallucinationer.

Handlingen utspelar sig vid midnatt i nöjeskvarteren ("Night-town") eller snarare i Dublins bordelldistrikt på och utanför Mrs Bella Cohens bordell vid 82 Tyrone Street.² Kapitlet är till stora delar kalkerat efter Odysseus besök hos trollkvinnan Kirke i Homeros *Odys-*

séens tionde bok. Bordellvärdinnan Gerty MacDowell, bär drag av trollkvinnan Kirke. Hon förvandlade där några av Odysseus män till svin. Endast Odysseus själv undkom den förnedrande behandlingen genom att guden Hermes gett honom en skyddande dryck. Odysseus förmådde till sist Kirke att låta förvandlingen gå tillbaka igen.

I *Ulysses* har Leopold Bloom liksom Homeros Odysseus kommit vilse på väg hem efter en lång dag. Han har sällskap av Stephen Dedalus. De har under dagen förtärt betydande mängder alkohol, absint för Dedalus del och vin för den mer måttlige Blooms del. Men druckits har det, möjligen har någon tablett av narkotisk art slunkit ner i glaset under kvällen.

En fråga som uppstår under läsningen är huruvida Bloom sover eller om det bara är den berusades hallucinationer vi får ta del av? Den manifesta drömmens alla sinnesintryck är fullt trovärdiga så länge vi sover. Bloom blir inte förvånad över något han ser eller hör hur absurt det än ter sig för läsaren. Drömmen kan ses som en hallucination fastän fullt normal då intrycken uppträder under sömnen. Skeendet på bordellen är antingen återgett som Blooms manifesta drömmar eller som fyllehallucinationer.

Givetvis kan intagandet av droger med alkohol leda till hallucinering och ofta av ett än mer osannolikt slag. Ett framkallat psykotiskt tillstånd präglar oss fullständigt även efter det hallucinatoriska släpper sitt grepp.

Bloom somnar in rätt snart efter ankomsten till bordellen. Textens drömkaraktär blir helt klar efter några sidor, då Bloom möter och får bannor av sin far Rudolph, därefter av sin mor Ellen och sedan av sin hustru Molly, den senare utstyrd som en morisk kvinna med juvelringar på tårna och ett mynt i pannan. Hon har med sig en kamel med hög turban och kamelen plockar ner en mangofrukt från ett träd med en kluven hov. Skildringen är som en referens till drottningen av Saba.³

Bloom förvånas inte heller av att den hund som följt med honom längs Tyrone Street, och som till sist får de gris- och fårfötter han burit på från slakteriet, hela tiden byter utseende och ras – det är en

retriever, en mastiff, en spaniel, en bulldogg och en vinthund. Vad är det för ras? Den ändrar hela tiden skepnad. Efter ett gruff på bordellen blir Bloom ställd inför rätta. Han förklarar sig oskyldig – till vad? – och säger att han ju varit på en begravning. Paddy Dignams ande tar honom i försvar, det var ju dennes begravning. Paddy uppträder som beagle men växer till mänsklig storlek men fortfarande med taxpäls.

Kapitlet trotsar varje försök till innehållsreferat, inte bara genom myllret av figurer utan också genom den upplösta logiken i hela det stundom banala skeendet. Visst drömmer Bloom. Men då han möter bordellvärdinnan Gerty MacDowell alldeles i början förnekar Bloom skämtsamt att han skulle känna henne. ”Du drömmer”, säger han. (435) Kan någon annan drömma inne i Blooms dröm?

Joyce växlar i *Ulysses* hela tiden genre och stil. Vad innebär det att texten i det långa femtonde kapitlet ser ut som ett drama med scenanvisningar, repliker och roller? De ofta detaljerade anvisningarna skapar intrycket av en pastisch eller satir mot tidens teaterschabloner. Avsnittet hos Kirke är skrivet som för en teateruppsättning, men en som skulle ställa orimligt stora krav på skådespelare och scenarbetare. Rollistan består av närmare 250 figurer och därtill oräkneliga statister varav många tillhöriga djur- och mineralriket. Det hallucinatoriska innebär precis som i drömmen att döda föremål plötsligt får liv och röst, att personer byter identitet och utseende. Själva sceneriet ändras utan att gnisslande förhängen dras fram. Joyce tar hjälp av Dublin-dimman som ömsom lägrar sig och ömsom skingras och uppenbarar nya scenerier för Bloom som inte tycks förvåna sig över någonting.

Utmärkande för våra drömmar är de ofta absurda metamorfoser-na. I de regianvisningar och klädanvisningar som ges löpande byter Bloom under sin inledande promenad på gatan hastigt klädsel: ”en purpurröd Napoleonhatt med bärnstensgul halvmåne” (438); ”en grötgrå sportkostym med kaprifolkvist i slaget, flott brungul skjorta, tunn svartvitrutig halsduk med S:t Andrew-kors, vita damasker, ljus gulbrun överrock på armen, portvinsröda skor, fältkikare i gehäng och ett grått plommonstop” (441), strax därefter ”en röd fez, kadi-frack med brett grönt gehäng och med en förfalskad medalj från he-

derslegionen” (449), och sedan en ”randig morgonrock, flanellbyxor, tofflor utan klack, orakad, rufsig i håret” (454) och vid promenaden några sidor tidigare bleknar plötsligt Mrs Breen, en gammal vänninna, bort vid hans sida. Många ytterligare klädbyten återstår för Bloom i det följande.

I Kirke-episoden roar sig Joyce med en rad anspelningar på Homeros berättelse, till synes utan större betydelse. Trollkvinnans förvandlingsnummer visas genom att Bloom kommer gående med grisfötter inslagna i papper, Bella Cohen klagar över att hon svettas som en gris, man snörvlar och grymtar och har svårt att hålla sig uppe på två ben. Men den mest generella anspelningen på Kirke och Odysseus äventyr där är de fantastiska metamorfoserna. Hela kapitlet är en uppvisning i förvandlingar som om den sovande Bloom hamnat i en magikers händer. Människor står upp från de döda och bordellens ruffiga salong omvandlas till en scen för domstolsförhandlingar. Och slutligen visar det sig att även Blooms tankar och innersta önskningar trollas fram: hans perversa, obscena, erotiska fantasier tar form.

Som en del av domstolsförhandlingarna mot Bloom uppträder en rad experter med sina omdömen om hans karaktär. Det utvecklar sig till en dråplig läkar- och advokatparodi. Dr Mulligan finner honom bisexuellt avvikande, fastän ännu en oskuld. Dr Dixon menar att ”professor Bloom är ett fulländat exempel på den nya kvinnliga mannen. Hans moraliska natur är enkel och älsklig. Många har i honom sett en älskvärd man, en älskvärd person. Han är en rätt knepig typ på det hela taget, reserverad om än inte svagsint i medicinsk mening”. Det väcker uppståndelse då läkaren också informerar om att Bloom skall ha barn. ”Å, hur gärna vill jag inte bli mor”, utbrister Bloom. Och han föder därefter direkt åtta gula och vita gossebarn. Alla lika begåvade och framgångsrika. (489ff)

Drömmen kulminerar i en scen där folket förklarar Bloom vara en Messias som kan göra mirakel. Metamorfoserna förvandlas till rena Monty Pythonfilmen: Dublins brandkår sätter eld på Bloom, han visar upp brännskador på händerna för uppvaktande journalister, varpå en kör med sexhundra röster, dirigerad av Vincent O’Brien

sjunger kören ur Messias till orgelackompanjemang. ”Bloom blir stum, skrumpen, förkolnad”. Men strax därpå har han återvunnit sig själv och med en glimt i ögat leder han ”en gris av svart sjödränkt ek i ett halmrep” (495). Och hororna bjuder in honom för en snabbis och en titt på bordellens nya pianola. Efter detta följer en mäktig procession av stolligheter som om vi vore förflyttade till ett dårhus från den klassiska tiden: en vätte, en grammofon som sjunger Hosianna och en Världens undergång i gestalt av en tvehövdad bläckfisk i björnskinnsmössa och skrotrutig jägarkilt.

Metamorfoserna fortsätter inne på Bella Cohens bordell i allt med djuriska, magiska och perverterade former. Bloom torteras i masochistiska scener, förvandlas till kvinna av de dominanta hororna och säljs på auktion. Joyce hade läst och fått inspiration till Kirkescenen i romanen *Venus im Pelz* av Sacher-Masoch.⁴ Här beskrevs en man som drevs av en önskan att underkasta sig och förödmjukas av sin kvinna. Joyce sökte också på annat håll material för skildringen av erotiska perversioner.

Bloom somnar och drömmer om ett besök på bordellen. Drömmen blir en historia där figurer från dagens händelser uppträder såsom en rekapitulation. Att drömma innebär vanligen att man upplever livet precis som under vakenheten. Drömvärlden upplevs som en av oss oberoende värld. Scenerna i slutet av Blooms dröm återupprepar händelseförlopp och situationer från tidigare kapitel i *Ulysses*, men vanställda och förskjutna. Det görs uttryckligt i en dans där morgontimmarna följs av middagstimmarna och aftontimmarna. (576ff) Här dyker i ett snabbt tempo figurer upp huller om buller från Blooms äventyr under dagen och teman som diskuterats tidigare, men så att Blooms och Dedalus minnesbilder blandas ihop som om vi kunde gå in i varandras drömmar på nätterna eller delta i en stor kollektiv dröm och där dela med oss av våra erfarenheter från den gångna dagen.

Att Joyce *Ulysses* återger omedvetna associationer i vårt tänkande som en inre monolog är ju helt klart. I de fjorton första kapitlen återges Blooms och även Stephen Dedalus medvetandeströmmar detaljrikt. I kapitel femton skildras förloppet på bordellen som en dröm, Blooms

dröm. Och i drömmen möter han på bordellen den unge Dedalus, de har redan sammanträffat vid två tillfällen under dagen. Bloom vill se Dedalus som sin egen son, men Dedalus är det inte och vill heller inte vara det eftersom han söker sin egen väg fri från auktoriteter. Alldeles i slutet av kapitlet då Bloom och Dedalus skall lämna bordellen borstar Bloom ren den berusade Dedalus och behandlar honom ömt som en son. Men då han betraktar Stephen Dedalus ansikte ser han bilden av en pojke framträda mot en mörk vägg som i en syn – om det nu är rimligt att tänka sig en vision inne i en dröm. Det är en elvaårig pojke, just så gammal som den lille Rudy, hans son, skulle ha varit om han fått leva. (612f) Han står med en bok i handen och en vit lammunge i västfickan som en symbol för oskulden. Och detta är slutet – Bloom vaknar... Det är uppenbart att temat den frånvarande fadern och den efterlängttade sonen är ett huvudtema i *Ulysses*. Joyce låter det surrealistiskt märkliga femtonde kapitlet sluta i en rofylld och ljus stämning. Bloom återser i drömmen sin döde son.

Bloom vaknar kl 1 på natten och borstar av Stephen och går för att få sig något att dricka innan han skall vandra hem till sin Molly. Han har inga funderingar över drömmens innehåll. Har han redan glömt allting? Men det har inte läsaren. Allt finns kvar i Joyces märkliga text.

NOTER

- 1 William James, *The Principles of Psychology*, Volume One, New York: Henry Holt & Co, 1890, s. 243ff.
- 2 Sidhänvisningar gäller Erik Anderssons översättning av *Ulysses*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012. Förklaringar till texten är hämtade från Don Gifford & Robert J. Seidman *Ulysses Annotated*, 2nd ed., Berkeley: University of California Press, 1988 [1974].
- 3 Och sannolikt inspirerad av en liknande skildring i Flauberts *La tentation de Saint Antoine*. Se Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses. A Study*, New York: Vintage Books, 1955 [1930], s. 321.
- 4 Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Stuttgart: Cotta, 1870.

”INGENTING ÄR SOM EN KYSS LÅNG OCH HET ÄNDA IN I SJÄLEN”

OLE LÜTZOW-HOLM

Jag läste – nej, jag var fullkomligt besatt av – *Ulysses* i början av 90-talet, vilket blev början till en lång kärleksrelation. Upplevelsen kom på ett avgörande sätt att bidra till en nyorientering i mitt eget skapande. Här följer anteckningar från ett kompositionsarbete.

Mimetiska tekniker i betydelsen att illustrera eller symbolisera inre tillstånd är så gott som frånvarande i *Ulysses*. Istället möter vi en drastisk realism där den språkliga stilen och dess skiftningar emanerar ur karaktärerna likt ett läckage som hämmar ett narrativt flöde i tredje person. Ett exempel är Leopolds hemliga korrespondens med Martha – i vilken han tagit namnet Henry Flower. Texten alstrar här en känsla av tankspriddhet och distraktion när Leopold försöker låta bli att tänka på vad han nyss kommit på: att Molly under dagen ska bedra honom med Blazes Boylan. Joyce skapar ett slags narkotiskt tillstånd av doft- och synintryck på ett sätt som gör den underliggande narrativa strukturen i det närmaste osynlig. Verkligheten – som fysisk närvaro – blir således i romanen till den omedelbara erfarenheten av språket.

Joyce installerar också en litterär variant av den astronomiska principen *parallax*. Den säkerställer att flera betraktare vid en given tidpunkt från olika håll – ur olika perspektiv – observerar en och samma tilldragelse eller fenomen, hur betydelselös den än är.

Indelningen i episoder (och inte kapitel) antyder en större grad av slutenhet i varje passage. Episodanvisningarna syftar mindre på karaktärerna än på situationen de inringar. De refererar också sällan direkt till själva handlingen i förlagan. Denna hjälpte istället Joyce, mer än något annat, att välja mellan ett oändligt antal möjligheter (jfr. de fyra floderna i Homeros underjordiska värld med begravningskortegens utgångsadress och rutt genom staden).

Man bör med andra ord akta sig för att dra parallellerna till Homeros för långt och hellre associativt ta reda på vad karaktärerna har för sig – vid varje enskild tidpunkt och varför – trots att det inte alltid är enkelt! Senare forskning har visat att Joyce förmodligen använde sig flitigt av Dublindelen av adresskalendern *Thom's Official Directory of the United Kingdom of Great Britain and Ireland*. Vidare är betoningen på äventyr viktig: Charles Lambs återberättelse av Homeros – *The Story of Ulysses* – som Joyce slukade vid 12-års ålder gjorde ett outplånligt intryck. I likhet med Lambs genomgående fokus på Odysseus och dennes halsbrytande, vidlyftigt extravaganta resa, låter Joyce *Ulysses* bli Leopold Blooms berättelse. Så är då Bloom (en man utan ondskan, utan våld, utan hat) Odysseus – pånyttfödd genom *metempsykos*, själavandring, om vi vågar erkänna att en sådan är lika verklig som Bloom själv. Frank Budgen insåg i *James Joyce and the Making of Ulysses* (1934) att bokens centrum är Leopold Bloom och inte systemet eller de mytologiska referenserna.

I episod 18 av *Ulysses*, efter ett bryskt uppvaknande mitt i natten, spelar hjältehustrun Molly upp sin berömda inre monolog för den häpna läsaren. Inte förrän texten spänt en båge över 40 boksidor ebbar tankerännilarna ut i sömnen med ett utmattat men extatiskt: *ja jag vill!*

Man kan säga att James Joyce uppfann en metod att skvallra om yttre skeenden från språkets insida. Handlingen är ett prisma, och ögat – texten – ett medvetande som infiltreras av verkligheten (istället för tvärtom): *a stream of consciousness*. Genom att låta tankspriddhet, osminkade infall och kroppsvätskors indiskreta sköljningar minera berättandet, skapade Joyce meningssammanhang som inte är orda-

granna eller ens verbala. Andra betydelser ångar och pyser ur textens krumbukter. Örat styr förbi ordens symboliska innehåll mot en plats där det mycket mer handlar om energi, klang, frasering och mångstämmighet – det vill säga om musik. I det här intervallet mellan dikt och ljud började mina idéer formas till en möjlig strategi.

Jag fäste mig särskilt vid det sista kapitlet – Mollys monolog – och funderade över olika såväl kompositoriska som poetiskt dramatiska förutsättningar att göra musikteater av denna underbara text. Men det fick på inga villkor bli en tonsättning, eftersom texten i sig är så musikalisk. I stället försökte jag föreställa mig musiken som ett malströmsliknande flöde genom textens undermedvetna korridorer: en parallellrörelse, oberoende och samtidigt styrd av orden. Berättelsen är enkel, men stil och teknik alstrar komplexa strukturer på ett sätt som påminner om musik.

Inspirerad av läsningen komponerade jag tre korta fristående konserterstycken vilka alla har *montaget* som gemensam kompositionsteknisk grund: *Two eyes as darkly bright* för damkör a cappella, *Floral Night Episode* för sopran och ensemble samt orkesterminiatyren *Wandering Rocks*. Musiken är organiserad kring klart avgränsade, skarvade sekvenser, tablåer eller fragment som kan lyftas ur sitt sammanhang, byta plats och även kombineras med varandra.

Detta gav mig tillfälle att i en studio intuitivt bearbeta enskilda avsnitt, vilka sedan skulle komma att utgöra de musikaliska byggstenarna, anpassade för textens slutgiltiga utformning, dramaturgi och skiftande stämningar. Jag tog kontakt med regissören och skådespelaren Åsa Kalmér. Hon blev genast intresserad av kompositionsprojektet och gick in som manusmedarbetare och regionsvarig.

Handlingen är i korthet denna: Annonsförsäljaren Leopold Bloom våndas över misstankarna om att hustrun Molly stämt möte med sin älskare Blazes Boylan senare på dagen och lämnar därför hemmet efter frukost den 16 juni 1904. På en labyrinthisk, av svårmod tyngd vandring genom Dublin, hinner Leopold besöka tidningsredaktionen, begravningen av en bekant, flera pubar, ett barnbördshus och en bordell. När han till sist utmattad och berusad omsider återvänder

till Eccles Street 7 i sällskap med den unge poeten Stephen Dedalus, har det hunnit bli midnatt. Innan Leopold somnar skavfötters med Molly kysser han henne på stjärten så att hon vaknar. Här – på tröskeln till den 18:e episoden – börjar vårt hörspel.

Texten bildar en överdådig väv av associationer på kors och tvärs genom en sömndrucken människas medvetande och tecknar ett av världslitteraturens mest nyanserade kvinnoporträtt. Det blev många strykningar i Kalmérs och min bearbetning; kronologin är emellertid ostörd. Vi valde att lyfta fram humorn, Mollys skarpa tunga och de viktigaste tids- och personkopplingarna, i syfte att reducera men ändå bevara scenen intakt. Musiken flyter in och ut i vågor som liknar textens och dock lever sitt eget liv. Ibland hörs inte orden tydligt och det händer att musiken tystnar. Gestaltningen inspirerades av lusten att uppmärksamma en energisk aktivitet som till det yttre är osynlig och ljudlös – *hjärnans brus*.

Hörspellet kom till genom en beställning från musikdramatiska gruppen på Sveriges Radio. Det fick sitt uruppförande i Radions P2 den 15:e december 1998. I rollen som Molly hörs Lena Endre. Jag har komponerat musiken och ansvarar för den konstnärliga utformningen i samarbete med regissören Åsa Kalmér. Producent var Sven Åke Landström P2.

Verket är tillägnat min mor – Inger Else Lützow-Holm.

ingenting är som en kyss lång och het ända in i själen

Hörspel – fritt efter James Joyces *Ulysses*, episod 18

Svensk översättning: Thomas Warburton

Molly Bloom: Lena Endre

Idé och musik: Ole Lützow-Holm

Regi: Åsa Kalmér

Manus och montage: Ole Lützow-Holm och Åsa Kalmér

Ljudredigering och teknik: Magnus Andersson

Beställningsverk för Sveriges Radio

EFTERTANKAR TILL EN ÖVERSÄTTNING

ERIK ANDERSSON

Arbetet med att nyöversätta James Joyces *Ulysses* gav en hel del nya erfarenheter. Mest ovälkommen av dessa var med bred marginal erfarenheten av att översätta sådant som jag inte begrep.

Det är nästan aldrig det som är problemet annars. Under lång tid som översättare har jag förstås stött på ett och annat som förefallit dunkelt – men det vanliga problemet, det som gör i stort sett varenda mening till ett moras av möjligheter, handlar om hur det skall heta på svenska. Man har någonting som ser bra ut på engelska (i mitt fall), och så gäller det att uttrycka samma sak på svenska med bibehållande av alla konnotationer och intentioner, för att inte tala om rytm och klangfärg och stil och röst och gud vet allt.

Men hos Joyce fanns det åtskilligt som var obegripligt. Jag fick rent av intrycket att han med förkärlek uppsökte ställen i språket där tve- och flertydigheter frodades.

Hur går man då till väga? Ja, det första steget är förstås alla upptänkliga ordböcker och uppslagsverk. Man kan vidare konsultera andra översättningar av samma verk, till svenska eller till andra någorlunda begripliga språk. Man kan ringa någon expert. Man kan tala med sin redaktör. Länge.

För att till sist hamna i ett läge där man förstår att gåtan inte har någon enkel enskild lösning. Man får då formulera om frågan: Vad

skulle detta kunna betyda? Det är ändå en viss kontext som det måste passa in i, vare sig man nu vill dra gränsen vid kapitlet, verket, författarskapet eller den moderna litteraturen över huvud taget.

Om man har tur så föreligger det inte fler än två tre alternativ som är tänkbara. Och har man ännu mer tur så kan man anspela på samtliga dessa. Ungefär som Joyce själv gärna skulle ha gjort.

När man väl har börjat arbeta på det här sättet finns det egentligen inte längre någon gräns för ens verksamhet. Med oändliga resurser och oändlig tid skulle jag kunna åta mig att översätta precis vad som helst. Med viss fryntlig munterhet har somliga frågat om det inte vore lämpligt att jag tog mig an *Finnegans Wake* nu när *Ulysses* är klar. Visst, säger jag. Ge mig tjugo årslöner och en Studebaker som jag kan åka omkring i när jag blir svårmodig, det är inga problem. Varför inte Pusjkins samlade lyrik? Åttio årslöner och en schysst reinkarnation. Och varför inte ett helhetsgrepp på den japanska haiku-diktningen? Åtta hundra år, och sedan är jag kremerad och klar.

Om man nu vill göra det svårt för sig. Jag har annars ingenting emot att framdeles ägna mig åt att göra levande svenska versioner av för mig begriplig litteratur.

Och ändå ... Jag måste bekänna att jag ibland har drömmar där jag sitter och läser på mina ryska skivkonvolut och förstår precis vad det står där. På sätt och vis gör jag också det. Jag har vid där här laget läst så många skivtexter på svenska, engelska och tyska att jag vet vad som står där. De är rätt formaliserade; det kan definitivt inte stå vad som helst i dem.

En sen kväll stod jag på sluttningen ovanför Doaghdalen på halvön Fanad i grevskapet Donegal. Jag rökte en cigarrett och lyssnade på tystnaden, som då och då avbröts av bråkande får. Solen hade gått ner och därmed hade korna slutat råma, hästarna slutat gnägga och åsnorna slutat skria. Alla hade kommit till ro och somnat, utom jag och fåren.

Jag teg. Jag hade inget särskilt att säga, ville ingenting. Men fåren bräkte. De kommunicerade: ett får bräkte en bit upp till höger, ett

annat får svarade litet längre ner i dalen. Men vad var det som var så viktigt att säga vid denna sena timma?

Jag stod och lyssnade och försökte förstå. Vad som helst kunde det ju inte betyda. Det fanns väl egentligen bara ett par tre saker som de kunde vilja säga. Man borde kunna översätta det, tänkte jag. Det gällde bara att ta hänsyn till fraseringen, och framför allt assonan-
serna. Jag beslöt att göra ett försök.

Vårafton i Fanad, Donegal

... äää ...
 ... äää ...
 ... häär!
 ... äär häär ...
 ... däär?
 ... äääänsam ...
 ... däär?
 ... häär!
 ... avlääägsen ...
 ... äää ...
 ... gräääämer määj ...
 ... däär?
 ... grääs ...
 ... däär?
 ... sträävt grääs ...
 ... äänsam?
 ... äää ...
 ... nääärmare!
 ... näää ...
 ... ääänsam!
 ... äää ...
 ... äää ...

MEDVERKANDE

ERIK ANDERSSON är författare och översättare från Västra Bodarne. Har givit ut fyra romaner, en novellsamling och en essäsamling samt två böcker om särskilda översättningsarbeten: *Översättarens anmärkningar* (om Tolkiens ringtrilogi, 2007) och *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* (om Joyces *Ulysses*, 2012). Har på senare tid översatt Colm Tóibín: *En lång vinter* (2012) och *Marias testamente* (2013).

ELISABETH BLADH är universitetslektor i franska vid Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet. Disputerade på avhandlingen *La Bible traduite en français contemporain. Étude des équivalents du participe grec dans sept traductions du récit de la passion dans les quatre évangiles: forme, signification et sens* (2003). Har därefter huvudsakligen forskat om skönlitterär översättning och utgivning av franskspråkig litteratur i Sverige. Tillsammans med Magnus P. Ångsal publicerade hon nyligen konferensvolymen *Översättning, stil och lingvistiska metoder* (2013).

CHRISTER EKHOLM är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Disputerade på avhandlingen *Nervositeten kommer utifrån*.

Om Erik Beckmans tidiga författarskap (2005). Forskar för närvarande bland annat om modernitetens prosa med ett responseestetiskt fokus på spacialitet. Hans senaste publicerade bok (i egenskap av såväl redaktör som medverkande skribent) är *Läs mig som läser er. Texter om Lars Ahlin 1943–2009* (2009).

INGRID HOLMQUIST är professor emerita i genusvetenskap, Göteborgs universitet. Disputerade i engelska på avhandlingen *From Society to Nature. A Study of Doris Lessing's Children of Violence* (1980). Har även skrivit *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur* (2000), varit redaktör för *Könsöverskridande vänskap. Om vänskapsrelationer mellan intellektuella kvinnor och män* (2011) och publicerat en rad artiklar om litteratur- och kulturstudier i olika sammanhang.

MATS JANSSON är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Han har forskat om modernism, litteraturkritik och intermedialitet. Bland titlarna märks monografierna *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T. S. Eliot* (1991), *Kritisk tidsspegel. Studier i 1940-talets svenska litteraturkritik* (1998) och *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons* (2005). Han har givit ut och översatt en antologi med litteraturkritik av T. S. Eliot under titeln *Om kritik* (2002). Jansson har senast utgivit *Poetens blick – ekfras i svensk lyrik* (2014).

LISBETH LARSSON är professor i litteraturvetenskap med inriktning på genusforskning vid Göteborgs universitet. Hon disputerade 1989 med avhandlingen *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Därefter har hon framför allt arbetat med kvinnolitteraturhistoria, feministisk litteraturteori och biografiska texter av olika slag. Hennes senaste bok är *Promenader i Virginia Woolfs London* (2014).

INGRID LINDELL är fil. dr. i litteraturvetenskap och universitetslektor vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Disputerade på avhandlingen *Att se och synas. Filmutbud, kön och modernitet* (2004). Har som sina huvudområden mediekulturens berättelser i film/TV, populärkultur, kulturella värderingsprocesser, genus.

JENS LINDER är kock och matskribent. Han har arbetat som kock och köksmästare i drygt femton år på allt från stadshotell till stjärnkrogar, från Tranås till London. Medverkar som skribent framförallt i *Dagens Nyheter*, *Mat & Vänner*, *Äkta mat* och *Gourmet* samt i Sveriges Radio. Linder är också fil. kand. i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Bland boktitlarna återfinns *Det glömda köket* (2005), *Långkok* (2007) och *December* (2012, tillsammans med Johanna Westman).

MIKELA LUNDAHL är idéhistoriker, verksam vid Institutionen för globala studier vid Göteborgs universitet, samt vid Institut for Kunst- og Kulturvidenskab vid Köpenhamns universitet. Disputerade på avhandlingen *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi* (2005). Har sedan dess ägnat sig åt forskning kring översättning, kanon och afrikansk litteraturs roll i Sverige, och är nu involverad i ett forskningsprojekt om världsarv, politik och utveckling i Östafrika.

OLE LÜTZOW-HOLM är tonsättare och professor i komposition på Högskolan för scen och musik vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet. Med rötter i ett samtida centraleuropeiskt idiom har han komponerat en lång rad verk för varierande besättningar, förutom hörspelet *ingenting är som en kyss lång och het ända in i själen* (1998) bland annat *Spår av glömska* för altgitarr och elektronik (2011) samt *exposition – repris* för kammarorkester (2012). VR-projektet ”Mot ett konstmusikens utvidgade fält” (2008–2012) resulterade i såväl konstnärliga verk och framträdanden som offentliga symposier och publikationer, bl.a. *Musikens Frihet och begränsning – 16 variationer på ett tema* (red. Magnus Haglund, 2012).

LARS LÖNNROTH är professor emeritus i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet, tidigare kulturchef på *Svenska Dagbladet*. Forskning om bland annat fornisländsk litteratur, Bellman, Geijer, Taube och muntlig folkdiktning. Bland titlarna återfinns *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA* (1978; ny upplaga 2008), *Ljuva karneval! Om Carl Michael Bellmans diktning* (2005) och senast *The Academy of Odin. Selected Papers on Old Norse Literature* (2011).

INGEMAR NILSSON är professor emeritus i idé- och lärdoms-historia vid Göteborgs universitet. Hans forskningsintressen har främst omfattat områdena universitetshistoria, psykologins historia och medicinhistoria. Senaste boken från 2009 är en biografi om *John Landquist. Filosof, psykolog, kritiker*. En studie av Olle Holmbergs litteraturhistoriska och kritiska verksamhet är under arbete.

BRITTA OLINDER är docent och tidigare universitetslektor i engelskspråkig litteratur vid Göteborgs universitet. Har undervisat, forskat och publicerat böcker och artiklar om restaurationstidens drama och teater samt irländsk, kanadensisk, indisk, afrikansk och australisk litteratur. Inom det irländska området har hon förutom med Joyce framför allt sysslat med den nordirländske poeten John Hewitt men också intresserat sig för dramatik, särskilt av kvinnliga dramatiker. Hon har utgivit flera artikelsamlingar t.ex. *Re-Mapping Exile: Realities and Metaphors in Irish Literature and History* (2005) och *Place and Memory in the New Ireland* (2009).

MIKAEL VAN REIS skriver kritik i *Göteborgs-Posten* sedan tre decennier och var även tidningens kulturchef under åtta år. Han disputerade 1997 på en avhandling om Lars Norén, betitlad *Det slutna rummet – sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*. Han arbetar för närvarande med en essättrilogi med titlarna *Den siste poeten*, *Den röda fläcken* och *Ljus*.

BARRY RYAN is doctoral student in English literature at the Department of Languages and Literatures, University of Gothenburg. His thesis focuses on James Joyce's art in its Irish cultural context. Within the field of Irish cultural studies, his latest publication is titled "'I'm sick of my own country': Ethics and aesthetics in James Joyce's 'The Dead'", published in the *Nordic Journal of English Studies* in 2012.

OLA SIGURDSON är professor i tros- och livsåskådningsvetenskap vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, samt föreståndare för Centrum för kultur och hälsa vid samma universitet. Sigurdson har skrivit ett femtontal böcker om framför allt systematisk teologi, politisk filosofi och teologi samt kulturteologi. Hans senaste bok *Theology and Marxism in Eagleton and Žižek: A Conspiracy of Hope* kom 2012. Sigurdson är också aktiv som kulturskribent.

JOSEPH TROTTA is Associate Professor in English Linguistics at the Department of Languages and Literatures, University of Gothenburg. His research focus on grammar/syntax has been 'descriptive-oriented theory', i.e. an approach which incorporates generative, functional and cognitive insights along with corpus research into a theory-neutral, descriptive framework. Trotta's interests also include semantics, sociolinguistics, urban dialectology, semiotics, computer-mediated communication and Popular Culture. Most of his recent publications deal with issues of identity and linguistic representation in different Popular Culture channels such as TV dialogs, music lyrics, ads, social media, etc.

PERSONREGISTER

- Anderson, Margaret 12, 15
Andersson, Erik 7, 64, 128, 189–202, 206
d'Annunzio, Gabriele 60
Aristoteles 49, 96, 98, 209
Arius 104, 105, 172
Arke, Pia 70
Armstrong, Alison 134
Atterbom, Ebba 190
Attridge, Derek 213, 214
Auerbach, Erich 110
- Bakhtin, Michail 122, 183
Balgård, Gunnar 198
de Balzac, Honoré 135
Bateson, Gregory 66, 67
Beach, Sylvia 13, 14, 15, 194
Beckett, Samuel 32
Benjamin, Walter 137
Bennett, Arnold 17, 147, 148
Benulic, Boris 196, 197
Berkeley, George 161
Berling, Bo 196
Blake, William 98, 109
Bonnier, Eva 192, 198
Booth, Wayne C. 211, 212
Bowker, Gordon 14
Bruno, Giordano 109
Budgen, Frank 117, 119, 224
- Burgess, Anthony 41, 46, 165
Butler, Christopher 27
Butler, Judith 72, 157
- Camus, Albert 32
Céline, Louis-Ferdinand 32
Chatman, Seymor 211, 212
Chekov, Anton 160
Chomsky, Noam 162
Chrysostomos, Johannes 89
Churchill, Winston 14, 16
Coetzee, J.M. 48, 213
Collins, Joseph 18
Connolly, James 74
Conrad, Joseph 52
Crivelli, Renzo 57, 60
Curtius, Ernst Robert 113
Cusanus, Nicolaus 109
- Dahlman, Inger 197
Dante Alighieri 34, 44, 47, 51, 109, 112
Darantière, Maurice 15
Deckard, Michael Funk 95
Degerman, Bo 201
Dickens, Charles 118–121, 129
Dujardin, Édouard 21
Duns Scotus, Johannes 95
Duras, Marguerite 70

- Eagleton, Terry 91, 109, 111, 113, 114
 Eco, Umberto 34, 35, 43, 44, 90, 92, 93, 96, 97
 Eliot, T.S. 11, 18, 19, 27, 33, 93, 126, 127, 139, 149
 Ellmann, Richard 47, 50, 52, 56
- Farran-Lee, Stephen 201
 Faulkner, William 31, 42
 Fielding, Henry 18
 Fotios 104, 106
 Foucault, Michel 64
 French, Marilyn 119
 Freud, Sigmund 13, 64
- Gabler, Hans Walter 191
 Galsworthy, John 147
 Geber, Nils 191
 Gide, André 14
 Gilbert, Stuart 14, 40, 45, 117, 121, 164, 190
 Goyert, George 190, 199
 Gradvall, Jan 201
 Grass, Günter 32
- Haag, Erik 134
 Halliday, M.A.K. 175
 Hamsun, Knut 160
 Hayles, Katherine 67
 Heap, Jane 12
 Heller, Agnes 110
 Hellström, Gustaf 198, 206
 Hemingway, Ernest 14
 Henke, Suzette 139, 155
 Homeros 17, 18, 32, 41, 45, 50, 111, 112, 138, 139, 164, 183, 199, 217, 218, 220, 224
 Hopkins, Gerald Manley 95
 Huddleston, Sisley 16
- Iser, Wolfgang 126, 127
- James, William 20, 217
 Johansson, H-P 196
 Johnson, Nelson 63
 Jonsson, Bo W 198
- Jonsson, Stefan 69, 70
 Joyce, Nora 44, 56, 58, 59
 Joyce, Stanislaus 12, 56
- Kafka, Franz 29, 31, 32, 131
 Kant, Immanuel 112
 Kavanagh, Patrick 108
 Kiberd, Declan 99, 102, 107, 109, 110, 112
 Kidd, Johan 191
 Kime Scott, Bonnie 151
 Klepke, Martin 196
 de Kock, Paul 35
 Kosuta, Miroslav 55, 56
 Kralj, Lado 55
 Kuivanen, Pauli Olavi 199
- Lagercrantz, Olof 35
 Larbaud, Valéry 14, 18, 190
 Lawrence, Karen 122
 Leslie, Shane 16
 Levin, Harry 33, 92, 121
 Levine, Jennifer 125, 126
 Levy, Antoine 97, 98
 Linati, Carlo 49, 164
 Locke, John 64
 Lundgren, Lotta 134
 Lundkvist, Artur 199
- Mann, Thomas 31, 32
 Marx, Karl 64
 McCourt, John 57, 60
 Middleton Murry, John 17
 Monnier, Adrienne 14, 18
 Moore, George 14
 Morel, Auguste 14, 190, 192
 Most, Johann 106
 Musil, Robert 29, 32
- Nabokov, Vladimir 52
 Newman, John Henry 90
 Nietzsche, Friedrich 64, 95, 107
 Nilsson, Ulf 197
 Noon, William T. 92, 94, 95
 Nordwall-Ehrlow, Rut 196

- O'Neill, Patrick 199
 Obama, Barack 76, 77, 78
 Olofsson, Tommy 191, 197
 Olson, Liesl 139
 Olsson, Anders 52
 Ovidius 47, 51
- Pearce, Richard 151, 152
 Peirce, C.S. 170, 171, 187
 Petersen, Henrik 199
 Poe, Edgar Allan 160
 Pound, Ezra 12, 18, 27
 Proust, Marcel 11, 29, 31, 32, 42, 131, 217
- Quinn, John 12
- Rabelais, François 14, 17, 18, 24, 160
 Rainey, Lawrence 13
 Rhys, Jean 48
 Rilke, Rainer Maria 11, 57
 Roth, Joseph 29, 30, 31
 Rushdie, Salman 52
- Sabellius 104, 106
 von Sacher-Masoch, Leopold 221
 Said, Edward 52, 68
 Saintsbury, George 117
 Sallustius 118
 de Saussure, Ferdinand 170, 171
 Schmidt, Arno 199
 Scocco, Mauro 212
 Seldes, Gilbert 18
 Shakespeare, William 13, 14, 23, 48, 104, 105, 106, 107, 109, 181, 190, 195, 198
 Shaw Weaver, Harriet 12, 13, 15, 116
 Shaw, George Bernard 14
 Šklovskij, Viktor 212
 Slocum, John 15
 Spivak, Gayatri Chakravorty 68
 Stendahl (Marie-Henri Beyle) 30
 Sterne, Lawrence 18, 160
 Strindberg, August 137, 138
 Svensson, Per 197, 199
 Svevo, Italo 59, 60
- Swift, Jonathan 18, 160
 Söderberg, Hjalmar 137
- Tacitus 118
 Thente, Jonas 200
 Thomas av Aquino 34, 90, 91, 93, 98, 106, 211
 Tolkien, J.R.R. 165, 191, 194, 202
 Tucker, Lindsay 134
 Tunedal, Jenny 64, 197
 Tysdahl, Björn 25
- Ullberg, Sara 194
- Valentius 104
 Vico, Giambattista 109
- Warburton, Thomas 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 226
 Warhol, Andy 85
 Wells, H.G. 147
 Wilson, Edmund 17, 34
 Winter, Terrence 63
 Woolf, Leonard 138, 149, 150
 Woolf, Virginia 11, 27, 29, 126, 138–144, 147–150, 153
 Wu, X. 169
- Yeats, W.B. 14, 51
- Zilliacus, Clas 197
 Zola, Émile 135
- Åkermark, Bo E 201
- Österling, Anders 190

