



# Φ И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу  
VI 2015 12  
универзитет у бањој луци  
филолошки факултет



## ЏОЈСОВО ПРОМИШЉАЊЕ О ЉУБАВИ БЕЗ СЛОБОДЕ И СЛОБОДИ БЕЗ ЉУБАВИ У ДРАМИ ИЗГНАНИЦИ<sup>1</sup>

Апстракт: *Џојсова драма Изгнаници (1918) смајра се његовим најмање усјешним делом, нарочито када се упореди са комплексношћу симбола и техникама „тиока свесћии“ коју Џојс мајсторски експлоатираше у романима Портрет уметника у младости, Уликс и Финеганово бдење. Изгнаници, међутим, документишу две значајне ствари: с једне стране аутобиографски елементи на којима је заснована радња драме иржују увид у Џојсову компликовану везу са Норм Барнакл, док с друге стране драма у целисти открива ушцај Хенрика Ибзена на Џојсову уметност. Прашећи ова два аспекта драме, у раду испитујемо начин на који је Џојс у Изгнаницима анализирао проблематичан однос између слободе и брака, слободе и езила, слободе и досвојанства, слободе и леиоше живљења. Рад заснива тезу да је Џојсов драмски експеримент, без обзира на његову недореченост и неразрешени драмски зајлет, незаобилазно штиво које је утирло пут, како ка техникама „тиока свесћии“ коју је Џојс усавршио у истоњим делима, тако и ка специфичном, нагласе уметничком виђењу слободе, које представља основ за разумевање Џојсових ирслављених романа.*

Кључне речи: *Џејмс Џојс, Нора Барнакл, Изгнаници, „Мриви“, слобода, брак, езил, истина.*

„Слободан. Слободне душе и слободне маште. Нека мртви покопају мртве! Да!  
 И нека се мртви венчавају са мртвима.“

*Пориреи уметника у младости, Џејмс Џојс (2004: 250)*

### 1. Увод

У *Пориреи уметника у младости* ре-  
 зигнирани Стивен Дедалус описује  
 Ирску као стару крмачу која једе своју  
 прасад (Џојс 2004: 204). Осећајући се помало  
 као једно од тих несрећних младунаца којима  
 ће пресудити она која га је изнедрила, Џејмс  
 Џојс, Дедалусов литерарни отац, 1904. године  
 одлучује да утекне својој „мајци“, Ирској, у  
 пратњи партнерке Норе Барнакл. Након  
 „Блумсдеја“,<sup>2</sup> када је Нора начинила Џојса му-  
 шарцем (Bulson 2006: 6), двоје љубавника

постају егземплар љубави која истрајава упр-  
 кос бурама времена и изазовима заједничког  
 живота. Марта 1905. године, Трст постаје њи-  
 хов нови дом и у наредној декади млади и све-  
 ту још непознати писац проводи дане пишући  
 о темама које црпи из сопственог живота, ком-  
 пликоване везе са Нормом и усхићености због  
 слободе коју је пронашао у изгнанству.

Изгнанство је за Џојса имало лице и на-  
 личје. С једне стране, егзил му је омогућио да  
 трага за начином живота и уметности у којем  
 би његов дух могао потпуно слободно да се из-  
 рази (Џојс 2004: 247), а са друге стране, живот  
 у егзилу значио је живот ван Ирске, која га је  
 упркос свему и даље привлачила као једина  
 права домовина, па се овом „бедном острву од  
 кога је и Бог дигао руке“ (215) враћао у три  
 наврата током декаде проведене у Трсту: два

<sup>1</sup> Ранија верзија рада је под насловом „Слобода и брак  
 у Џојсовим *Изгнаницима*“ била изложена у виду усме-  
 ног саопштења на научном скупу „Наука и слобода“,  
 који је одржан 16–18. маја 2014. године на Филозоф-  
 ском факултету Универзитета у Источном Сарајеву.

<sup>2</sup> 16. јун 1904. године.

пута 1909. године и једном 1912. године. Сваки повратак у Ирску све више га је уверавао да уметничку слободу може пронаћи једино у изгнанству, чиме се придружио многим ирским писцима егзилантима, попут Бекета, Шоа и Вајда. Савремени ирски писци наставили су стопама својих претходника, а један од њих је и драмски писац Мартин Макдона, који је у својој драми првенцу *Лейојница из Линејна* (1996) на занимљив начин описао амбивалентно осећање ирских писаца према егзилу и својој домовини. „Када сам тамо [у Енглеској], желим да сам овде [у Ирској], наравно. Ко не би?“, пише Макдона, „Али када сам овде [...] не желим да будем тамо, наравно да не. Али знам да не желим да будем ни овде.“ (McDonagh 1999: 22).

Џејмс Џојс је драматизовао овај осећај (не)патриотске тескобе у својој јединој опсталој драми *Изгнаници*, коју је написао током 1914–1915. године, а објавио 1918. Прожета специфичном ибзеновском атмосфером, драма *Изгнаници* се на првом месту бави природом слободе, како у браку, тако и у уметничком изражавању. Инспириран сопственим искуством, Џојс обједињује брак, уметност и слободу у слику љубавног троугла између Ричарда Рована, писца и повратника из егзила, његове жене Берте и Роберта Ханда, новинара и блиског заједничког пријатеља. Ова љубавна прича послужила је Џојсу да истражи макар једну могућу верзију онога што би га задесило да је решио да се врати у Даблин.

## 2. Развој неразрешивог драмског проблема од „Мртвих“ до *Изгнаника*

Идеја о љубавном троуглу на којем је заснована радња *Изгнаника* постепено се уобличавала од јула 1906. године до марта 1907. године, када је Џојс боравећи са породицом у Риму преиспитивао свој однос према Ирској и везу са Нором Барнакл. Један догађај из Норине прошлости подстакао је Џојса да своја размишљања и недоумице преточи у причу, која је под насловом „Мртви“ објављена као завршна прича у збирци *Даблинци*. Како наво-

ди Џојсов биограф Ричард Елман, прича „Мртви“ је заснована на Норином љубавном искуству са младим Мајклом Бодкином који јој се удварао док је живела у Голуеју (Galway), све док није оболео од туберкулозе и остао везан за кревет (Ellmann 1982: 243). Не могавши да издржи без Норе, једне олујне ноћи Мајкл је побегао из своје болесничке постеле и дошао под њен прозор да јој отпева песму, након чега се његово стање нагло погоршало, па је убрзо и преминуо. Чувши причу о младићу из Голуеја од саме Норе док су боравили у Риму, Џојс је постао обузет њоме све док је након повратка у Трст, пролећа 1907. године, није описао у „Мртвима“. У петнаест кратких прича, објављених под насловом *Даблинци*, Џојс на брутално реалистички начин описује атмосферу живота у Даблину, граду који је паралисао и негативно утицао на све који га насељавају, како је писао свом школском другу 1904. године (Fargnoli 2006: 46). Прича „Мртви“ на изванредан начин заокружује тему учмалости живота у Даблину који се опире свакој промени, док уједно наговештава нове теме којима ће се Џојс посветити у будућности, од којих је можда најбитнија немогућност живог човека да се бори против духова прошлости и „живих“ митова.

Већи део „Мртвих“ описује божићну игранку госпођица Моркан, Кет и Џулије, на којој је специјални гост њихов омиљени нећак, Габријел Конрој, који на игранку долази са супругом Гретом. Пратећи основни тон осталих прича из збирке *Даблинци*, Џојс се у „Мртвима“ углавном бави осећањима једног Ирца коме је дозлогрдила његова земља и који је толико сит Ирске да изналази разне начине да побегне из ње. При крају приче, овај уобичајени заплет се отима контроли померањем фокуса радње на Грету, која у сенци, наслоњена на ограду степеница, слуша удаљену мелодију песме *Девојка из Оџима*. У њеном симболичном држању било је неке тајанствене лепоте и чари (Џојс 1997: 183), због чега Габријел изненада добија жељу да је подсети на најлепше тренутке њиховог заједничког живота, „да је приволи да заборави дуге године њиховог једноликог живота, и да се сећа само тренута-

ка заноса“ (189). Његова распламсала жеља се, међутим, брзо гаси и претвара у налет љубо-море када му Грета открије да је песма *Девојка из Ојрима* подсећа на једног младића нежног здравља по имену Мајкл Фери, који јој се удварао у Голуеју и напослетку умро од туге за њом. Лик Габријела већ наговештава Џојсова болна преиспитивања љубавне везе са Нормом Барнаклом, по чијем је узору настао лик Грете Конрој. Помисао да га је Нора у мислима упоређивала са другим, да је тајну о несрећном младићу из Голуеја годинама скривала од њега, да му вероватно није све ни испричала и да је непознат мушкарац умро ради ње, нагони Џојса да размишља и пише о дубини људских емоција и варљивој природи љубави и брака. Габријел је представљен као мушкарац који не може да се бори против женских тајни и против чудног, нереалног опстајања мртвих у свету живих. Џојс не успева да реши загонетке људске психе у ограниченом естетском простору „Мртвих“, будући да проблеми који га муче почињу да се помаљају тек на самом крају приче који уместо разрешења нуди фаталитичку визију победе мртвих над живима.

Нагли крај „Мртвих“ није значајно и крај размишљања о овим темама. Неколико година касније, Џојс се бави истом тематиком, овога пута у форми драме као уметничком облику који је најсличнији животу и самим тим најприкладнији за анализирање психе двоје супружника који једно другом откривају све своје тајне како би растеретили сопствену савест. Иако Џојс у драмском облику није пронашао одговарајуће средство за сопствени уметнички израз, он у *Поријреју уметника у младости* (1916) пише о њему, упоређујући га са лирском и епском уметношћу. Стивен Дедалус естетску представу у драми пореди са животом пречишћеним у људској машти и пројецтираним из ње, а да би драма верно дочарала естетску емоцију, личност уметника мора до краја драме у тој мери да се пречисти да на крају постане безлична и престане постојати у делу, односно „[у]метник као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји“ (Џојс 2004: 215). У *Из-*

*џнаницима*, међутим, Џојс упада у замку сопствене естетске теорије драме јер не успева (или не жели) да ишчезне из дела. Његов дух, лична страховања и сумње лебде над драмом до њеног самог краја у лику бившег изгнаника, писца Ричарда Рована. Потпуно атипично за разрешење једне драмске радње, Ричардова сумња у верност супруге Берте појачава се тек у завршници комада, када он остаје немоћан да разуме сопствене тежње и поступке и да прихвати кривицу за потенцијално неверство супруге.

Џојсов „неуспех“ у разрешавању драмског чвора *Изџнаника* један је од разлога за махом неповољне критике о овој драми. Један амбивалентан осврт на драму дао је Дезмонд Мекарти у часопису *The New Statesman*, 1918. године, рекавши да је у питању изванредна драма, али да је он није разумео (MacCarthy 1954, интернет). Упркос томе, за Мекартија је вредна и значајна сама чињеница да га је драма коју није написао Ибзен збунила и натерала да се замисли. Исте године, у часопису *New Republic*, Френсис Хекет пише да ликови у *Изџнаницима* одбијају да се покоре своме аутору, што за последицу има дисхармонију текста, који се као такав опире свакој књижевној анализи дела (Fargnoli 2006: 88), док Израел Солон у критици за *Little Review* не крије разочарење у драму Џејмса Џојса, од кога се као од аутора поетичног *Поријреја* очекивала узвишена, а не неразрешена драма (88–89).

Због ових и сличних критика на рачун *Изџнаника*, драма је била продукцијски неисплатива и непримерена за сцену, како је 1915. године Џојсу писао његов пријатељ Езра Паунд, који је сматрао да комад у толикој мери захтева пажљиво читање да позоришна публика не би могла да га разуме нити да га цени као таквог (85). Драму је две године касније одбио и Јејтс, тадашњи управник даблинског Еби театра, под изговором да се не уклапа у политику позоришта које је форсирало ирску традиционалну драму (Исто). *Изџнаници* су премијерно изведени августа 1919. године у минхенском позоришту на немачком језику, док је у Лондону драма први пут изведена у Ридент театру, фебруара 1926. године. Данас је најхва-

љенија и најконтроверзнија продукција *Изгнаника* Харолда Пинтера из 1970. године, најпре због тога што је довела у питање традиционално тумачење ѓојсовског текста као преваходно ироничног. Критичар Бернард Бенсток описао је Пинтерову верзију *Изгнаника* као претећу и озбиљну, а том утиску допринела је и препознатљива пинтеровска атмосфера која је чак и најневинијим стиховима драме дала нијансу прећутне претње. Пинтер је, сматра Бенсток, у потпуности одбацио могућност ироније у Џојсовом тексту, чиме је створио изванредну позоришну представу, али не у Џојсовом стилу (Mahaffey 2004: 186).

Није лако утврдити да ли је Пинтер био у праву када је текст *Изгнаника* тумачио узевши у обзир сву озбиљност представљене драмске ситуације, ни да ли је Џојс намеравао да се текст схвати као иронични коментар о природи људске блискости. У зависности од тога који се од ова два приступа усвоји приликом читања драме, текст добија потпуно другачије значење. Тврдити да се Џојс у *Изгнаницима* бави искључиво питањем слободе појединца било би погрешно и непримерено јер је Џојс јасан у ставу да се слобода никада не подразумева већ зависи од низа фактора који утичу на њу, обликују њену природу и често је условљавају. Слобода у спречи са пријатељством, изневереним очекивањима, издајом, истином, домовином, уметношћу, поседовањем Другог само су неки од аспеката Џојсовог филозофског преиспитивања природе људских емоција.

### 3. Веровати или сумњати? Волети или бити слободан?

Слично причи „Мртви“, велики део драмске радње *Изгнаника* заснива се на догађајима из пищевог живота и његовој потрази за правим значењем слободе. Након Норине исповести о младом Бодкину, Џојсово идеализовање Норе почело је да прераста у сумњу која га је изједала. Ситуација се погоршала 1909. године када се током боравка у Даблину Џојсу поверио блиски пријатељ и саопштио му да је био у интимним односима са Нором у периоду када су Џојс и она почели да се заба-

вљају. Џојса је, међутим, у неистинитост ове тврдње убедио његов рођени брат, Станислаус, и тиме спасио већ пољуљану везу између Норе и Џојса (Fagnoli 2006: 245). Следећа криза наступила је у периоду између 1911. и 1912. године, када је Нори у Трсту почео да се удвара Роберто Прециозо (Roberto Prezioso), Џојсов пријатељ и уредник новина *Il Piccolo della Sera*, за које је Џојс писао чланке о ирској историји, уметности и друштву од 1907. до 1912. године (336). Прециозо је испрва био фасциниран како Нором, тако и Џојсом, али будући да је Нора често самовала у Трсту, Прециозо је временом пажњу усмерио искључиво на њу и почео редовно да је посећује и води са њом дугачке поподневне разговоре, који су се неретко завршавали вечером. Џојс је на ове посете гледао благонаклоно, чак и охрабривао Прециозово слободно понашање како би био у прилици да из прве руке проматра и анализира „тајне људског духа“ (Ellmann 1982: 316–317). Нори је пак пријала пажња другог мушкарца, те је почела да зрачи посебном лепотом, али је за све време Прециозовог удварања уредно извештавала Џојса о свему што се догодило за време његових посета. Када је Прециозо пожелео да постане Норин љубавник, не задовољавајући се више тиме да буде обожавалац из сенке, Џојс је посрнуо и у налету љубоморе јавно напао и изврџао свог пријатеља на тргу Данте.

Ова епизода у љубавном животу Норе и Џојса преточена је у драму *Изгнаници*, у којој је, сугерише Елман (317), лик Роберта Ханда направљен по узору на Прециоза, чије је име било Роберто. У прелиминарним белешкама за драму, Џојс је поред иницијала Н. Б. (Нора Барнакл) записао низ асоцијација, међу којима се поред презимена Бодкин, њеног љубавника из Голуеја, налазило и презиме Прециозо (316). Нора Барнакл, која је чудном игром случаја делила име са чувеном Ибзененом јунакињом Нором Хелмер из драме *Лушкина кућа* (1879), била је инспирација за лик Берте Рован. Попут једне и друге Норе, Берта је заточена у „луткиној кући“, која је симбол за брак у којем се супружници боре за своју личну слободу, док истовремено желе да поседују



оног другог. Испуњен жестоком срџбом „која је растргла Свифтово срце“ (Džojс 2009: 40), Ричард Рован, писац који је у потрази за слободом побегао из Даблина у Рим девет година пре почетка драмске радње, враћа се да још једном окуша срећу у Ирској. У Даблину затиче старе познанике: Битрис Џастис, младу и лепу наставницу клавира са којом се дописивао током свог дугогодишњег егзила и чије су га разумевање и лепота инспирисали да пише, и Роберта Ханда, сада већ средовечног новинара, који је одувек осећао посебну наклоност према Берти.

Два љубавна троугла које чине Берта–Ричард–Битрис и Ричард–Берта–Роберт послужила су Џојсу да изучи читав спектар људских емоција које се тичу издаје и слободе. Несигурна у близини млађе и привлачне жене, Берта пристаје на Ричардов предлог да похрани Робертову страст у нади да ће мужу постати занимљивија уколико постане предмет обожавања другог мушкарца. Али оно што почиње као безазлени љубавни експеримент има за исход непријатну, испитивачку атмосферу пуну неповерења. Ричард током целе драме инсистира на томе да је Берта слободна да бира, да живи у браку у којем је муж не поседује, да остварује лична интересовања. Међутим, суочен са Робертовом филозофијом љубави, према којој је човек створен да себе слободно да̎ многим, да жена „има право да покуша са многим мушкарцима све док не пронађе љубав“ (66), Ричард одговара да слобода у љубави може да се односи само на телесно, не и духовно задовољство. Телесна издаја није исто што и љубавна издаја, сматра он (68), јер се потоња не може опростити, будући да убија невиност душе. Ричард не остаје веран својим ставовима, признавши да је својим многобројним преварама и сâм уништио невиност Бертине душе, која је својим девојаштвом, лепотом и надом у младом срцу скупо платила цену љубави (69).

Џојсова љубавна филозофија у *Изјананицима* открива утицај Фридриха Ничеа, који је сматрао да је љубав само смртна мржња између полова и да људи убијају оно што воле тако што продају да га поседују (Nietzsche 1911:

21). Између жеље за поседовањем и слободом стоји једна врста моралног страха који спречава Ричарда да Берту задржи само за себе. Он се плаши да ће пребацивати себи зато што је узео *све* за себе, јер неће моћи да поднесе да она да̎ неком другоме оно што је *њено*, а не његово да да̎, плаши се да стоји „између ње и било којих тренутака у животу који треба да буду њени“ (Džojс 2009: 71). Џојс додатно проблематизује већ контроверзно питање слободе у љубави тако што Ричардов наизглед несребични чин великодушности, којим Берту ослобађа свих брачних стега, изједначава са срамним покушајем да таквим ставом Ричард *самој себе* ослободи кривице, како коначно и признаје Роберту:

Јер у самој сржи мог неплеменитог срца ја сам чезнуо да ме ти и она изневерите – по мраку, ноћу – у потаји, подло, лукаво. Ти, мој најбољи пријатељ и она [...] Да будем обешчашћен заувек у љубави и похоти [...] Да заувек будем срамно створење и да поново изградим своју душу из рушевина њеног стида. (72)

Иако је Џојс прилично недоследан у артикулацији Ричардових ставова о слободи и љубави, његово познавање психологије жене на основу реакција на те ставове врло је истанчано. У доба када је драма написана, еманципација жена̎ тек је узимала маха, али Ричардова и Робертова дискусија о природи жене и женским правима садржи несвакидашње ставове који јасно откривају утицај Ибзена на Џојса. Тако Берта, попут Норе из *Лујџикине куће*, живи у заблуди да је срећна због слободе коју јој је подарио супруг. Иако она, за разлику од Норе, не напушта породицу на крају драме, она доживљава самоспознају када схвати да је Ричардов дар слободе само изговор за његово неверство. Он је у браку са женом која му није равна и која не разуме страст његове вокације видео начин да се ослободи сваког закона и сваке обавезности. Берта схвата да ју је Ричард гурнуо у наручје свог најбољег пријатеља како би себе ослободио:

БЕРТА: Ти си ме на то натерао. Не зато што ме волиш. Да ме волиш или да знаш шта је љубав ти ме не би оставио. Натерао си ме на то себе ради [...] Како би то

увек могао да ми пребациш. Како би ме учинио пони-  
зном пред тобом. Како би ти сам био слободан. (111)

Увидевши да је Ричард третира само као једну ствар са којом се спетљао (108), Берта доживљава ибзеновско откровење да је све то време живела са странцем који не разуме ни једну ствар у њеној души и срцу (112), али за разлику од Ибзенове Норе, и сасвим неочекивано, она остаје са Ричардом. Бертина одлука да остане у браку са незнанцем најчешће је наилазила на неразумевање критике, али је Џојс својом љубавном филозофијом успешно оправдава. На самом крају драме, одступајући од Ничеа и његове тезе да је посесивност деструктивна по љубав, Џојс кроз лик Берте објашњава да жена која воли *не жели слободу*, већ жели да је мушкарац поседује како би само њему дала себе целу.

Још једна спорна тачка у драми тиче се везе између Берте и Роберта, за коју није јасно да ли је била телесне или искључиво духовне природе. Позоришној публици остављено је да нагађа о природи ове везе, а ни сам Ричард не може да докучи шта се заиста догодило између Берте и Роберта у ноћи када су се састали. Стога трећи и завршни чин драме уместо расплета најављује један нови заплет, који проблематизује природу истине и наводи Ричарда да вечно у њу сумња. Током афере са Прециозом, Џојс је захтевао од Норе да га свакодневно извештава о свему што се одвијало између њих двоје. Ричардов љубавни експеримент у *Изгнаницима* заснован је на истом принципу, али Џојс овом приликом открива да не може безусловно да верује у истинитост свега што му је речено, без обзира на поверење које постоји између љубавних партнера. Чак и када Берта покуша Ричарду да исприча своју верзију истине, он је свестан да никада неће сазнати *јраву* истину. Џојс продубљује драмску иронију тако што замагљује истину, која у драми има неколико лица од којих се ниједно у потпуности не открива. Ни сам Роберт није свестан шта се те ноћи догодило између њега и Берте и не зна у шта да верује:

РОБЕРТ: Берта! Шта се догодило синоћ? Која је то истина коју треба да кажем? Да ли си била моја у тој светој ноћи љубави? Или сам ја то сањао?

БЕРТА: Упамти сан о мени. Сањао си да сам била синоћ твоја.

РОБЕРТ: И то је истина – сан? Да ли то треба да кажем?

БЕРТА: Да. (114–115)

Питање слободе постаје, самим тим, и питање истине: права истина је она у коју желимо да верујемо, као што и слободу дефинишемо према ономе у шта верујемо. За Ричарда, чар праве истине лежи у немогућности да се до ње дође, у сумњи и рани коју та сумња изазива:

РИЧАРД: [...] Никада не могу да знам, никада на овоме свету. Не желим да знам нити да верујем. Није ме брига. Не желим ја тебе у тами уверења. Већ у неуморној сумњи стварног рађавања. Да те држим без икаквих веза, чак веза љубави, да будем сједињен с тобом у телу и души у потпуној нагости – за тиме сам чезнуо. (122)

Управо срећа живљења у незнању и заборава омогућава Берти да верује у нови почетак. Крај драме може се демистификовати једино тврђом да је Џојс разумео слободу као могућност заборава, који љубавним партнерима може донети више задовољства од инсистирања на истини и вечног враћања истом проблему. У томе још једном чујемо одјек ничеанске филозофије, која упозорава на опасну смелост гесла *fiat veritas, pereat vita* – „Нека се оствари истина, нека пропадне живот“ (Ниџе 1990: 28). Џојсова несхваћена филозофија из *Изгнаника* заснива се на убеђењу да је први корак ка слободи корак од памћења ка заборава, у којем се понекад једино може успешно живети.

#### 4. Закључак

Џојсова неправедно занемарена драма *Изгнаници* не представља пуки промашај аутора који је трагао за адекватном књижевном формом, већ један до краја неспроведен и неадекватно уобличен покушај да се теме попут природе слободе, истине, лажи, љубави, неверства и слично, представе у литерарном

облику који је најсличнији животу. Међутим, управо је сличност драмске форме са животом један од разлога за Џојсову недореченост у *Изјананицима*. Теме које су окупирале Џојса захтевале су од њега да продре дубље у неистражену област психе својих ликова, док је историјски период у којем је писао вапио за новом техником изражавања најскривенијих мисли књижевних ликова. Ова нова техника, коју данас познајемо као „ток мисли“, на махове прети да угуши и *Изјананике*, будући да примењена на драму може да је учини потпуно неразумљивом. Но, ток свести остварује свој пуни потенцијал тек у Џојсовим романима попут *Портрета уметника у младости*, *Финелановој бдењи* и *Уликса*, ремек-делима светске књижевности, и опстаје као једна врста авангарде која никада није престала да буде авангарда. Узевши ово у обзир, драму *Изјананици* не смемо заобићи у тумачењу Џојсовог развојног пута, јер је она документ који чува изданке Џојсових идеја о начину на који људи функционишу у свету.

#### Литература

1. Bulson, Eric (2006), *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.
2. Ellmann, Richard (1982), *James Joyce, New and Revised Edition*, Oxford: Oxford University Press.
3. Mahaffey, Vicki (2004), „Joyce’s shorter works“, *The Cambridge Companion to James Joyce* (Edited by Derek Attridge), Cambridge: Cambridge University Press, 171–195.
4. MacCarthy, Desmond (1954), „James Joyce’s *Exiles*“, *Humanities*, New York: Oxford, 88–93, интернет, доступно на <http://www.bookrags.com/criticism/exiles-crit/5/#gsc.tab=0> (приступљено 9. јула 2015. године).
5. McDonagh, Martin (1999), *Plays 1: The Leenane Trilogy: The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*, London: Methuen Publishing Limited.
6. Nietzsche, Friedrich (1911), *The Case of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms*, Edinburgh – London: T. N. Foulis.
7. Niče, Fridrih (1990), *O koristi i šteti istorije za život*, Beograd: Grafos.
8. Fargnoli, Nicholas and M. P. Gillespie (2006), *Critical Companion to James Joyce, A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts On File, Inc.
9. Џојс, Џејмс (1997), *Даблинци*, Београд: БМГ.
10. Џојс, Џејмс (2004), *Портрета уметника у младости*, Београд: Компанија Новости а.д.
11. Džojcs, Džejms (2009), *Izgnanici*, Beograd: Izdavačko preduzeće Albatros Plus.

### JOYCE’S CONSIDERATION OF LOVE WITHOUT FREEDOM AND FREEDOM WITHOUT LOVE IN *EXILES*

#### Summary

Joyce’s play *Exiles* (1918) is considered his least successful work, especially in comparison to the complexity of symbolism and the stream-of-consciousness technique skilfully employed by Joyce in his later novels – *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, and *Finnegans Wake*. *Exiles*, however, documents two significant things: the autobiographical elements incorporated into its plot provide insight into Joyce’s complicated relationship with Nora Barnacle, whereas the play as a whole reveals the influence that Henrik Ibsen exerted over Joyce’s art. Drawing on these two aspects of the play, the paper examines the way in which James Joyce



analysed the problematic relation between freedom and marriage, freedom and exile, freedom and dignity, freedom and the beauty of living. The paper favours the thesis that despite the inconsistencies of *Exiles* and Joyce's inability to resolve the plot of the play, this early dramatic experiment should be regarded as the artistic work that paved the way not only towards the stream-of-consciousness technique which Joyce perfected in his subsequent works, but also towards the specific, primarily artistic perception of freedom, which is the basis for the understanding of Joyce's celebrated novels.

*biljanavlaskovic@gmail.com*