



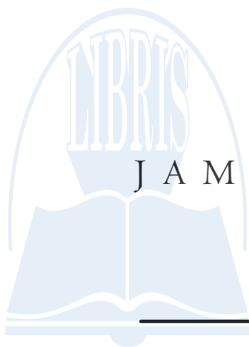
COLECȚIA RAO CLASIC



JAMES JOYCE

Hanul lui Finn





JAMES JOYCE

---

HANUL LUI FINN

---

TEXT INEDIT

Traducere din limba engleză  
MIHAI MIROIU

  
*editura rao*



Editura RAO  
Str. Bârgăului, nr. 9–11,  
sector 1, București, România  
www.raobooks.com  
www.rao.ro

JAMES JOYCE

*Finn's Hotel*

Copyright © 2013 Ithys Press

Preface © Danis Rose, 2013

Introduction © Seamus Deane, 2013

Illustrations © Casey Sorrow

© Editura RAO, 2013

Pentru versiunea în limba română

2014

ISBN 978-606-609-743-7

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**JOYCE, JAMES**

**Hanul lui Finn** / James Joyce; trad.: Mihai Miroiu; pref. de Danis Rose; introd. de Seamus Dean. – București: Editura RAO, 2014

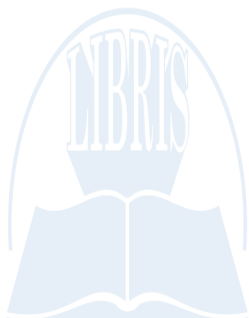
ISBN 978-606-609-743-7

I. Miroiu, Mihai (trad.)

II. Rose, Danis (pref.)

III. Dean, Seamus (pref.)

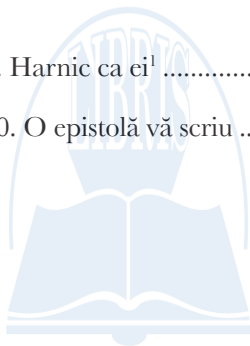
821.111-31=135.1



## Cuprins

Studiu introductiv: James Joyce și certitudinile modernismului de Mihai Miroiu .....	7
Tabel cronologic .....	51
Prefață de Danis Rose .....	57
Introducere de Seamus Deane .....	69
HANUL LUI FINN .....	85
1. Religia irlandezilor .....	87
2. Bunătatea față de pești .....	91
3. Povestea unui poloboc .....	95
4. Issy și dragonul .....	99
5. Marele sărut .....	105
6. Portativele memoriei .....	113
7. Spre cer în lumea stelelor .....	119
8. Casa celor o sută de sticle .....	127

9. Harnic ca ei <sup>1</sup> .....	133
10. O epistolă vă scriu .....	141



---

<sup>1</sup> Traducere liberă a originalului *Here Comes Everybody* care înseamnă „Iată că vine fiecare“. Această expresie este folosită în roman atât ca nume de personaj, cât și ca acronim, HCE, care se referă la același personaj: Humphrey Chimpden Earwicker (HCE). În cursul povestirii numele se modifică, dar inițialele HCE rămân constante. Traducerea propusă păstrează inițialele numelui (HCE).



## James Joyce și certitudinile modernismului

James Augustine Joyce s-a născut la 2 februarie 1882 în Dublin, fiind primul dintre cei zece copii ai unei familii împovărate. În ciuda instabilității financiare permanente, tatăl său, pe deplin conștient de talentul excepțional al copilului, i-a asigurat o instrucție pe măsură la două dintre cele mai prestigioase instituții de învățământ ale țării. În 1888 Joyce a început să frecventeze Clongowes Wood College, o școală iezuită cu internat pentru băieți. La început stingher și tulburat de sentimentul de izolare, după o perioadă de adaptare tânărul a început să impresioneze profesorii de la colegiu prin memoria sa precisă, prin talentul muzical și calitățile sportive.

Întorcându-se acasă în prima sa vacanță de Crăciun, și-a găsit familia răvășită în urma morții lui Charles Stewart Parnell, liderul Partidului Naționalist Irlandez. Parnell, un politician neînfricat care suferise o scădere de popularitate ca urmare a unei idile cu o femeie căsătorită. Această aventură amoroasă, oglindită pe larg în paginile ziarelor, a dus la prăbușirea carierei sale politice. În încercarea de a înființa un nou partid independent, el a murit de epuizare la vârsta de 45 de ani.

Căderea în dizgrație și moartea lui Parnell au constituit un factor important în viața lui Joyce nu numai

pentru că acestea îl făceau conștient de disparitatea dintre Biserică și Stat în Irlanda, ci și pentru că ele îi inspirau tânărului care admirase eroismul lui Parnell teama că Irlanda își va ucide întotdeauna propriii profeți. Efectul acestei revelații asupra lui Joyce este evident în poemul *Et tu, Healy* pe care l-a compus și distribuit prietenilor și în care îl condamnă pe bărbatul care era parțial răspunzător de căderea lui Parnell.

Căderea lui Parnell părea să vestească, de asemenea, o nouă întorsătură proastă în situația financiară a familiei Joyce și nu peste mult timp necazurile care s-au abătut asupra acesteia au făcut imposibilă continuarea studiilor la Clongowes Wood. Cu toate acestea, în 1893, grație relațiilor tatălui său, Joyce s-a înscris la o școală la fel de prestigioasă, Belvedere College. Tânărul a frecventat cursurile la acest colegiu până la vârsta de șaisprezece ani, distingându-se ca un elev deosebit de înzestrat, ca actor și eseist ale cărui eseuri și poeme au fost publicate în revista școlii. În general, anii de școală au fost o perioadă idilică pentru viitorul scriitor. Doi ani mai târziu, el a devenit student la University College din Dublin. Deși University College era cunoscut ca o instituție iezuită, accentul pe instrucția religioasă fusese recent atenuat pentru a permite afirmarea interesului crescând față de clasici. Maturizarea temperamentului, însoțită de aprofundarea studiilor umaniste, i-au permis lui Joyce să se îndepărteze aproape total de studiile religioase. El a preferat să cerceteze un subiect care îl interesa tot mai mult, și anume miturile care l-au inspirat pe Richard Wagner în compunerea operelor sale. În



același timp, Joyce era fascinat de piesele lui Henrik Ibsen. Interesul față de dramaturgul norvegian nu era însă împărtășit de profesorii conservatori ai facultății. În fapt, Joyce a fost sever criticat pentru un eseu prezentat în cadrul Societății literare și artistice a colegiului, în care el repudiaza drama clasică și drama shakespeariană, preferând operele dramatice al unor scriitori moderni precum Ibsen. Deloc intimidat de atacurile la adresa opiniilor sale estetice, Joyce a revizuit textul prezentării redactând un eseu intitulat „Noua dramă ibseniană“ care a apărut în paginile cunoscutei reviste *Fortnightly Review* în 1900.

În timpul anilor petrecuți la facultate, Joyce a continuat să critice gustul artistic la modă. Era intolerant față de mișcarea teatrală care se afirma și care, în opinia sa, producea drame provinciale de-a dreptul jignitoare. Într-un articol caustic „The Day of the Rabblement“ (Ziua când gloata se dezlănțuie), Joyce îi îndeamnă pe cititori să repudieze lucrările derizorii ale dramaturgilor irlandezi și să cerceteze lucrările de mare frumusețe și adevăr produse de noii scriitori din Europa. Joyce a părăsit University College în decembrie 1902 plecând la Paris, unde spera să înceapă o carieră în medicină și să continue să scrie. Curând au apărut dificultățile financiare care i-au întârziat realizarea planurilor. Spre norocul său însă, Lady Augusta Gregory, pe care o cunoscuse recent, precum și William Butler Yeats, cu care era prieten, l-au încurajat și ajutat pentru a putea colabora cu cronici literare la ziarul *Daily Express* din Dublin. Inițial, Joyce intenționa să rămână la Paris

câțiva ani, dar în aprilie 1903 a primit o telegramă urgentă de la tatăl său cu privire la înrăutățirea sănătății mamei. Joyce s-a întors la Dublin și a aflat că mama sa fusese diagnosticată cu ciroză la ficat. Câteva luni mai târziu ea se stingea din viață răpusă de cancer la vârsta de patruzeci și patru de ani.

În lunile care au urmat după moartea doamnei Joyce familia a fost într-o stare de permanentă agitație. Joyce s-a izolat întru câțva de problemele familiei și în ianuarie 1904 a scris o bucată în proză pentru *Dana*, o revistă culturală nouă. A compus o scriere în proză autobiografică și satirică pe care, la sugestia fratelui său Stanislaus, a intitulat-o *A Portrait of the Artist* (Un portret al artistului). O lună mai târziu redactorii de la *Dana* au respins lucrarea din cauza conținutului erotic, dar Joyce a folosit prilejul pentru a amplifica manuscrisul sub forma unui roman intitulat *Stephen Hero* (Stephen Eroul) al cărui protagonist va fi un artist catolic care este atât erou, cât și martir. Romanul a fost publicat postum în 1944, iar astăzi *Stephen Hero* este prețuit datorită bogatului conținut de material autobiografic folosit mai târziu de autor la scrierea capodoperei sale *Un portret al artistului în tinerețe*.

În primăvara anului 1904, când scria primele versiuni ale romanului *Stephen Hero*, Joyce compunea, de asemenea, versuri pentru ceea ce va deveni colecția (sau suita) de treizeci și șase de poeme intitulată *Chamber Music* (Muzică de cameră) care a văzut lumina tiparului abia în 1907.

În această perioadă Joyce a cunoscut-o pe Nora Barnacle cu care se va căsători și pe care o va iubi toată

viața. S-au cunoscut în data de 10 iunie și șase zile mai târziu, la 16 iunie, Joyce s-a îndrăgostit. Astfel, 16 iunie a căpătat o semnificație deosebită pentru el și va fi ziua folosită pentru a stabili cronologia romanului *Ulise*. Iubitorii operelor sale sărbătoresc și astăzi pretutindeni în lume ziua de 16 iunie drept „Bloomsday“ (Ziua lui Bloom). În octombrie 1904, Joyce și Nora au plecat la Zürich, unde Joyce urma să obțină un post de profesor la cunoscuta Berlitz School. La sosire, a aflat că nu poate fi angajat deoarece administrația școlii nu dispunea de nicio dovadă privind cererea sa. Frustrat, el a decis să se mute la Trieste. Următorii zece ani i-a petrecut la Trieste, unde a continuat să scrie. În 1905 s-a născut Giorgio, iar în 1907, Lucia. În septembrie 1907, Joyce a început să rescrie romanul *Stephen Eroul* pe care ulterior l-a transformat în *Un portret al artistului în tinerețe* reținând în acest scop numele Stephen Daedalus ca protagonist. Era un nume pe care Joyce însuși îl folosea ca pseudonim literar și totodată era un nume care lega primul martir creștin (Ștefan) de Daedalus, miticul constructor grec al labirintului, un meșter cunoscut pentru șiretenia și iscusința sa. În plus, grație faptului că Daedalus era tatăl lui Icar (care a încercat să zboare folosind aripi construite de tatăl său), numele i-a oferit lui Joyce multiple variațiuni pe tema zborului, un motiv ce străbate romanul de la început până la sfârșit. Mai târziu, Joyce a schimbat ortografia numelui de familie al eroului cu Dedalus – cu intenția vădită de a estompa caracterul autobiografic al romanului.

Scriitorul a reluat, de asemenea, redactarea volumului *Dubliners* (Oameni din Dublin), o colecție de nuvele ce

va constitui „a polished looking glass“ (o oglindă cizelată) a orașului Dublin, oglindă în care putea să deplângă decăderea intelectuală, spirituală și culturală care, în opinia sa, infectase poporul irlandez. Nu a reușit să publice volumul de nuvele și, într-un acces de furie, a aruncat în foc manuscrisul cărții *Un portret al artistului în tinerețe*. Din fericire, sora sa Eileen se afla alături și a putut recupera manuscrisul aproape intact. Îndemnat de dorința de a revedea Irlanda, Joyce a întreprins călătoria în țară însoțit de fiul său Giorgio.

În 1915, după izbucnirea Primului Război Mondial, Joyce și-a mutat familia la Zürich și acolo a terminat de scris *Un portret al artistului în tinerețe* și a fost sprijinit financiar de poeții William Butler Yeats și Ezra Pound, care au făcut posibilă publicarea romanului în fascicule în revista *The Egoist*. Primul fascicul a apărut la 2 februarie 1914, ziua de naștere a scriitorului. Publicarea cărții în volum a întâmpinat dificultăți și numai cu ajutorul a două patroane ale artelor, Harriet Shaw Weaver și Edith Rockefeller McCormick, cartea a fost în cele din urmă publicată în 1916 în New York și apoi în Anglia, la noua editură Egoist Press, înființată de Miss Weaver în 1917. Volumul de nuvele *Oameni din Dublin* a văzut lumina tiparului în 1914.

În luna august 1917 Joyce a avut primele operații la ochi, operații ce vor continua pe parcursul următorilor cincisprezece ani. Energia creatoare a scriitorului a rămas intactă, permițându-i să finalizeze și să publice în fascicule noua sa lucrare *Ulise*, care a apărut în *The Little Review* între anii 1918 și 1920. Acest vast roman structurat

În episoade înrudite cu *Odiseea* lui Homer se desfășoară în cursul unei singure zile din viața lui Leopold Bloom, un agent de publicitate evreu, și a lui Stephen Dedalus, ajuns acum la maturitate. *Ulise* a revoluționat arta romanului, niciun scriitor nu pusese la încercare elasticitatea limbii engleze într-o asemenea măsură ca Joyce. Criticii nu au întârziat să ia în dezbatere meritele literare ale romanului și, în cele din urmă, Societatea de Combatere a Imoralității din New York a depus o reclamație împotriva revistei *Little Review* pentru publicarea de materiale obscene pe care le-a exemplificat prin referiri la anumite episoade din carte. Verdictul acestui proces a făcut ca *Ulise* să devină virtual nepublicabil până când Sylvia Beach a decis să întreprindă publicarea romanului la editura librăriei sale, Shakespeare and Company, din Paris, și astfel *Ulise* a apărut la 2 februarie 1922.

Cenzurarea epopeii lui Joyce a sporit interesul publicului și o bună bucată de vreme nimeni nu călătorea la Paris fără să se întoarcă acasă încercând să aducă pe ascuns un exemplar din *Ulise*. În Statele Unite *Ulise* nu a putut fi legal admis decât în urma celebrei decizii a lui Woolsey în 1933.

În anul 1933 Joyce a început să scrie *Finnegans Wake* (Priveghiul lui Finnegan), enigmaticul roman căruia autorul îi va consacra ultimii ani ai vieții. Acest roman, o viziune onirică a ciclurilor existenței, pare a se concentra asupra trecutului și viitorului „istoriei universale“ a omului. În esență, cartea transcrie revelația vieții interioare a autorului relatată în ceea ce Joyce numea „etape“ ale limbajului nocturn cu asociațiile sale

„conștiente, apoi semiconștiente și inconștiente“. Meditând asupra cărții, Joyce afirmă că aceasta reprezintă o realitate care pentru el era mai reală decât viața adevărată. Acest punct de vedere nu era împărtășit nici de prietenii și nici de colegii de breaslă ai scriitorului. Romanul a apărut parțial în mai multe reviste începând cu anul 1927 până în anul 1938, fiind în cele din urmă publicat în volum în 1939. Ultimele zile ale vieții scriitorului au fost marcate de suferință și frustrare — începând cu reacția critică cu care a fost întâmpinat *Privighiul lui Finnegan* și continuând cu izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, eveniment ce a provocat o nouă mutare a familiei Joyce. Mai mult, vederea și starea generală a sănătății sale începuseră să se înrăutățească și ca urmare a bolii fiicei sale Lucia. Joyce a murit la 13 ianuarie 1941 în urma unei operații de ulcer duodenal ce nu fusese diagnosticat la timp. Este înmormântat la cimitirul Fluntern, situat pe o colină din preajma orașului Zürich. Pe mormânt este așezată o coroană în formă de liră, simbol și emblemă a Irlandei.

Opera lui Joyce se constituie într-un vast proiect de reprezentare a culturii și conștiinței irlandeze în ceea ce au ele specific. El se manifestă de la bun început ca un inovator temerar al artei scrisului și mai puțin ca un susținător zelos al unei teorii avangardiste sau a alteia. Chiar după apariția primelor episoade din *Ulise* el putea spune cu îndreptățire că lasă moștenire succesorilor săi un bogat izvor de inspirație care nu se limita doar la modalitatea stilistică. Reușise să resusciteze experiența

simbolistă cu ajutorul „epifaniei“ în *Un portret al artistului în tinerețe* și să elaboreze în acest sens o adevărată teorie estetică; resuscitase și amplificase în mod considerabil prezentarea „fluxului conștiinței“ care fusese folosit anterior de Edouard Dujardin în romanul *Les lauriers sont coupés* și de Arthur Schnitzler în romanul *Locotenentul Gustl*. Ajuns în 1922, el adresa astfel o provocare tuturor ce vor scrie după aceea elaborând o epopee voit enciclopedică a cărei consecventă structură clădită pe paralelisme mitice isca în mod acut întrebarea privind esența istoriei ca repetiție. În acest fel, el a lărgit considerabil repertoriul experimental al romancierului și totodată, oarecum paradoxal, a influențat evoluția generală a scrisului în anii 1920 în direcția unui neoclasicism conservator. Se poate constata astfel cum T.S. Eliot încearcă să realizeze această asimilare a operei lui Joyce când în remarcabila sa recenzie subliniază aplicarea în *Ulise* a „metodei mitice“ a lui William Butler Yeats și importanța acordată de Joyce principiului ordonării, controlului și formei.<sup>1</sup>

Aceste aspecte ale romanului joycian au avut o influență imediată asupra mișcării moderniste anglo-americe în general, asupra lui Eliot și a altora. De exemplu, folosirea de către Joyce a aluziilor la diferite perioade culturale și istorice având un numitor comun ne poartă la poemul lui Eliot „Sweeney printre privighetori“, după cum considerente asemănătoare se pot constata și în

---

<sup>1</sup> Joyce a preferat de la început clasicismul, după cum se poate vedea în *Stephen Eroul*. v. de asemenea S.L. Goldberg, *The Classical Temper*, London: Chatto and Windus, 1961.

volumul de poezii *Cantos* de Ezra Pound. În 1919, atât Pound, cât și Eliot citiseră în manuscris episodul „Sirenele“ și dezbaterile lor cu privire la *Ulise* trebuie să fi avut o influență deosebită asupra eseului lui Eliot „Tradiția și talentul individual“, care este, în fapt, un manifest asupra metodei joyciene ce putea fi urmată de alții.

Influența romanului *Ulise* a fost recunoscută de la început și ea este evidentă în opera unor scriitori ca Virginia Woolf, William Faulkner, John Dos Passos, Alfred Döblin, Hermann Broch, Vladimir Nabokov și alții. Cât privește raporturile dintre *Ulise* și mișcarea modernistă în ansamblu, acestea sunt mai puțin vizibile la prima vedere. Este evident un fapt de istorie literară că reputația lui Joyce în ochii criticilor se întemeia în parte pe autoritatea primilor scriitori moderniști care l-au sprijinit, mai întâi Pound și Eliot și apoi scriitorii suprarealiști precum Eugène Jolas și Philippe Soupault. Chiar și detractorii săi, precum Wyndham Lewis, s-au concentrat asupra unor idei fundamentale suscitade de scrierile sale. Cu toate acestea, Joyce pare să manifeste o mare reticență în judecățile privitoare la contemporanii săi moderniști. Probabil că, deși era la curent cu alte experimente moderniste, nu s-a lăsat cucerit de acestea. Pe de altă parte, după cum remarcă Fred Budgen, Joyce este foarte abil în ascunderea surselor sale de inspirație:

„În *Ulise* există aluzii la toate procedeele – cubism, futurism, simultaneitate, dadaism și toate celelalte – și aceasta este cea mai clară dovadă că el nu era un partizan al niciuneia dintre diferitele școli care le practicau. În Zürich i-am citat odată o frază completă pe care o



învățasem: «Noi futuristi italiani siamo senza passato». «E senza avvenire»<sup>1</sup>, a rostit Joyce. Orice altă doctrină ar fi provocat același răspuns din partea lui<sup>2</sup>.

Joyce considera mișcarea de avangardă ca fiind complet irelevantă pentru scopurile sale și nu greșim afirmând că el a asimilat destul de repede tehnicile moderniste ale epocii păstrând distanța față de pretențiile adesea bombastice cu privire la „simultaneitate“, „distrușterea trecutului“ și așa mai departe care presărau manifestele literare ale vremii. De aceea, opera lui Joyce trebuie situată în tradiția modernistă prin comparație critică și mai puțin prin influența directă. De exemplu, zugrăvirea orașului ca topos în *Ulise* se încadrează într-un asemenea tipar coborând în secolul al XIX-lea prin romanul lui Jules Romains *La vie unanime* (1907), *Petersburg* (1913) de Biely și multe alte lucrări. La fel ca aceștia, Joyce celebrează orașul și nu îl consideră un factor de alienare cum o fac sociologii și scriitorii mai pesimiști precum Gissing, Conrad sau Döblin în *Alexanderplatz*. Și în poezie tratarea temei urbane evidențiază o orientare optimistă la Apollinaire și Cendrars și pesimistă la Rilke, Heym și Benn. În acest context însă, Stephen Dedalus ne apare ca un *flâneur* baudelairian dintr-o epocă mai puțin agitată. Această tonalitate voit retrospectivă este susținută de Joyce cu intenția de a preîntâmpina identificarea superficială a lucrării sale cu activitatea artistică a contemporanilor. Spre exemplu, episodul „Aeolus“

<sup>1</sup> Noi, futuriștii, suntem fără trecut. Și fără viitor.

<sup>2</sup> Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, London, Oxford University Press, 1972, p. 98

este evident „modernist“ prin interesul față de reclame și ziare, interes afirmat de Apollinaire, Cendrars și în modul cel mai zgomotos de Marinetti, care consideră orașul drept cadrul cel mai potrivit pentru noile materiale care se juxtapun „ca un mare ziar (sinteza unei zile în viața lumii)”<sup>1</sup>. În același timp însă folosirea acestui topos de către Joyce este profund tradițională întrucât în acest episod este discutată arta retoricii din Grecia antică. Această sinteză dintre trecut și prezent și nu simpla juxtapunere ironică a „clasicului” și „modernului” (ca în poemele lui Eliot) constituie, credem, una dintre cele mai remarcabile realizări ale lui Joyce.

Prezentarea a multiple evenimente care se desfășoară simultan într-un singur timp (cadru temporal dat) sau prezentarea acestora în diferitele părți ale textului fiind apoi unificate în mintea cititorului (prin perceperea „forme spațiale”) pe când aceasta cuprinde existența interactivă a unui mare oraș pare, de asemenea, să aibă afinități evidente cu unanimismul lui Romain, „dramatismul” lui Barzun și „simultaneitatea” din *Prose du Transsibérien* de Cendrars, care, toate, accentuează tehnica ritmică și cinematografică a montajului pentru a transpune imaginea vieții urbane.

Simultaneitatea din episodul „Stâncile rățăitoare” demonstrează din plin marea virtuozitate a scriitorului, a cărui ambiție în această privință este cât se poate de explicită în afirmația „dacă pot să pătrund în inima Dublinului, pot să pătrund în inima tuturor orașelor din

<sup>1</sup> Umbro Apollonio, editor, *Futurist Manifesto*, London, Thames and Hudson, 1973, p. 96

lume<sup>1</sup>, în același timp inspirația putea proveni direct de la cinematografie, fiind influențată de concepția despre montaj a lui Eisenstein (cu care Joyce a discutat posibilitatea ecranizării romanului *Ulise*)<sup>2</sup> și a altora. Limbajul romanului *Ulise* este la fel de „poetic“ și fragmentat în prezentarea imaginii izolate sau juxtapuse ca și acela al poezilor de avangardă, precum Marinetti, care foloseau o metodă „simultană“ sau de juxtapunere. Lucrarea lui Joyce este astfel o paralelă a poemelor „Zones“ și „Vendémiaire“ de Apollinaire, „Pâques à New York“ și „Prose du Transsibérien“ de Cendrars și a poezilor citadini germani.

După Joyce, aceste tehnici literare sunt adoptate de scriitori ca Dos Passos, Döblin și Musil pentru a zugrăvi viața urbană adeseori în lumina afirmației lui Eliot potrivit căreia Joyce a stabilit ordine în „imensa panoramă a inutilității și anarhiei care este istoria contemporană“<sup>3</sup>.

Una dintre cele mai marcante trăsături ale operei lui Joyce începând cu *Portretul* este absența tradiționalului autor omniscient care regizează reacțiile și opiniile cititorului și înlocuirea acestuia cu conștiința unui anume personaj. Această schimbare a unghiului de vedere de la exterior spre interior (realitatea psihologică) se poate lesne constata în romanele lui Henry James, George Meredith și Samuel Butler și ea era deja o parte

---

<sup>1</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 505

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 654

<sup>3</sup> *James Joyce: The Critical Heritage*, ed. Robert H. Deming, 2 vol, London, Routledge, 1970. Vol. 1, p. 270

integrantă a tradiției literare continentale. Bloom, asemenea lui Marcel din *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, este „un martor tolerant și altruist, pasiv și gânditor“, iar „crearea acestei conștiințe centrale constituie una dintre realizările majore ale modernismului“<sup>1</sup>.

Aceste procedee au dus la o schimbare fundamentală a relației tradiționale dintre autor și textul literar (realist). Pentru Joyce, autoritatea textului, ca o lucrare documentară „omniscientă“ aflată într-un raport „transparent“ cu subiectul său, este înlocuită de diferite retorici sau stiluri care sunt independente de autor ca izvor sigur de cunoștințe. *Priveghiul lui Finnegan* exemplifică acest raport în forma sa extremă. Asemenea lui Henry James, Thomas Mann, Conrad și Gide, Joyce strămută această relație critică față de societate care fusese anterior exprimată de un narator, înlocuind-o cu evocarea unei anume conștiințe prezente în text. În mod paradoxal, tocmai această concentrare asupra factorului subiectiv a eliberat scriitorii moderniști precum Joyce, permițându-le să realizeze un alt scop aparent incompatibil, și anume autonomia estetică a lucrărilor experimentale. Aceasta deoarece pentru moderniștii aflați sub influența unor gânditori ca William James, Henry Bergson sau Freud nu doar esența stărilor de conștiință prezintă interes, ci și modul în care conștiința artistului ascunsă în spatele textului poate dezvălui implicit sau indirect procedeele folosite de acesta. Or, tocmai această structură tematică ascunsă este trecută cu vederea de critici, precum

<sup>1</sup> Ricardo Quinones, *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp. 95

Wyndham Lewis care, în polemica sa privind tratarea conceptului bergsonian al timpului în operele moderniste, afirmă că Bloom și Stephen sunt „copleșiți de torentul materiei, de *nature morte*. Acest torent al materiei este fluxul lui Einstein. Sau, la fel de bine, este durata lui Bergson”<sup>1</sup>.

Primul pas, și cel mai important în această privință, a fost pentru moderniști confruntarea cu tehnica de prezentare a textului realist, o confruntare care capătă o formă extremă în *Priveghiul lui Finnegan*. Aceasta a impus totala renunțare la modul de reprezentare tradițional și aproape toate operele experimentale importante de la începutul modernismului se abat de la folosirea limbajului acceptat anterior și adeseori și de la simțul realității. Muzica abandonează limbajul natural „pitagoreic” al tonalității, cubismul abandonează metodele naturaliste ale perspectivei renascentiste și unghiul de vedere al impresioniștilor. Poezia alogică a lui Apollinaire și a altora și romanul fluxului conștiinței al lui Joyce, Woolf sau Dorothy Richardson abandonează limbajul controlat de rațiune care fusese practicat cu atâta eroism în introspecțiile protagoniștilor romanelor din secolul al XIX-lea. De aici rezultă contrastul izbitor atunci când le comparăm pe Isabel Archer din *Portretul unei doamne* de Henry James și pe Dorothea Brooke din *Middlemarch* de George Eliot cu Molly Bloom, ca să nu mai vorbim de Anna Livia Plurabelle. Din acest punct de vedere, cercetarea conștiinței personajului i-a silit pe moderniști să adopte dadaismul și suprarealismul, ajungând până

---

<sup>1</sup> James Joyce: *The Critical Heritage*, vol. 1, p. 362

la „criza de limbaj“ care își are originea în opera lui Hölderlin, Mallarmé și Rimbaud, care, în *Lettres du voyant*, afirmă: „Trouver une langue, du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel reviendra“<sup>1</sup>. În *Priveghiul lui Finnegan* Joyce pur și simplu ocolește dadaiismul și suprarealismul și răspunde provocării lui Rimbaud prezentându-ne o concreștere a tuturor limbilor și a miturilor subiacente inerente în structura lor metaforică.

Această revoluție a fost pregătită de abandonarea în *Ulise* a metadescrierii unanim acceptate emanând de la un narator, care este trăsătura tipică a modului de reprezentare realist. *Priveghiul* a fost conceput în perioada de maxim avânt, când modernismul reia ideea operei cu o formă extrem de complexă. Aceste opere noi tind adeseori spre o independență a formei care permite transpunerea unui univers autonom și astfel evocă ideea simbolistă exprimată succint de Mallarmé prin sintagma „Grand livre“, capodopera enciclopedică ultimă. Astfel, Beckett afirmă că „scrierile sale nu sunt despre ceva, ele sunt chiar acel ceva însuși“<sup>2</sup>.

Afirmația că opera experimentală se poate detașa de sub-structura experienței înseși și pe această cale se poate elibera de structurile cauzale ce stau la baza realismului este repetată de Marcel Brion, care susține că *Ulise* este

<sup>1</sup> Găsiți un limbaj, restul, întrucât vorbirea înseamnă idee, timpul unei limbi universale se va întoarce.

<sup>2</sup> Samuel Beckett et al. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), London, Faber, 1972, p. 14

„unul dintre miracolele lui Einstein privind relativitatea timpului“, conducând în mod inevitabil la *Priveghiul lui Finnegan*, care este, „în esență, o operă despre timp“<sup>1</sup>.

Opera lui Joyce se alătură astfel unor lucrări ca *Wozzeck* (1922) de Alban Berg, *Moise și Aaron* (1930–1932) de Schoenberg și altele, care, toate, se întemeiază pe ordine oculte ascunse, care sunt independente de scopurile mimetice obișnuite asociate cu un anumit conținut. O altă trăsătură comună romanului *Ulise* și muzicii este intenția autorului de a reinventa elementele de bază ale limbii artei sale prin ceea ce un critic numește „un esperanto al subconștientului“<sup>2</sup>. În acest scop el inventează un vocabular care permite cuvintelor din limbi diferite să interacționeze suprapunând limbile și povestirile multor neamuri și rase umane, dedesubtul cărora s-ar afla cele mai elementare narațiuni mitice.

Opera lui Joyce provoacă permanent cititorul să aprecieze și să scoată la lumină procedeele formale la care recurge mâna invizibilă a artistului, care parodiază stilul epocilor trecute în *Un portret al artistului în tinerețe*, inventează și folosește optsprezece stiluri noi în *Ulise* și oficiază ordinele oculte ascunse în experiența cea mai subiectivă, visul, în *Priveghiul lui Finnegan*. Joyce afirmă fără echivoc că metoda sa artistică poate fi pe deplin explicată și justificată: „Dacă alegi un pasaj obscur caracteristic din scrierile unuia dintre aceștia (scriitorii moderniști) și îl

---

<sup>1</sup> *Ibid.* pp. 30-31

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 110

întrebi ce vrea să spună, el nu-ți poate spune, în timp ce eu pot justifica fiecare rând din cartea mea“<sup>1</sup>.

Este întotdeauna o plăcere să răspunzi acestei provocări. Pentru unii exegeți Joyce este la fel de consecvent ca autorii romanelor realiste când reconstituie un Dublin uitat pe care se întemeiază *Ulise* sau când imaginează intriga inteligibilă din *Priveghiul lui Finnegan*. Alții, în special în ultimul timp, consideră că și inconsecvențele întâlnite în paginile scrise de Joyce sunt la fel de importante.

Pasajul cu care începe romanul *Un portret al artistului în tinerețe* ilustrează una dintre cele mai importante inovații ale scriitorului, vestind încă din prima pagină desprinderea radicală de convențiile romanului realist al secolului al XIX-lea. Aici lipsește naratorul omniscient care călăuzește cititorul și influențează reacțiile acestuia. În schimb, narațiunea se concentrează asupra unei conștiințe anume și este exprimată în limba pe care o asemenea conștiință ar folosi-o în mod obișnuit. Comparând pasajul cu care debutează romanul lui Charles Dickens *Marile speranțe* (1861), care tratează aceeași temă a evoluției psihologice și intelectuale a unui tânăr, se poate constata o diferență izbitoare. *Marile speranțe* începe astfel: „Numele de familie al tatălui meu fiind Pirrip și numele meu de botez Philip, limba mea de copil nu putea alcătui un cuvânt mai lung sau mai explicit decât Pip“. Propoziția anunță direct că aceasta nu este vocea unui copil. Complexitatea gramaticală a primei propoziții, folosirea unui vocabular adult „limba de copil“

<sup>1</sup> Ellmann, *op. cit.* p. 702



și „explicit“ ne indică faptul că naratorul este un om mai în vârstă, și nu un copil care își spune povestea. Romanul lui Joyce începe astfel: „A fost odată ca niciodată și ce timp minunat era atunci și o vacă venea pe drum la vale și vaca aceasta care venea pe drum la vale a întâlnit un băiețel drăguț care se numea bebe tuckoo“. Spre deosebire de Dickens, Joyce folosește cuvinte simple din limbajul copiilor, precum și dicția acestora, iar aceasta duce la estomparea prezenței naratorului-călăuză din text și ne permite stabilirea unui raport intim cu conștiința lui Stephen. Joyce nu este primul scriitor care renunță la narațiunea omniscientă în favoarea unui stil narativ dictat de viața interioară a personajelor. Romancierii precum Henry James, George Meredith, Joseph Conrad și Marcel Proust experimentaseră deja stilul indirect liber și monologul interior pentru a sugera viața interioară complexă a naratorilor lor. Însă Joyce a mers mai departe cu aceste experimente pentru a produce o separare explicită între autor și text, încercând astfel să elibereze scrierile sale de o prezență auctorială apăsătoare și în același timp lipsită de autenticitate. Mai târziu, în *Portret*, tânărul Stephen avansează teza potrivit căreia „artistul, asemenea Dumnezeuului creator, rămâne în interiorul sau în spatele sau dincolo de lucrarea sa, invizibil, indiferent, tăindu-și unghiile“<sup>1</sup>.

Desăvârșirea tehnicii moderniste a discursului indirect liber are o importanță esențială în crearea modului ironic care străbate romanul. Dacă Joyce evită

---

<sup>1</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin, 1973, p. 215

comentariul narativ explicit asociat cu ficțiunea realistă clasică, esența semi-autobiografică a romanului său ne ademenește să interogăm natura raportului dintre scriitor și creația sa. La un prim nivel al lecturii, Stephen este un portret al lui Joyce în tinerețe. O privire cât de fugară asupra biografiei lui Joyce va da la iveală marea apropiere dintre cei doi în ceea ce privește mediul familial, anii de școală și experiențele de ordin spiritual, politic și erotic. Dar absența auctorială din text pune la îndoială interpretarea romanului ca simplă autobiografie, deoarece Joyce stabilește o distanță ironică între autor și personaj pentru a problematiza portretizarea lui Stephen. Ritmul episodic al romanului accentuează ironia. Divizat în cinci capitole, fiecare episod încheindu-se în aparență cu o epifanie – un moment de revelație artistică, religioasă sau erotică menit să aprofundeze și să îmbogățească personalitatea lui Stephen. Totuși, fiecare moment de revelație este urmat abrupt de un moment de patos. Confruntarea dintre Stephen și rector la Colegiul Clongowes la sfârșitul primei părți conduce la mirosul urât al tutunului din pipa unchiului Charles la începutul capitolului 2; satisfacția erotică în brațele unei prostituate cedează locul unor reflecții banale despre tocana de la cină; viziunea despre fata-pasăre care se scaldă la sfârșitul capitolului 4 este subminată de micul dejun sărăcăcios cu „ceai diluat“ și bonurile de la casa de amanet la începutul capitolului final. Absența comentariului narativ explicit lasă aceste juxtapoziții deschise controversi, dar, fără îndoială, ele tulbură aspirațiile artistice ale lui Stephen.