

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Софија Д. Немаг

**БРАК И РОДНЕ УЛОГЕ У РОМАНИМА
*ИЗЛЕТ НА ПУЧИНУ И ГОСПОЂА
ДАЛОВЕЈ, ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ***

Докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY IN BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Sofija D. Nemet

**MARRIAGE AND GENDER ROLES IN
VIRGINIA WOOLF'S *THE VOYAGE OUT*
AND *MRS DALLOWAY***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

София Д. Немет

**БРАК И ГЕНДЕРНЫЕ РОЛИ В РОМАНАХ
*ПО МОРЮ ПРОЧЬ И МИССИС
ДЭЛЛОУЭЙ, ВИРДЖИНИИ ВУЛФ***

Докторская диссертация

Белград, 2017.

Менторка:

Др Биљана Дојчиновић, редовна професорка, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. Др Зоран Пауновић, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет
2. Др Владислава Гордић Петковић, редовна професорка,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
3. Др Ана Коларић, доценткиња, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Датум одбране:

Изјаве захвалности

Сумњала сам да ће имати снаге да истраје, јер тапшање и повици разарају живце. Али дала је све од себе. Ако узмемо у обзир да Мери Кармајкл није никакав геније, већ непозната девојка која пише свој први роман у дневно-спаваћој соби и нема довољну количину онога што је пожељно, времена, новца и доколице, није ни обавила посао тако лоше, помислих. Дајте јој још сто година, закључих [...] дајте јој сопствену собу и пет стотина фунти годишње, пустите је да искаже своје мисли [...] и ускоро ће она написати бољу књигу.

Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*

Овде користим прилику да се захвалим својој менторки Биљани Дојчиновић на мотивацији, подршци и саветима без којих ова дисертација не би овако изгледала. Посебно се захваљујем Ани Коларић на коментарима, као и осталим члановима комисије, Владислави Гордић Петковић и Зорану Пауновићу.

Захвална сам својој сестри Споменки Јандрић на помоћи у лекторском раду, као и драгим пријатељицама и колегиницама, Тамари Бритки и Александри Жежељ Коцић, које сам имала среће да упознам на докторским студијама и које су ми увек несебично излазиле у сусрет. Захваљујем се и својим пријатељима, Милутину и Ксенији Пејовић, чија ми је подршка значила у кризним тренуцима.

Захвална сам свом супругу на подршци и разумевању.

Захвална сам својој мајци што ми је обезбедила услове за рад, и на њеној бескрајној љубави.

Захвална сам покојном деди Душану Мирковићу који је веровао у мене и који ми је завештао довољну суму новца да могу да платим докторске студије.

Ову дисертацију посвећујем свом сину Јовану.

Софија Немет

У Београду, 2017. године.

БРАК И РОДНЕ УЛОГЕ У РОМАНИМА *ИЗЛЕТ НА ПУЧИНУ*
И *ГОСПОЂА ДАЛОВЕЈ*, ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ

Резиме

У овој докторској дисертацији анализиран је део књижевног опуса британске књижевнице Вирциније Вулф, који се састоји, условно речено, из два романа и неколико кратких прича. У најширем смислу, дисертација се бави истраживањем представа рода и теме брака у прозном стваралаштву Вирциније Вулф.

Овим радом обухваћена је првенствено анализа књижевног опуса Вирциније Вулф, док су есеји и остала документарна литература, ауторкини дневници и писма, коришћени као помоћна средства. У фокусу истраживања налазе се теме и ликови романа *Излет на њучину* (1915) и *Госпођа Даловеј* (1925), кратких прича из постхумно састављене и објављене збирке *Забаве код госпође Даловеј* (*Mrs Dalloway's Party*), као и постхумно сабраног и објављеног рукописа под насловом *Мелмброзија* (*Melymbrosia*), док два есеја *Сојсџивена соба* (1929) и *Три љивеје* (1938) у овом раду служе, пре свега, као теоријски оквир за приказивање ауторкиног феминистичког критичког става. Сва дела која ће критичком анализом бити обухваћена у овој дисертацији повезују две заједничке теме – род и брак.

Вирцинија Вулф представница је високог модернизма, од изузетног утицаја у англоевропској књижевности. Ова дисертација осветљава типично модернистичке технике којима се служила – унутрашњи монолог, начин карактеризације, као и понављање ликова, тема и мотива, и њихових варијација, у више дела, у циљу што бољег критичког сагледавања и вредновања њеног дела. Још један циљ јесте да се осветле и истраже теме и мотиви који се сматрају типичним за женску књижевност, а који се понављају кроз опус Вирциније Вулф.

У фокусу анализе налази се род као викторијанска конструкција коју је Вирцинија Вулф у својим делима суптилно деконструисала. Основна замисао јесте да се прати и прикаже техника карактеризације коју је књижевница развијала почев од *Мелмброзије*, претече првог објављеног „протомодернистичког“ романа *Излет на њучину*, до романа „високог модернизма“ *Госпођа Даловеј*, заједно са кратким

причама написаним у међувремену. Циљ истраживања јесте проналажење сличности и разлика у карактеризацији, условно речено, „истих ликова“ који се кроз књижевни опус Вирџиније Вулф понављају, те својом фреквентношћу дају материјала за компаративну анализу. Клариса Даловеј лик је који се први пут појављује у *Мелимброзији*, затим у роману *Излећ на њучину*, протагонисткиња је кратке приче под насловом „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, такође и романа *Госпођа Даловеј*, а њен брак са Ричардом Даловејем једна је од централних тема сва четири дела. Истраживањем карактеризације настоји се да се прикаже колико су и како су се родне (и брачне) улоге, заједно са стањем свести ликова, мењале у различитим делима насталим у размаку од, оквирно, деценије и по. Кроз наведена прозна дела настојала сам да пратим еволуцију ликова Даловејевих и понаособ и као брачног пара, изучавајући утицај културне историје и друштвених околности на промене у њиховим карактерима, а најпре родним позицијама и улогама, као и њиховом међусобном односу унутар брака као институције такође подложне историјском утицају. Укратко, циљ ове дисертације јесте да се укаже на развој ликова Кларисе и Ричарда Даловеја и као ликова и као представника одређене класе, времена и рода.

Поред теме брака, дисертација обухвата и истраживање теме љубави, теме емотивног и психичког сазревања, теме родне поларизације, женског питања, политике империјализма, односа моћи, као и теме трауме Првог светског рата. Још једна свеprisутна и велика тема јесте и тема материнства, у оквиру које се посебно анализира заступљеност мотива чежње за мајком, који се попут лајтмотива провлачи кроз читав опус ове књижевнице. *Соба* и *гом* су доминантни мотиви у делу Вирџиније Вулф и јављају се у функцији симбола викторијанског „култа домаћинства“, мотива коме ће бити посвећено посебно контекстуално истраживање. Дисертација се бави и деконструкцијом проблематичне идеје о „вили домаћег огњишта“, такође свеprisутног у делу Вирџиније Вулф. Још један мотив коме се, почев од првог романа, књижевница враћала, јесте мотив одевне праксе, који се јавља не само као статусни симбол, већ и као симбол женствености. Женственост, као проблематизована родна конструкција, представља једну од великих тема којој је Вирџинија Вулф изразито критички прилазила, а која се у овом докторском раду позиционира као централна.

Романи и кратке приче тумачени су у њиховим специфичним друштвеним, политичким и културним контекстима. Између њих, а нарочито између првог објављеног романа *Излеџ на њучину* и постхумно састављеног рукописа *Мелимброзија*, спроведена је компаративна, синхрона и дијахрона анализа.

Питања која се постављају односе се најпре на сличности и разлике у родом условљеној карактеризацији мушких и женских ликова и начину на који су њихове родне улоге мењане у делима обухваћеним анализом. Основно питање у компаративној анализи постхумно објављеног рукописа *Мелимброзија* и романа *Излеџ на њучину* јесте које су измене унете у коначну верзију у односу на претходне. У анализи тема и карактеризације у кратким причама и роману *Госпођа Даловеј* основно питање јесте на који начин се развијао лик Кларисе Даловеј као феминистички субверзивне силе унутар матрице моћи британског патријархалног друштва, и брака као његовог конструкта, а истовремено је осветљен и контраст у карактеризацији лика Ричарда Даловеја у првом и потоњем роману. Основно питање везано за карактеризацију ових ликова, као и протагонисткиње романа *Излеџ на њучину*, Рејчел Винрејс, јесте да ли се, и у којој мери, они развијају, да ли сазревају и да ли достижу епифанију.

Због сложености питања у анализи је примењен интердисциплинарни приступ. За разумевање везе између теме рода, брака, чежње за мајком, односа моћи, и осталих типично модерничких тема женских романа с почетка двадесетог века, највише се ослањало на појмове из области феминистичке теорије и критике, теорија рода и разлике, гине критике и психоанализе, то јест, теорија које су усмерене на истраживање модернизма као књижевно-уметничког правца. У одређеном степену коришћена је и биографска метода. Појмови рода и брака сагледавају се као друштвено-историјски конструкти. Како би се што подробније осветлиле теме брака и рода у делу Вирџиније Вулф, њен опус посматран је из угла контекстуалне анализе времена у којем је стварала.

Увиди и закључци изведени из анализа романа и кратких прича потврђују полазну претпоставку дисертације. Појмови рода, родног идентитета и родних улога у оквиру теме брака у делу Вирџиније Вулф вишеструко су условљени: контекстуално, што би значило да представљају производ културно-историјских околности, а нарочито британске патријархалне, викторијанске традиције, затим

психолошки, као последица процеса диференцијације од мајке, а онда и биографски. Како циљ ове анализе подразумева и доношење вредносног суда, разматрани су и јединствени уметнички поступци које је Вирџинија Вулф користила у својој техници приказивања и карактеризацији.

Кључне речи: Вирџинија Вулф, модернизам, женска књижевност, брак, род, чежња за мајком.

Научна област: Наука о књижевности.

Ужа научна област: Теорија књижевности, модерна, студије рода, феминистичка књижевна теорија и критика, гинеокритика, студије културе, психоанализа.

MARRIAGE AND GENDER ROLES IN VIRGINIA WOOLF'S
THE VOYAGE OUT AND MRS DALLOWAY

Summary

This doctoral dissertation is dedicated to the analysis of works of fiction written by Virginia Woolf, consisting of, narrowly speaking, two novels and a couple of short stories. Broadly speaking, the dissertation is dedicated to the research into the topic of marriage and representations of gender in her prose.

The dissertation focuses on the topics and characters Virginia Woolf created in the manuscript for her first novel, posthumously published and edited by Louise DeSalvo under the title *Melymbrosia* (1982), which the author decided to publish as *The Voyage Out* (1915), and continued to explore further in the upcoming series of short stories, and the celebrated *Mrs Dalloway* (1925). Close critical attention shall be given to two stories from the posthumously published collection, *Mrs Dalloway's Party* (1973) – “Mrs Dalloway in Bond Street” and “A New Dress”. The two essays this author is also well-known for, *A Room of One's Own* (1929) and *Three Guineas* (1938), shall be used as the frame of theoretical references, developed by Virginia Woolf as a feminist, a sharp cultural and an acclaimed literary critic. What all these works have in common is the representation of gender roles and the topic of marriage that this woman writer had developed over the years of literary career.

Virginia Woolf is a renowned and highly influential modernist author. One of the aims of this dissertation shall be to illuminate the typically modernist techniques she used in her writing – the internal monologue, the specific manner of characterisation, the repetition of characters in various works of fiction, together with the exploration of topics and motives typical of women's literature from the beginning of the twentieth century.

The analysis focuses on gender primarily as the construct of the Victorian culture, that Virginia Woolf subtly strove to deconstruct in her works of fiction. The main idea is to explicate this deconstruction, starting from the comparative analysis of the manuscript, *Melymbrosia*, and the “protomodernist” novel, *The Voyage Out*, over a series of short stories dealing with Mrs Dalloway's parties, up to her novel of “high modernism”, *Mrs Dalloway*.

The aim of the research is to find the subtle differences in the technique of characterisation this author developed by working on the “same characters” appearing in different works of fiction, over a decade of writing. Clarissa Dalloway is a character whom we first meet in the manuscript, *Melymbrosia*, who became one of the minor, but not in the least insignificant characters of Virginia Woolf’s first novel, *The Voyage Out*, only to see her reappear as the protagonist of the short story “Mrs Dalloway in Bond Street” (1923), briefly before her big return as one of the main characters of *Mrs Dalloway*, the novel. All the while, her marriage to Richard Dalloway continues to be the main topic of all fictional works in which they appear as a couple. The research into the characterisation techniques Virginia Woolf experimented with aims at revealing whether the gender roles of Clarissa and Richard Dalloway had changed, and to what extent they had evolved through, roughly saying, a decade and a half of writing. The idea is to follow the evolution of the Dalloways as characters constructed and defined by their gender, and spousal roles, within the specific historical and cultural context – namely, under the influence of the remnants of the Victorian culture, its polarized society and its rigid moral norms. Shortly, the aim is to point to the development of the Dalloways as the representatives of the British upper middle class, from the beginning of the twentieth century.

Besides the topic of marriage, the dissertation also elaborates on the topics of courtship, love, emotional and psychological development, the relations between the sexes, the issues of “gender polarization”, the so-called “war between the sexes” (related to “the woman question”), and the power relations, while the British imperialistic policy and the First World war trauma also take up a part of the interest. Another big topic is the topic of motherhood, coupled with what turned out to be the leitmotif of Virginia Woolf’s prose – “the yearning for the lost mother”. The motifs of the room and the home, functioning primarily as the symbols of the Victorian “cult of the home”, are inseparable from yet another cultural and literary phenomenon Virginia Woolf exploited in her writing – the infamous “Angel in the House”, whom she tried to “kill” in her own, and women’s fiction, generally. Another recurring motif is the motif of clothes, the so-called “sartorial practice” of the upper middle class, that this author liked to explore. Represented, *inter alia*, through the symbolism of clothes, the topic of femininity (and masculinity) is posited as one of the central topics of research in this doctoral dissertation,

where femininity, too, is primarily looked upon as a *construct* of the Victorian cultural practice.

The idea is to undertake a comparative analysis between the manuscript and Virginia Woolf's first published novel, in order to find the differences in the "gendered characterisation", and accentuate the changes the author decided to make in the final version. The aim is to comprehend the extent to which the gender roles of the Dalloways had changed, when compared to the latter short stories, and *Mrs Dalloway*, the novel. Also, what I intend to show in this dissertation is how Virginia Woolf had perfected her technique of characterization, over the years.

Another goal will be to analyse the character of Clarissa Dalloway in her feminist subversive role within the power matrix of the British patriarchal society, and in marriage to Richard Dalloway, in all the fictional works encompassed by this dissertation. What this dissertation will also offer is the insight into the development of Ricard Dalloway, first appearing as a minor character – a snobbish, self-righteous, and even misogynist representative of the British ruling class – in the first novel, to the exploration of the depths of his distinctively richer self, given brilliantly through the internal monologue of *Mrs Dalloway*. The key question related to the analysis of characterization in Virginia Woolf's novels, including the thorough analysis of the protagonist of her first novel, Rachel Vinrace, is whether, and to what extent, they had or had not developed and matured as characters, and whether they had had a so-called epiphany.

Insights from the feminist criticism comprise the framework of this doctoral dissertation. However, interdisciplinary approach has been taken in order to grasp the relation between the topics of marriage, gender, power, yearning for the mother, and other typically modernist themes of women's fiction, more thoroughly. Namely, the research and the analysis have been conducted within the frame of the feminist theory, gynocriticism, gender studies, and psychoanalysis, generally within the study of modernism. The notions of gender and marriage are primarily analysed as the constructs of social history, that is to say, viewed from the perspective of contextual analysis. Biographical approach has also been referred to.

The conclusions drawn from the analysis of the novels and the short fiction of Virginia Woolf support the main hypothesis of the dissertation. The notions of gender, gender identity and gender roles, as represented within the topic of marriage, are

contextually constructed, psychologically conditioned, and, to a certain extent, biographically motivated. One of the aims of this dissertation is to offer a critical view on the works of fiction written by Virginia Woolf, by highlighting the unique style and the specific characterization techniques she developed as one of the twentieth century's greatest modernist authors.

Keywords: Virginia Woolf, modernism, women's literature, marriage, gender, yearning for the mother.

Scientific field: Literature.

Narrow scientific field: Theory of literature, modernism, feminist literary theory, gynocriticism, gender studies, cultural studies, psychoanalysis.

БРАК И ГЕНДЕРНЫЕ РОЛИ В РОМАНАХ *ПО МОРЮ ПРОЧЬ*
И *МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ*, ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

Заключение

В данной докторской диссертации произведен анализ отдельных произведений из литературного творчества британской писательницы Вирджинии Вулф – двух романов и нескольких коротких рассказов. В широком смысле диссертация посвящена исследованию понятия гендера и темы брака в литературном творчестве Вирджинии Вулф.

Настоящая работа включает в себя, в первую очередь, анализ литературных произведений Вирджинии Вулф, в то время как эссе и другая документальная литература, дневники автора и письма были использованы в качестве вспомогательных средств. В центре внимания исследования находятся темы и герои романов *По морю прочь* (1915) и *Миссис Дэллоуэй* (1925), коротких рассказов из посмертно составленного и опубликованного сборника *Вечеринка у Миссис Дэллоуэй* (*Mrs Dalloway's Party*), а также посмертно опубликованной рукописи под названием *Melymbrosia*, в то время как два эссе *Своя комната* (1929) и *Три гинеи* (1938) в данной работе использовались, в первую очередь, в качестве теоретической основы для отображения феминистской критической позиции писательницы. Все произведения, которые будут рассмотрены и критически проанализированы в настоящей диссертации, объединяют две общие темы – гендер и брак.

Вирджиния Вулф – представительница высокого модернизма, имеет большое влияние в английской и европейской литературе. Данная диссертация освещает типичные модернистские приемы, которые использовала автор – внутренний монолог, метод характеристики героев, а также повторение персонажей, тем и мотивов, и их вариаций в нескольких произведениях, в целях как можно более критического наблюдения и оценки её произведений. Еще одна цель состоит в том, чтобы выделить и исследовать темы и мотивы, которые считаются типичными для женской литературы и встречающиеся на протяжении всего творчества Вирджинии Вулф.

В центре анализа находится викторианская конструкция гендера, которую Вирджиния Вулф тонко деконструировала в своих произведениях. Основная задача этой диссертации – проследить за техникой создания характеристики, которую писательница развивала, начав с *Мелимбросии* (первоначальной версии первого опубликованного „протомодернистского“ романа *По морю прочь*) до романа „высокого модернизма“ *Миссис Дэллоуэй*, а также в коротких рассказах, написанных в это же время. Основная цель исследования состоит в том, чтобы обнаружить сходства и различия в характеристиках, так сказать, „одинаковых героев“, которые повторяются на протяжении творчества Вирджинии Вулф, что предоставляет материал для проведения сравнительного анализа. Кларисса Дэллоуэй – героиня, которая в первый раз появляется в *Мелимбросии*, потом в романе *По морю прочь*, протагонистка короткого рассказа под названием „Миссис Дэллоуэй на улице Бонд“, протагонистка романа *Миссис Дэллоуэй*, а тема её брака с Ричардом Дэллоуэем является одной из центральных тем всех четырех произведений. Исследованием характеристики персонажа делается попытка показать на сколько и каким образом менялись гендерные и брачные роли, а также душевное состояние героев в разных произведениях, написанных с интервалом в примерно полтора десятилетия. Через указанные произведения я попыталась проследить эволюцию персонажей Дэллоуэев по отдельности, а также в качестве брачной пары, изучая влияние истории культуры и социальных обстоятельств на изменения в их характерах, а в первую очередь в гендерных позициях и ролях, а также в их взаимоотношениях в браке как социальном институте. Цель данной диссертации – обратить внимание на развитие героев Клариссы и Ричарда Дэллоуэй как в качестве персонажей, так и в качестве представителей определенного класса, времени и пола.

Помимо темы брака, диссертация включает в себя также исследование темы любви, темы эмоциональной и психической зрелости, темы гендерной поляризации, женского вопроса, политики империализма, взаимоотношений с позиции силы, а также темы травмы Первой мировой войны. Ещё одна везде присутствующая большая тема – это тема материнства, в рамках которой отдельно анализируется представленность мотива тоски по матери, который, как лейтмотив, присутствует во всем творчестве автора. Комната и дом также являются

доминирующими мотивами в творчестве Вирджинии Вулф, которые, в первую очередь, появляются в функции символа викторианского „культа домашнего хозяйства“ – мотива, которому будет посвящено отдельное контекстуальное исследование. В рамках данного исследования в диссертации рассмотрена и деконструкция проблематичной идеи о „фее домашнего очага“ также присутствующей в творчестве Вирджинии Вулф. Еще один мотив, к которому писательница все время возвращалась, начиная с первого романа – это мотив стиля одежды, который появляется не только в качестве статусного символа, но и в качестве символа женственности. Женственность, как проблемная гендерная конструкция, представляет собой одну из крупнейших тем, к вопросу которой сама писательница подходила особенно критично и которая в данной докторской диссертации занимает центральную позицию.

Романы и короткие рассказы интерпретированы в их специфических социальных, политических и культурных контекстах. Между ними, в особенности между первым опубликованным романом *По морю прочь* и посмертно опубликованной рукописью *Мелимброзия*, проведен специфический сравнительный, синхронный и диахронный анализ.

Вопросы, заданные в рамках данной работы, в первую очередь, касались сходства и различий в обусловленной гендером характеристике мужских и женских персонажей и того, как менялись их гендерные роли в произведениях, вошедших в анализ. Главный вопрос сравнительного анализа посмертно опубликованной рукописи *Мелимброзия* и романа *По морю прочь* – какие изменения были внесены в финальную версию по отношению к первоисточнику с целью показать их последствия. Главный вопрос в анализе тем и характеристики героев в коротких рассказах и романе *Миссис Дэллоуэй* – каким образом развивался персонаж Клариссы Дэллоуэй как феминистской подрывной силы внутри матрицы власти британского патриархального общества и его составляющего элемента – брака. С другой стороны в это же время освещен и контраст в характеристике персонажа Ричарда Дэллоуэйа в первом и последнем романах. Основным вопросом, связанным с характеристикой этих героев, а также протагонистки романа *По морю прочь*, Рэйчел Винрэс, является вопрос – развиваются ли эти героини и в какой степени, становятся ли зрелыми, достигают ли прозрения и в каком сегменте.

В связи со сложностью вопросов и проблем при анализе был использован междисциплинарный подход. Для понимания связи между темой гендера, брака, тоски по матери, взаимоотношений с позиции силы и остальных типичных модернистских тем женских романов в начале двадцатого века наиболее полагались на понятия из области теории феминизма и критики, теории гендера и различий, гинокритики и психоанализа, то есть теорий, которые нацелены на исследование модернизма как художественно-литературного направления на примере произведений Вирджинии Вулф. В определенной степени использовался и биографический метод. Понятия гендера и брака рассматриваются прежде всего в качестве социально-исторических составляющих, то есть в качестве продукта культурно-исторических обстоятельств, в особенности британской патриархальной, викторианской традиции. Для того, чтобы наиболее подробно осветить проблемы гендера и брака в работах Вирджинии Вулф, ее творчество рассматривается с точки зрения контекстуального анализа времени, когда она создавала свои произведения.

Наблюдения и выводы, сделанные на основании анализа романов и коротких рассказов, подтверждают первоначальную гипотезу диссертации: понятия гендера, гендерного идентитета и гендерных ролей в рамках темы брака в творчестве Вирджинии Вулф множественно обусловлены, в первую очередь, контекстуально и психологически, а также и биографически. В качестве цели данного анализа подразумевается проведение оценочного суждения, рассмотрены специфические художественные методы в технике визуализации и характеристики героев.

Ключевые слова: Вирджиния Вулф, модернизм, женская литература, брак, гендер, тоска по матери.

Научная область: Наука и литературе (литературоведение).

Узкая специализация: Теория литературы, современная, феминистская теория литературы и критика, гинокритика, гендерные исследования, исследования культуры, психоанализ.

Садржај

Подаци о ментору и члановима комисије	iv
Изјаве захвалности	v
Резиме	vi
Summary	x
Закључение	xiv
1. Увод	1
2. Из живота књижевнице	13
2.1. Забаве – нелагода и радост	13
2.1.1. Дивље забаве „Блумзберијеваца“	15
2.1.2. Повратак забави	20
3. Брак на мети феминистичке критике	23
3.1. „Буржоаска жена“ на мети критике	31
3.2. Жанровско питање	35
3.3. Феминистичка тумачења романа Вирџиније Вулф	41
3.3.1. Радикално тумачење Џејн Маркус	43
3.3.2. Тумачење Џејн Вер	46
4. Мелимброзија и Излеј на њучину	51
4.1. Две верзије романа	51
4.1.1. Мелимброзија	52
4.1.2. Излеј на њучину	54
4.2. Амбровови	56
4.3. Даловејеви	62
4.3.1. Излеј на њучину, поглавље 3	62
4.3.2. Мелимброзија, поглавље 5	77
4.3.3. Излеј на њучину, поглавље 4	79
4.3.4. Мелимброзија, поглавље 6	85
4.3.5. Излеј на њучину, поглавља 5, 6	89
4.3.6. Мелимброзија, поглавља 7, 8	94
4.3.7. Мелимброзија, поглавље 9	97

4.4. Неостварени брак – Рејчел Винрејс и Теренс Хјуит	102
4.4.1. Рејчел и Хелен	102
4.4.1.1. „Безрепа мачка“	105
4.4.2. Теренс Хјуит, модернистички јунак	108
4.5. Рејчел и Теренс	109
4.5.1. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 14; <i>Излећ на њучину</i> , поглавља 10, 11	109
4.5.2. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 15; <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 12	111
4.5.3. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 16; <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 14	113
4.5.4. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 17, <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 14	113
4.5.5. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 19	117
4.5.6. <i>Излећ на њучину</i> , поглавља 15, 16	121
4.5.7. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 21	123
4.5.8. <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 18	124
4.5.9. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 22; <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 19	127
4.5.10. <i>Мелимброзија</i> , поглавље 24; <i>Излећ на њучину</i> , поглавље 20	130
4.5.11. <i>Мелимброзија</i> , поглавља 25–29; <i>Излећ на њучину</i> , поглавља 21–26	133
4.5.12. <i>Мелимброзија</i> , поглавља 29, 30; <i>Излећ на њучину</i> , поглавља 25–27	137
4.6. Закључак	138
5. Даловејеви у причи	147
5.1. Забава код госпође Даловеј – кратке приче	147
5.1.1. „Нова хаљина“ (“A New Dress”)	150
5.1.2. „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ (“Mrs Dalloway in Bond Street”) .	159
5.1.2.1. Мотив одевне праксе	159
5.1.2.2. Клариса Даловеј – „субверзивна сила“	162
5.1.2.3. Шекспир и Шели – интертекстуална веза	164
5.2. Закључак	167
6. Даловејеви као прототипи	168
6.1. „Челична рука у свиленој рукавици“	170
6.2. Дом Даловејевих – центар моћи	171
6.3. Соба – простор женске субверзије	173
6.4. Разлика унутар разлике	177
6.5. Моћ туђег утицаја – проводацилук	180

6.6. Субверзија унутар разлике – уседелиштво	182
6.7. Кларисин амбивалентни положај	184
6.8. Стратешка или тактичка позиција?	188
6.9. Закључак	190
7. Госпођа Даловеј, роман	192
7.1. Брак Даловејевих	192
7.1.1. Пре „закона оца“	192
7.1.2. Рат у малом – Питер и Клариса	196
7.1.3. Два брака	207
7.1.3.1. Род у браку	209
7.1.4. Љубав као исцељење	213
7.1.5. Епифанија Ричарда Даловеја	215
7.2. Сазревање кроз љубав – закључак	219
8. Закључак	221
Литература	231
Дело Вирџиније Вулф на енглеском језику	231
Романи	231
Збирке приповедака	231
Есеји и збирке есеја	231
Мемоари, дневници и писма	232
Прозни опус Вирџиније Вулф у преводу	232
Биографије	232
Критичка литература о делу Вирџиније Вулф	233
Теоријска литература	235
Остали књижевни текстови	238
Интернет странице	239
Прилог: Вирџинија Вулф у глобалној мрежи књижевница	240
Биографија ауторке	244
Изјава о ауторству	
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	
Изјава о коришћењу	

1. Увод

Вирџинија Вулф (Virginia Woolf 1882–1941) једна је од најзначајнијих представница британске и светске модерне књижевности. Ауторка је десетине романа, кратких прича, многобројних есеја, али у њен опус многи данас убрајају и њена писма, дневнике и рукописе необјављене за живота. Поред веома значајног доприноса у дефинисању модерне књижевности, ова ауторка у књижевној историји такође заузима позицију иконе феминизма. Стваралачки опус Вирџиније Вулф настаје на заласку викторијанског и на почетку модерног доба британске културе, и као такав очитује доминантне културноисторијске утицаје који су се односили на конструисање родних стереотипа, које је ауторка отворено критиковала у својим есејима, или пак суптилно провлачила кроз теме својих романа и приповедака.

Бавећи се темом рода и брака у делу Вирџиније Вулф, ова докторска дисертација настојаће да представи Вирџинију Вулф као део модерне британске књижевности, како из критичке перспективе њених савременика, тако и из позиције (пост)модерног доба, у једном, за нашу јавност, чини се недовољно истраженом сегменту.

Књижевни опус Вирџиније Вулф који се изучава у овом раду чине романи и кратке приче, док су есеји, дневници и писма коришћени као помоћна средства у анализи. У фокусу истраживања налазе се теме и ликови постхумно сабраног и објављеног рукописа *Мелимброзија*,¹ романи *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* и кратке приче из постхумно састављене и објављене збирке *Забава код госпође Даловеј*.² Два есеја, *Сојстивена соба* и *Три љвинеје*, послужиће најпре као теоријски оквир за приказивање списатељкиног феминистички оријентисаног критичког става према патријархалној традицији, културном наслеђу и друштву у коме је као жена живела и стварала.

Теме брака и родних односа и улога доминантне су у целокупном опусу Вирџиније Вулф. Овај рад ће анализирати тему брака и родних улога кроз примере

¹ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, edited by Louise DeSalvo (The United States: Cleis Press Inc, 1982). Превод наслова С. Н.

² Stella McNichol, *Mrs Dalloway's Party, A Short Story Sequence by Virginia Woolf* (London: Vintage books, 2010). Превод наслова С. Н. Приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ (“Mrs Dalloway in Bond Street”) и „Нова Хаљина“ (“A New Dress”), наћи ће се у посебном фокусу анализе.

јунака који се појављују и понављају у наведеним романима и у неколико кратких прича – господина и госпође Даловеј, али и осталих ликова. Основна замисао истраживања јесте да се спроведе компаративна анализа, то јест, да се пронађу сличности и разлике у карактеризацији ликова Даловејевих који се појављују у неколико различитих дела, насталих у размаку од петнаестак година. Доминантна метода биће синхрона компаративна анализа поглавља из романа *Мелимброзија* и *Излеџ на њучину* и дијахрона компаративна анализа ових романа са касније написаном причом „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и романом *Госпођа Даловеј*.

Са Кларисом Даловеј, као једном од споредних ликова, упознајемо се у рукопису *Мелимброзија*, да би је потом видели незнатно измењену у роману *Излеџ на њучину*, затим поново срели као протагонисткињу приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и, на крају, боље упознали као протагонисткињу романа *Госпођа Даловеј*. Овај рад настојаће да укаже на суптилне промене које су се одиграле на плану карактеризације лика Кларисе Даловеј, у виду уочавања промене свести и родне позиције у оквиру теме брака са Ричардом Даловејем, у сва четири дела. Кроз прозна дела у којима се Даловејеви као брачни пар појављују пратиће се њихова еволуција као родно одређених ликова. Приликом анализе романа *Мелимброзија* и *Излеџ на њучину* нарочита пажња биће посвећена „развоју“ протагонисткиње Рејчел Винрејс. Идеја је да се преиспита њен статус као типичне јунакиње *женској образовној романа*. Један од циљева истраживања био би да се прикаже колико су родне и брачне улоге, као и стање свести ликова, били подложни променама под утицајем друштвено-историјских околности, биографских чињеница, психолошких фактора, а надасве уметничког развоја у техници приказивања и карактеризацији, које је списатељка довела до савршенства у узорном делу високог модернизма, роману *Госпођа Даловеј*.

Како је Вирџинија Вулф једна од представница високог модернизма у англо-европској књижевности, истраживање ће обухватати и типично модернистичке технике заступљене у њеном опусу – унутрашњи монолог, понављање ликова, мотива и тема, као и њихове варијације у више дела. Такође, циљ је да се осветле и истраже теме и мотиви који се сматрају типичним за дела *женске књижевности*, а које су доминантне у делу Вирџиније Вулф. Поред *теме брака* као основног предмета истраживања, дисертација обухвата и истраживање *теме љубави*, *теме*

емоционалној и психичкој сазревања, теме женској историји, родне поларизације, теме телесне стварности кроз подробну анализу мотива одевне праксе као посебне занимљивости откривене у делу Вирџиније Вулф, а у мањој мери обухвата и теме политичке империјализма, односа моћи, као и теме трауме Првој светској рату. Још једна велика тема јесте тема мајтеринства, у оквиру које се као доминантан мотив појављује мотив мајчине смрти, односно мотив чежње за мајком. Женственост као родна конструкција представља још једну од великих тема којој је књижевница изразито критички прилазила у својим делима, а која се у овом раду поставља као централна.

Теоријски оквир дисертације чине разматрања која су усмерена на истраживање модернизма. Проза Вирџиније Вулф анализирана је најпре са становишта теорија рода и разлике, феминистичке критике и гинеоцида. Дисертација ће настојати да опише појам рода и родне односе приказане у делу ове књижевнице, кроз анализу викторијанског конструкта „виле домаћег огњишта“, „култа домаћинства“, и идеје о браку. У раду се у великом делу полази и од психоаналитичких теорија, које стоје у нарочитој спречи са феминистичким теоријама. Како би се што подробније осветлила тема брака и рода у делу Вирџиније Вулф, њен опус посматран је и из угла контекстуалне анализе.

Основни предмет истраживања не обухвата целокупан стваралачки опус Вирџиније Вулф, али зато ова докторска дисертација нуди темељну анализу теме рода и разлике, родних улога и родних идентитета, а најпре теме брака, кроз анализу јунака три романа и неколико кратких прича. Критички се приступа теми родно поларизованог друштва, које обухвата најпре институцију брака у вишој средњој класи британског друштва с краја деветнаестог и почека двадесетог века. У фокусу анализе налази се истраживање појма рода и дефиниције брака као друштвено-историјских конструката, а циљ истраживања јесте дефинисање значења и значаја институције брака из историјске перспективе, а унутар књижевног дела Вирџиније Вулф.

Проблем идентитета изучава се као кључно проблемско питање, коме се данас приступа из различитих углова (психоанализе, феминизма, лезбијских студија, и тако даље), који се преклапају. Дакле, кроз један мултидисциплинарни приступ истраживало се у којој мери је идеологија друштва с почетка XX века

дефинисала субјект, првенствено као лик у књижевном делу. Постављено је питање како је патријархат као доминантни дискурс моћи утицао на разлоге за улазак у брак и на формирање ауторитативних односа не само унутар брачне заједнице, већ и ауторитативног односа друштва према брачној заједници. Нарочита пажња односи се на то колико се то питање рефлектовало на дела женске књижевности, у чије оквире спада и дело Вирџиније Вулф. Основна хипотеза јесте да су родне позиције унутар брачних заједница приказаних у књижевности Вирџиније Вулф великим делом конструи једног одређеног историјског, културног и друштвено-економског момента.

Основу теоријског оквира ове дисертације чине феминистичке теорије, у спрези са студијама културе и психоанализе. Научне области које обухвата тема докторске дисертације јесу:

а) Теорија књижевности. У оквиру теорије књижевности бавим се тумачењем дела Вирџиније Вулф као припаднице и представнице модернизма. Циљ је да се прикажу приповедне стратегије у формирању ликова, односно прати развој карактеризације родно обележених ликова. Аутори и ауторке на чије сам се радове у овом сегменту у највећој мери позивала јесу Биљана Дојчиновић, Џулија Бригз (Julia Briggs), Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter), Сандра М. Гилберт и Сузан Губар (Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar), Патриша Томсон (Patricia Thompson), Керолин Хејлбурн (Carolyn, G. Heilburn), Клер Друери (Claire Drewery), Дорит Кон (Dorrit Cohn), Емили Блер (Emily Blair), Џонатан Калер (Johnatan Culler), Абот Х. Портер (Abbot. H. Porter), Леон Едел (Leon Edel), као и сама Вирџинија Вулф.

б) Феминистичке теорије. Зашто се Вирџинија Вулф сматра феминисткињом, која је биографска позадина ових тврдњи, а која литерарна, односно у којим прозним делима, на који начин и у ком степену Вирџинија Вулф заступа, промовише, или чак оспорава феминистичке идеје? Који је корен тих идеја, на које се историјске узоре критички осврће, а које нове идеје износи, основна су питања која ова дисертација поставља. Даље, колико су феминистичке идеје отворено или латентно присутне у њеним романима, на који начин Вирџинија Вулф критикује хетеронормативни образац који уређује идентитете, по принципу бинарне опозиције „мушкарац“ – „жена“, и како ова књижевница подрива

структуре патријархалног дискурса, основна су питања на које дисертација покушава да одговори. Оно што ова дисертација такође нуди јесте увид у тумачење дела Вирџиније Вулф како из перспективе теоретичарки такозваног „другог таласа феминизма“, тако и из перспективе савременијих феминистичких тенденција с краја XX и почетка XXI века. Са становишта гинеоцитике, циљ је да се укаже на место које Вирџинија Вулф заузима у оквиру женске књижевне традиције, на који начин је наслеђује, критикује, али и мења, као и да се осветле типично женске теме, мотиви, симболи и, на крају, жанровски одреде романи *Излећи на њучину* и *Госпођа Даловеј*. У оквиру овог сегмента истраживања, поред остале релевантне литературе, од велике вредности за истраживање женске књижевне традиције била је електронска база података, *Women Writers in History*, у чијем сам попуњавању и сама учествовала 2012. године, „умрежавањем“ дела Вирџиније Вулф у светску мрежу књижевница које су стварале до 1915. године, али која се и даље шири.³ Истраживања из феминистичке перспективе нису ограничена на један правац или такозвани талас, већ се настојало да се што објективније сагледа дело Вирџиније Вулф са вишеструких критичких позиција, од почетка XX века до данас. Истраживано је питање родног идентитета, родних улога и традиционалних представа везаних најпре за улогу жене у патријархалном британском друштву, и браку, с почетка XX века. У истом теоријском оквиру анализирано је и питање разлике између пола и рода, уз рефлексiju о проблему *грујосити*, а кроз пример литерарног третмана мушких и женских ликова романа Вирџиније Вулф. Намера је, такође, да се сагледа доминантна култура с почетка XX века и понуди темељнија критика хетеросексуалног дискурса моћи. Као референтна литература коришћена су дела: Илејн Шоуволтер, Сандре М. Гилберт и Сузан Губар, Керолин Хејлбурн, Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), Торил Моа (Toril Moa), Наоми Блек (Naomi Black), Џејн Маркус (Jane Marcus), Џулије Бригз, Џејн Вер (Jane Wheare), Керол Пејтмен (Carole Pateman), Шерон Одит (Sharon Ouditt), Џоан Кели Гедол (Joan Kelly-Gadol), Елизабет и Емили Ејбел (Elizabeth and Emily K. Abel), Кристин Фруле (Christine Froula), Коре Каплан и Дејвида Гловера (Cora Kaplan and David Glover), Џонатана Калера, Р. С. Копен (R. S. Koppen), Џудит Батлер (Judith Butler), Линде

³ Резултати овог истраживања доступни су на следећој интернет страници: <<http://neww.huugens.knaw.nl/treeviews/show/657>>, а њихов графички приказ инкорпориран је у тезу у виду прилога, на крају доктората.

Николсон (Linda Nicholson), Мишела Фукоа (Michel Foucault) и Мишела де Сертоа (Michel de Certeau), паралелно са критичким увидима домаћих теоретичарки књижевности, при чему је широк критички опус Биљане Дојчиновић у овој дисертацији послужио као теоријски оквир и оријентир, док је докторска дисертација колегинице Ане Коларић у значајном делу послужила као извор за подробнију контекстуалну анализу. Теме радова колегинице Нине Сирковић у великом делу поклапају се са интересном сфером ове дисертације, те их, такође, цитирам.

Као примарни извор литературе домаће и англофоне књижевне критике, у значајном обиму коришћени су и тематски бројеви електронског часописа Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, који се налази на интернет адреси: <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php>>, коме сам и сама допринела радом „Тема рата у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“.⁴ Током докторских академских студија, од 2012. године имала сам то задовољство да као докторанткиња, придружена сарадница и преводитељка учествујем на пројекту *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915*, који има за циљ да осветли историју женске књижевности на српском језику и да теоретизује њене специфичности, преобликујући постојеће, углавном западне, појмове и моделе.

в) Психоанализа. Теорије из ове области стоје у нераскидивој спрези са наведеним феминистичким теоријама и теоријама рода и разлике. Аутори и ауторке на чије сам се радове у највећој мери позивала јесу: Елизабет Ејбел, Џулијет Мичел (Juliet Mitchell), Ненси Чодоров (Nancy J. Chodorow), Керол Гилиген (Carol Gilligan), Јулија Кристева (Julia Kristeva), уз осврт на теорије Лу Андреас Саломе (Lou Andreas-Salomé), Мелани Клајн (Melanie Klein), Џоан Ривијер (Joan Riviere), Ериха Фрома (Erich Fromm), Жака Лакана (Jacques Lacan), као и на теоријске поставке Сигмунда Фројда (Sigmund Freud).

г) Биографија. Подаци о животу списатељке коришћени су из биографија: Квентина Бела (Quentin Bell), Хермајони Ли (Hermione Lee), Џона Лемана (John Lehmann), Луиз ДеСалво (Louis DeSalvo), коаутора Спејтера и Парсонса (George

⁴ Рад је доступан на следећој адреси: <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=154>>.

Spater and Ian Parsons), из дневника које је уредила Ен Оливије Бел (Anne Olivier Bell), као и из постхумно објављених мемоара Вирџиније Вулф.

Научни циљ ове дисертације је вишеструк: да се истраже начини приказивања родних улога, то јест, родних позиција мушких и женских ликова унутар брачних заједница у ширем смислу, и у брачној заједници ликова Даловејевих, у ужем смислу, на примеру неколико књижевних дела. Кроз временско-историјску призму, која обухвата и један историјски пресек као што је Први светски рат, циљ је и да се покаже утицај друштвено-историјских околности на формирање, функционисање и прихватање друштвено наметнутих родних улога. Још један од циљева је показати да ли су се, на који начин и у ком степену, у временској дистанци од десетак година, друштвено-родна очекивања померила и променила, и да ли су контекстуалне промене утицале на промену у карактеризацији у делу Вирџиније Вулф. У мањем обиму, циљ је да се одређени мотиви присутни у њеном делу осветле и из биографске призме.

Основна хипотеза ове дисертације јесте да су промене у карактеризацији условљене: а) контекстуално [у временском распону између настајања рукописа *Мелимброзија* и романа *Госпођа Даловеј*, када су се на глобалном плану десиле промене условљене избијањем Великог рата, што је свакако нашло одјека у књижевности и култури уопште] и б) формално [стилски и технички; Вирџинија Вулф је од рукописа *Мелимброзија* до романа *Госпођа Даловеј* усавршила технику приказивања „тока свести“].

Како би се то доказало, праћен је развој ликова, као и поређење приказаних бракова. У фокусу анализе се налазе протагонисти романа *Мелимброзија* и *Излеџа на њучину*, Рејчел Винрејс и Теренс Хјуит, протагонисткиње прича „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и „Нова хаљина“, као и протагонисти романа *Госпођа Даловеј*, Клариса и Ричард Даловеј. У циљу што бољег сагледавања начина карактеризације и указивања на значај технике фокализације коју је у својим романима књижевница развијала, анализом су, свакако у мањој мери, обухваћени и остали ликови, попут Хелен Амброс из *Излеџа на њучину*, Септимуса и Реџије Смит и Питера Волша из романа *Госпођа Даловеј*. Такође, спроведена је компаративна анализа бракова различитих ликова. Једна од основних замисли

компаративне анализе јесте праћење ликова Кларисе и Ричарда Даловеја и анализа промена у родним односима Даловејевих кроз четири књижевна дела.

Друга хипотеза коју овај докторски рад поставља јесте да је трагичан крај првог романа, смрт протагонисткиње Рејчел Винрејс, најпре психолошки мотивисана. У анализи настојим да покажем колико мотив мајчине смрти утиче на развој јунакиње овог женског образовног романа, односно на који начин чежња за мајком инхибира јунакињу и представља пресудни фактор у карактеризацији. Другим речима, настојаћу да покажем да чежња за мајком представља препреку у сазревању јунакиње и коначну препреку за њено ступање у брак.

Трећа хипотеза јесте да је промена у карактеризацији лика Ричарда Даловеја, која се уочава компаративном анализом дела *Мелимброзија* и *Излећ на иучину* са романом *Госпођа Даловеј*, највећа. Такође, указује се на подједнак значај епифаније коју доживљава лик Ричарда Даловеја, у поређењу са освешћењем, или, епифанијом Кларисе Даловеј, у роману *Госпођа Даловеј*.

Што се метода тиче, примарно је коришћена наратолошка метода, док се биографска користила најпре у виду додатне информације, што због поставке да је дело неодвојиво од културно-историјског момента у коме је настало, што због интересовања за необичан живот и судбину саме књижевнице, које је и дан данас веома актуелно.

Рад се састоји из следећих поглавља:

1. Увод.

2. Из живота књижевнице. Ово поглавље даје биографску потпору за даљу анализу књижевног дела. Наиме, у овом поглављу осветљава се један аспект из живота књижевнице – живот у Лондону и одласци на забаве, као део културе живљења модерног доба. Указује се на значај *гоићаја*, попут забаве, на значај *места*, велеграда попут Лондона, и на значај *историјској иренуика*, то јест периода око Првог светског рата. Један од основних циљева овог поглавља јесте да истакне *утицај* прве лондонске авангардне дружине уметника и интелектуалаца из групе Блумзбери, којој је Вирџинија Вулф припадала, на културу. На крају, ово поглавље настоји да укаже на културолошки и симболичан значај *одевне ираксе*, као вида побуне против заоставштине викторијанске традиције којој се

ауторка у великој мери опирала, али коју је, с друге стране, као материјал прелила не само у своју књижевност, већ и у *праксу свакодневнoг живoтa*.

3. **Брак на мети феминистичке критике.** У овом поглављу дефинишу се теоријски концепти који су били кључни за анализу романа и новела Вирџиније Вулф. Међу концептима се издвајају: род, сексуалност, културно и историјско наслеђе, викторијанска традиција и идеологија, „култ домаћинства“, култ „виле домаћег огњишта“, модерност и модернизам, женска књижевна традиција, андрогиност и брак, у домену књижевних, феминистичких и културолошких истраживања. У домену психоаналитичких истраживања примењених у књижевној критици издвајају се концепти: идентитета и разлике, другости, прединалног периода везаности за мајку, процеса диференцијације и чежње за мајком. У домену гинекологичких истраживања истражују се теме, мотиви, симболи и жанрови типични за романе женске књижевности.
4. Поглавље *Мелимброзија и Излеј на њучину*, посвећено је компаративној анализи првог објављеног романа Вирџиније Вулф, *Излеј на њучину*, и постхумно сабраног и објављеног рукописа, *Мелимброзија*. Тумачење је спроведено синхронно – упоредо се анализирају поједина поглавља из оба дела. Поглавља која ће се наћи у фокусу анализе издвајају се по присутности мотива и тема које ова докторска дисертација обрађује, а то су тема брака и родних улога у браку и мушко-женским односима уопште, као и тема љубави, удварања, сазревања, смрти и мотив чежње за мајком, кроз неколико репрезентативних примера. Циљ је да се пронађу разлике у карактеризацији у две верзије романа, најпре кроз анализу ликова Рејчел Винрејс, Кларисе и Ричарда Даловеја, Теренса Хјуита и Хелен Амброс. Ова компаративна анализа подразумева поређење технике карактеризације, технике приказивања – изреченог и мишљеног, прећутаног, ускраћеног – као и тумачење разлога због којих је ауторка одређене делове (монологе, унутрашње монологе или дијалоге) избацила, односно, изменила у односу на претходну верзију. Потпоглавља су груписана према браковима, то јест, паровима који се

анализирају. Тако, пореде се различити бракови – остварени, неос-
тварени, конкретизовани или замишљени – брак Амбровових, брак
Даловејевих и, напоследку, нереализовани брак између Теренса Хјуита и
Рејчел Винрејс. Такође, указује се на интертекстуалну везу са романом
Под шићим утицајем Џејн Остин, чиме се потврђује значај ослањања на
претходнице унутар женске књижевне традиције.

5. **Даловејеви у причи**, поглавље је посвећено књижевној анализи кратких
прича Вирџиније Вулф. Концепт који се у анализи посебно истиче јесте
симболизам одеће, док се као доминантан издваја мотив огледала. У
фокусу анализе налази се збирка од седам постхумно сабраних и
објављених прича, *Забава код јосифе Даловеј*, док су посебној анализи
подвргнуте две новеле из ове збирке: „Нова хаљина“ и „Госпођа Даловеј
у улици Бонд“. Преко заједничких мотива, указује се на интертекстуалну
повезаност ових новела са романима Вирџиније Вулф, а посебно је
наглашена интертекстуална веза са трагедијом *Симбелин* Виљема
Шекспира и поемом *Агонис* Персија Биша Шелија.
6. **Даловејеви као прототипи**. Ово поглавље посвећено је компаративној
анализи ликова Ричарда и Кларисе Даловеј у сва четири дела. Најпре се
разматрају родне одлике њихових ликова, а у складу с тим и њихове
родне позиције у браку и у друштву. Акцент је на родној улози Кларисе
Даловеј као супруге, мајке и домаћице забаве, као и на њеној позицији
унутар матрице моћи патријархалног друштва. Концепти који се
разматрају су: *род*, *разлика*, као и *разлике унутар разлика*, што се посебно
односи на разлике међу женским ликовима са којима се лик Кларисе
Даловеј пореди, и ликова који такође потпадају под типове – тип удатих
жена и тип уседелица, чему ће бити посвећена посебна критичка пажња.
Затим, у средишту анализе налазиће се и концепти *моћи* и *субверзије*.
Настоји се да се укаже у којим се аспектима лик Кларисе Даловеј показује
као субверзиван, те се долази до закључка да се њена субверзија одиграва
на барем два нивоа – и унутар самог лика и релационо. Поред субверзивне
праксе у понашању, истражује се и моћ утицаја, односно дејство (*agency*)
овог лика. Концепт који је подвргнут посебној анализи јесте концепт

месѿа, односно локације, кроз анализу *дома* и *собе* као мотива. Тако се дом Даловејевих с једне стране поставља као седиште матрице моћи више класе британског друштва, док се, с друге стране, унутар те матрице уочава дејство субверзивне силе, оличене ликом домаћице Кларисе Даловеј. Овиме се настоји да се деконструишу концепти *кулѿа домаћинсѿива* и *виле домаћеѿ оѿњашѿѿа*.

7. Госѿођа Даловеј, роман. Ово поглавље посвећено је анализи ликова Даловејевих унутар брачне заједнице, у роману *Госѿођа Даловеј*. Теме које се истражују јесу најпре *сазревање јунака*, *љубав*, *брак* и *род*. Нуди се компаративна анализа бракова Даловејевих и Смитових, чиме се указује и на доминантне стилске фигуре: *контѿрасѿа*, *ѿоређења* и *ироније*. Посебно се осветљавају модернистичке технике писања које су типичне за роман тока свести, као што је *унуѿрашњи монолог* и техника приказивања *неизѿговореноѿ*. Концепт који се нарочито осветљава јесте *еѿѿифанија* коју протагонисти достижу, и понаособ и заједно.

8. Закључак. У закључку се сумирају увиди из свих поглавља посвећених анализи романа *Мелимброзија*, *Излеѿи на ѿучину*, збирци кратких прича *Забава код ѿосѿође Даловеј* и романа *Госѿођа Даловеј*. Потврђује се да су теме рода и тема брака почетне теме дела Вирѿиније Вулф, које се и у каснијим делима понављају и варирају, али и задржавају као доминантне.

Ова докторска дисертација својим закључцима и резултатима треба да допринесе већ објављеној литератури о прозном делу Вирѿиније Вулф, приказујући систематично и целовито одређене аспекте наведене књижевне грађе, што је степен присутности теме брака и рода, као и заступљеност теме љубави, sazревања, смрти и чежње за мајком. Такође, дисертација треба да укаже на развој књижевно-уметничке технике у домену карактеризације, коју је Вирѿинија Вулф усавршила почев од рукописа за први роман, *Мелимброзија*, до романа *Госѿођа Даловеј*. Оно што ова дисертација доноси, барем на нашим просторима, јесте нова детаљна компаративна анализа постхумно објављеног, и на српски језик непреведеног, рукописа *Мелимброзија* и првог објављеног романа Вирѿиније

Вулф, *Излеџ на ѿучину*. На крају, поред тумачења протагонисткиња романа Вирџиније Вулф, којима је у свеукупној критичкој литератури до сада било посвећено доста пажње, дисертација настоји да укаже на подједнак значај и оних ликова који се нису сматрали централним. У овом раду, то је лик мушкарца, Ричарда Даловеја.

Анализа рода врло је актуелна јер се уклапа у савремене тенденције науке о књижевности. Поред тога, ова дисертација доноси анализу теме брака као увек актуелне теме. Такође, како рукопис *Мелмброзија* постоји само у изворном облику, то јест, на енглеском језику, ауторка дисертације понудиће сопствени превод мањих, али за анализу значајних, делова романа. Коначно, дисертација ће тежити да својим садржајем допринесе савременијем разумевању прозног дела Вирџиније Вулф и рецепцији модерне англофоне књижевности.

2. Из живота књижевнице

2.1. Забаве – нелагода и радост

Друштво је ономад представљало веома способну машину. Држало се убеђења да се девојке морају преобразити у удате жене. Није имало нимало недоумица, нимало самилости; нимало разумевања за било какве другачије жеље; било таленте друге врсте [...].⁵

Лични став према обавезама друштвеног живота на високој ноzi, у које је спадао читав низ правила о лепом понашању, облачењу и одласцима на забаве, нарочито ако је на њима требало пронаћи потенцијалног супруга, књижевница је најверније изразила у својим за живота необјављеним мемоарима.⁶ Вирџинија Вулф писала је о високом друштву Лондона, о припадницима више средње класе, критикујући њихове манире, начин размишљања и снобовске навике.⁷

Иако наизглед искључиво негативан, став Вирџиније Вулф према манирима викторијанског друштва, које на тренутке нимало благонаклоно назива „машином“ која вас бескомпромисно увлачи у „сезону Лондонских излазака“,⁸ ипак је био амбивалентан.

Као узрок нелагоде при готово сваком одласку на забаве, Вирџинија Вулф у својим мемоарима наводи „фрустрацију“ због несналажења у необавезним разговорима са младићима, или своју „неспретност“ у плесу. Међутим, одласци на забаве подједнако су јој причињавали и задовољство. „Узбуђење“ изазвано

⁵ У оригиналу: “[...] Society in those days was a very competent machine. It was convinced that girls must be changed into married women. It had no doubts, no mercy; no understanding of any other wish; of any other gift. [...]” Превод С. Н. Цитат преузет из: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings*, Edited with an Introduction by Jeanne Schulkind (The USA: First Harvest/HBJ edition, 1978), 135. Све цитате из наведеног извора на српски језик превела је ауторка дисертације, С. Н.

⁶ Исто.

⁷ Алекс Звердлинг сматра да је Вирџинија Вулф развила осећај „гриже савести“ због своје повлашћене класне позиције, па је стога „сопствену кривицу преносила на ликове из својих романа“, те ликови уљуљкани у комфору своје друштвене позиције често бивају шокирани приликом буђења свести о стварности изван њихове „зоне комфора“. Видети студију: Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World* (Berkeley: U of California P, 1986), 91; 98–104.

⁸ Видети: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 130–131.

свечаним хаљинама, сјајем и друштвом не би јењавало ни при повратку кући, када би се и даље осећала „ношеном таласима те атмосфере“.⁹

Као сасвим млада, Вирџинија Вулф била је згрожена извештаченошћу конвенција које су, нарочито девојкама, наметале одређени образац одевања и понашања, у који се сестре Стивен нису уклапале. Узрок nelaгоде због примораности да се испоштују конвенције, проналазимо у мемоарима:

Увече је друштво преузимало потпуну превласт. У 7:30 одлазиле бисмо горе да се пресвучемо [...] Хаљина и фризура постајале би далеко важније од сликања и грчког [...] Џорџов критички поглед увек је био уперен у нашу одећу. Одмеравао би ме од главе до пете, као да сам коњ у рингу. А онда би се стуштио; његов поглед одавао је више од естетског неодобравања; ту је било нечег морално и друштвено дубљег, као да је примећивао некакав преступ; опирање друштвеним конвенцијама. Била сам осуђена [...] свесна те критике; и свесна сопственог страха, срама и очаја [...] 'Иди и поцепај је!' [...] јер је он тако имплицитно прихватао викторијанске вредности.¹⁰

Викторијански кодекс као да је био пољуљан самим изгледом Вирџиније Стивен – она попут субверзивне силе „силази“ у „савршени модел викторијанског друштва“, на вечеру у седам (или *чај у њеи*), подривајући својом појавом све „вредности“ до којих је то друштво држало – а то је био, најпре, *манир* и *јаргероба*, док се интелект, нарочито у жена, сматрао небитним, или, чак, непожељним. Што се Џорџа Дакворта, омраженог полубрата Вирџиније Вулф тиче, он је био типичан производ „маскулинизације културе“ јер је „буржоаска култура, заправо, мушка култура“, како је назива критичарка Р. С. Копен.¹¹

⁹ “I remember of these parties humiliation – I could not dance; frustration – I could not get young men to talk [...] the pressure of society in 1900 almost forbade any natural feeling. [...] All the same there was the excitement of clothes, of lights, of society, in short; and the queerness [...] For when I was once more in my room I would see it small and untidy: I would ride the waves of the party still [...] And next morning I would still be thinking, as I read my Sophocles, of the party.” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 134.

¹⁰ “But in the evening society had it all its own way. At 7.30 we went upstairs to dress. [...] Dress and hair-doing became far more important than pictures and Greek. [...] [George’s] gaze with which he always inspected clothes. He looked me up and down as if I were a horse turned into the ring. Then the sullen look came over him; a look in which one traced not merely aesthetic disapproval; but something that went deeper; morally, socially, he scented some kind of insurrection; of defiance of social standards. I was condemned [...] conscious of those criticisms; and conscious too of fear, of shame and despair – ‘Go and tear it up’ [...] for he accepted Victorian society so implicitly [...] his belief that women must be pure and men strong – his hatred of impropriety – ‘Damn!’ Gerald exclaimed once, and flew up his hands in protest – Rezia smoked a cigarette after tea [...]” Цитирано у: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, *Moments of Being...*, оп. цит., 130.

¹¹ R. S. Koppen, Virginia Woolf, *Fashion and Literary Modernity* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2009), 12.

Прве забаве биле су за младе сестре Стивен узрок фрустрације и беса:

Осећале смо као да је свака забава једна врста испита, теста: ствар од највећег значаја, од које је зависио ваш успех или потпуна пропаст [...] А Стелин и мајчин дух надгледао је све те сцене¹² [...] Стога су те забаве за нас постале мукотрпан труд [...] Како нам је само било незамисливо да тамо негде постоји свет у коме се није одлазило на забаве – места на којима се, можда, говорило о сликама – књигама – филозофији – али то није био наш свет.¹³

Свет у коме ће се водити интелектуалне расправе, у коме се неће више поштовати строга правила викторијанског понашања (па ни одевања), свет у коме ће се променити природа мушко-женских односа, најпре у смислу освајања нових слобода у манирима, говору, љубавним односима (хетеро и хомосексуалним), свет је коме ће се придружити – *али ја и осмислићу* – сестре Стивен, у оквиру данас популарно зване „групе Блумзбери“.

2.1.1. Дивље забаве „Блумзберијеваца“

Животни стил Вирџиније Вулф еволуирао је у потпуно супротном смеру од „буржоаских навика и усвојених норми претходних генерација“.¹⁴ Такозвано „блумзберијевско понашање“ представљало је радикални раскид са „мрачном викторијанском прошлошћу“, рекао је биограф и сестрић Вирџиније Вулф, Квентин Бел.¹⁵ Млади Стивенови почели су да преиспитују наметнута правила понашања: „Зашто се пресвлагати за вечеру? Зашто трпети досадњаковиће? Зашто се замарати ’Друштвом’? [...]“¹⁶

„Нове слободе“ освајане су управо на неформалним забавама које су Стивенови организовали у свом новом дому, у који су се из родитељске куће

¹² О односу Вирџиније Вулф са мајком и о материнском „наслеђу“, видети поглавље „Maternal“, у биографији: Hermione Lee, *Virginia Woolf* (Great Britain: Vintage, 1997), 79–95.

¹³ У оригиналу: “We were made to feel that every party was an examination, a test: a matter of the greatest importance; it lead to success; it lead to failure [...] And the ghosts of Stella and Mother presided over these scenes. [...] Hence the parties became wrangles, became efforts [...] How could we resist his wishes [...] How strange it was to think that somewhere, there was a world where people did not go to parties – where they perhaps discussed pictures – books – philosophy – But it was not our world.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 135.

¹⁴ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 54.

¹⁵ Quentin Bell, *Virginia Woolf, A Biography* (London: Triad Paladin Grafton Books, 1987), 95.

¹⁶ “Why dress for dinner? Why tolerate bores? Why bother about ‘Society’? [...] they claimed liberty [...]”. Исто, 96. Превод С. Н.

преселили 1905. године. Прва велика промена огледала се у одевању – „На овим окупљањима нико није био ексклузивно одевен; а нарочито не госпођице Стивен“.¹⁷ „Неконвенционално одевање“ младих Стивенових представљало је опирање викторијанској конвенцији „пресвлачења за вечеру“ (*dressing for dinner*).¹⁸ Видећемо како ће се тај мотив „отпора“ провлачити кроз први роман Вирџиније Вулф, *Излећ на њучину*, када лик Рејчел Винрејс негодује због тога што би требало да се пресвуче за дочек Даловејевих, као и за вечеру.

Ипак, најважнија промена одиграла се у ставу до скоро ексклузивно мушког, универзитетски образованог друштва, према особама супротног пола – „по први пут од сестара Стивен тражило се нешто што се до тада од њих није очекивало – да користе мозак“.¹⁹ За младу књижевницу било је важно и то што се коначно ослободила „брачног тржишта“.²⁰

Поред тога што је представљао *локацију* за бројна културна и политичка дешавања, нови крај у који се Стивенови селе, Блумзбери, уједно је представљао и *естетски* и *друштвени пројекат*, у коме су учествовали прогресивни мислиоци „радикалних“ схватања, а међу њима и сифражеткиње.²¹ Између осталог, прелазак на нову адресу у крају Блумзбери омогућио је Вирџинији Стивен до тада ограничену слободу кретања, која се претворила у њен „омиљени хоби“ – *њумарање улицама* (*street haunting*).²² Зато је индикативно што се баш протагонисткиња првог романа Вирџиније Вулф жали што због мушке пожуде никада није смела сама да шета улицама Лондона.²³ Због сопствене „ограничености“ наметнуте

¹⁷ “At these gatherings in Gordon Square no one was exquisitely dressed; certainly not the Miss Stephens.” Цитат преузет из: исто, 98–99.

¹⁸ Према: R. S. Koppen, Virginia Woolf, *Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 15.

¹⁹ “Here they were being asked to do something that had not been required of them before – to use their brains. [...] Virginia was glad ‘to be free of the marriage market’.” Цитат преузет из: Quentin Bell, *Virginia Woolf*, оп. цит., 97–99.

²⁰ Исто, 99. Ово истиче и Хермајони Ли. Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 54–55.

²¹ У том крају отворена је робна кућа *Омега* (*The Omega Workshop*), чији је један од идејних твораца била сестра Вирџиније Стивен, Ванеса Бел. То је био још један од примера потребе авангардних уметника да раскину везу са прошлошћу, или да се поигравају застарелом формом и стиловима, али на *нов* начин, што Р. С. Копен тумачи као својеврстан „допринос конструкцији и пројекцији модерних идентитета“. Видети: R. S. Koppen, Virginia Woolf, *Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 16–23.

²² Након нервног слома и дуже неге у кућним условима, Вирџинија Стивен „горела је од жеље“ да се врати пуном друштвеном животу. Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 203–206.

²³ “I’m furious to think that that’s at the bottom of everything. This is why we can’t go about alone.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 96.

„снобизмом класе којој је припадала“, попут своје прве јунакиње, Рејчел Винрејс, и Вирџинија Стивен се осећала заробљеном у *енклави своје класе*, налази Алекс Звердлинг.²⁴

Од девојака се није очекивао никакав професионалан успех, односно, једини подразумевани успех била је успешна удаја. Вирџинија Вулф, за оно време, водила је „неконвенционално слободан живот“ – она је себе и своју сестру с поносом називала „аутсајдеркама“.²⁵ Међутим, тек је селидба на нову адресу на Брунзвик скверу (Brunswick Square), на којој ће „скандалозно“ живети као једина жена међу мушкарцима (један од подстанара био је и Ленард Вулф), значила потпуну слободу.²⁶

Типичне „едвардијанске госпођице“, „испрва скромне и стидљиве“, придружиле су се старој групи пријатеља с Кембрица; „слобода говора постајала је све већа, а касни сати проведени у разговорима бивали су све каснији“.²⁷ По свој прилици, осим неформалног окупљања младих уметника и мислилаца, у кући Стивенових организовале су се и „дивље забаве“.²⁸ Забаве су неспорно биле места за експериментисање: „Пуно смо експериментисали и били препуни идеја о реформама [...] све је требало да буде ново; све је требало да буде другачије. Све је било на проби“, пише Вирџинија Вулф у једном писму.²⁹

²⁴ Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 114.

²⁵ Исто, 115.

²⁶ Мисли се на селидбу из куће коју је делила са братом Адријаном, 1911. године. Адријан и Вирџинија нису били добар спој. Од ње очекивало да се прикладно понаша „као викторијанска домаћица“. Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 242; 292. Свакако, „друштво“ чијег су надзора хтели да се ослободе, реаговало је на такво „недолично“ понашање. Рођаци покојног Леслија и Џулије Стивен били су „згранути“ оваквим начином живота, каже Џон Леман. Више у: John Lehmann, *Virginia Woolf and her World* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 16. Ни стари кућни пријатељ Стивенових, Хенри Џејмс, такође није одобравао „алкав“, „бохемијски“ живот какав су водиле кћерке Леслија Стивена. Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 207. И Биљана Дојчиновић истиче симболичан значај пресељења Стивенових из родитељског дома у нови, сопствени дом: „Селидба младих Стивенових из Хајд парк гејта на Гордон сквер једнако је померање од викторијанског ка модерном добу, од сенке сер Леслија Стивена ка простору спонтаног креативног живота.“ Biljana Dojčinović, *Susreti u tami, uvod u čitanje Virdžinije Vulf* (Beograd: Službeni glasnik, 2011), 9.

²⁷ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит. 238.

²⁸ „Дивље забаве“ организовала је Ванеса Стивен, чија је сврха, између осталог, било и пропагирање „сексуалне анархије“, либерализација страсти и ступање у слободне сексуалне односе, несанкционисане браком. Quentin Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, оп. цит., 170.

²⁹ “We were full of experiments and reforms. [...] Everything was going to be new; everything was going to be different. Everything was on trial.” У то време нови пријатељи сестара Стивен били су поклоници „Неопаганизма“, чији је предводник био млади заводљиви песник Руперт Брук (Rupert Brooke), са којим се на једној таквој „легендарној“ забави купала потпуно нага. Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 207; 295. Превод С. Н.

Како је већ добро познато, година 1910. представљала је „врхунац предратних културних дешавања“ јер је те године коначно дошло до раскида између такозваних *џорџијанаца* и *едвардијанаца*.³⁰ Када се 1910. године „људска природа променила“, како је то списатељка окарактерисала у есеју „Лик у прози“,³¹ у британском друштву створен је и такозвани друштвени, језички и културолошки јаз. На једној страни јаза стајали су Блумзберијевци, као „приговорници савести“, али и људи из више класе енглеског друштва који су били имућни и утицајни, а на другој пропагатори ратне политике и „старог поретка“. Хермајони Ли „субверзивно понашање“ Вирџиније Вулф у овој деценији везује за три поступка: учешће у јавној шали на броду *Дредноут* (*The Dreadnought Hoax*), присуство на првој пост-импресионистичкој изложби Роџера Фраја (Roger Fry), и повезаност са сифражеткињама.³²

Међутим, није само изложба представљала изазов уштогљеној британској јавности, већ и *забава* која је уследила након изложбе, на којој су се сестре Стивен појавиле врло оскудно одевене у костиме девојака са Гогенових слика. Овај потез Р. С. Копен назвала је „методом изазивања шока“, прелажењем и укрштањем граница између „цивилизованог“ и „примитивног“, „мушкарца“ и „жене“, „енглеског“ и „оријенталног“, чиме су сестре Стивен увеле „ново“ у стари друштвени поредак.³³

Иако су „озлоглашени блумзберијевци“ развили сопствене манире у понашању, говору, писању, мишљењу, уметности, а касније и политичком активизму, Хермајони Ли препознаје да је Вирџинија Вулф, и поред тога што је била „модернисткиња“, такође била и „касна викторијанка“ јер је управо та викторијанска прошлост не само испунила странице њене фикције, већ и обликовала њену политичку анализу друштва и представљала темеље који су дефинисали субверзивно понашање групе нових уметника којој је припадала.³⁴ Каснија критика, с друге половине двадесетог века, била је склона да велича управо

³⁰ Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 263.

³¹ Virginia Woolf, “Character in Fiction”, *Selected Essays*, ed. David Bradshaw (New York: Oxford UP, 2008), 38.

³² Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 279–286.

³³ R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 25.

³⁴ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 54–55. Видети и: Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, у: Julia Briggs, ed. *Virginia Woolf, Introduction to her Major Works* (London: Virago Press, 1994), 1–31.

начин живота какав су водили „блумзберијевци“. На питање „шта блумзберијевце чини јединственим?“ Керолин Хејлбурн даје два одговора: „Прво, они су произвели више вредних и важних дела од иједне сличне групе пријатеља“ и, друго, „група је била андрогина“.³⁵ Дакле, први пут у новијој историји западноевропске цивилизације оформљена је мешовита група – група чији су *равнојравни* чланови били и мушкарци и жене.³⁶

Зашто је прича о такозваном „Блумзберију“ овде толико важна? Рекла бих зато што она представља супротност причи о ликовима као што је пар Даловеј. Даловејеви представљају тип какав је с дозом ироније, али истовремено и симпатије, Вирџинија Вулф третира у својој фикцији. Тако се „конвенционалне забаве“ описане у збирци кратких прича, које Клариса Даловеј, као домаћица, организује за припаднике културне, интелектуалне и политичке елите Лондона,³⁷ могу тумачити као контраст, односно, сушта супротност „дивљим забавама“ какве су организовали блумзберијевци. Начин на који су ликови Даловејевих (и њихове званице) приказани указује на изразито критички став ауторке. Вирџинија Вулф настојала је да критикује идеје, манире и *снобизам* света коме је и сама, пореклом, припадала.³⁸

На крају девојачког живота, у „неконвенционалне изборе“ спадао је и њен избор супруга. Иако је образован на Кембриџу, Ленард Вулф није имао исто порекло као Вирџинија, а притом је био и, како га је у једном писму полушаљиво описала, „Јеврејин без пребијене паре“.³⁹

³⁵ Carolyn, G. Heilburn, *Toward a Recognition of Androgyny* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1982), 115–118.

³⁶ Занимљиво је и то што је „блумзберијевце“ у току хипи покрета поново открио Клајв Џејмс (Clive James), назвавши их „прахипицима“. Исто, 116. Овај феномен је до седамдесетих година двадесетог века био већ толико присутан у академским круговима, да се у једном предговору и сам Бел пита „зар вам није доста?“ Quentin Bell, introduction to *A Marriage of True Minds, an Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf*, by George Spater and Ian Parsons (London: Johnatan Cape and The Hogarth Press, 1977), XI–XIII.

³⁷ Видети збирку: Stella McNichol, *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит.

³⁸ Видети њен аутоироничан есеј „Да ли сам ја сноб?“ (“Am I a Snob?”), у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 181–198.

³⁹ Видети: *The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicholson, цитирано у: Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 116.

2.1.2. Повратак забави

Гламурозне забаве биле су саставни део лондонског живота у коме је у годинама брачног живота књижевница активно учествовала и проналазила инспирацију. Веома је жалила када су се она и Ленард, највише због њеног здравља, преселили у Ричмонд.⁴⁰ За њу је режим „принудног одмора“ од вреве градског живота представљао велику фрустрацију.⁴¹

Године 1922. Вирџинија Вулф имала је четрдесет година, завршавала је роман *Јаковљева соба*, прослављала је десетогодишњицу брака и била је мучена унутарњом подељеношћу – истовремено ју је привлачила „самоћа“ и „анонимност“ живота на селу и жарка жеља за „славом, друштвом, новцем, трачевима, забавама и аферама“ градског живота.⁴² У то време почела је да пише и прву причу из серије кратких прича о забавама код госпође Даловеј, из којих ће настати роман који ће њено име учинити познатим – *Госпођа Даловеј*. Овај роман Хермајони Ли сматра неком врстом прекретнице у списатељској каријери Вирџиније Вулф, из два разлога. Први је што је он, у поређењу са претходна два „поствикторијанска“ романа о животима жена (од којих је један окарактерисала као „амбициозан“ и „скрпљен“, што је, претпоставља се, *Излећ на њучину*, а други прилично „конвенционалан“, *Ноћ и дан*), и првим „експерименталним романом“, *Јаковљевом собом*, роман *Госпођа Даловеј* далеко „дубља, богатија књига“, са далеко бољом „структуром“.⁴³ Као други разлог ова биографкиња наводи списатељкино осећање обрачунавања са свим страховима и креативним инхибицијама, којих се коначно у

⁴⁰ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 325–326.

⁴¹ Пре Првог светског рата једина метода лечења нервно оболелих пацијената било је строго мировање, присилно храњење и узимање седатива. Ленард Вулф је ову методу спроводио у кућним условима, по савету лекара. Хермајони Ли истиче да је Вирџинија Вулф своје политичке ставове и интелектуални отпор према тиранији и конвенционалности добрим делом развила из позиције пацијенткиње огорчене начином на који је била лечена, а нарочиту огорченост и бес изазивале су наредбе доктора Севица да се клони Лондона, што сазнајемо из једног њеног писма: „Беднијих осам месеци живота до сада нисам истрпела [...] Како је могуће да Севиц то не увиђа [...] заиста, доктор је у том погледу још гори од мужа! [...] ово је најгори период мог живота [...]“, у оригиналу: “I have never spent such a wretched 8 months in my life [...] I wonder why Savage doesn’t see this [...] really a doctor is worse than a husband! [...] never has a time been more miserable [...]” Цитат преузет из: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 184. Превод С. Н. Ову методу лечења је америчка књижевница Шарлот Перкинс Гилман сатиризовала у култној краткој причи „Жути тапет“. Видети: Шарлот Перкинс Гилман, превео Зоран Скробановић, *Жути тапет и грује приче* (Београд: Службени гласник, 2012).

⁴² Hermione Lee, исто, 454.

⁴³ Исто, 457.

својих четрдесет година ослободила.⁴⁴ Књижевница је осећала своје четрдесете године као „прекретницу у животу“ – када човек или полако „успорава“, или „убрзава корак“.⁴⁵ Ова дилема дакако је нашла одјека у причи „Нова хаљина“, као и у роману *Госпођа Даловеј*. Вирџинија Вулф решила је да „убрза корак“, јер је страховала да се она и Ленард не претворе у „остарели пар“ притиснут тежином живота а, како сама описује, од живота је увек желела „више“.⁴⁶ „Горућа жеља“ за животом у Лондону представљала је повод за брачне свађе. У дневнику Вирџинија Вулф описује један такав конфликт са супругом:

Л. [...] ми је строго предочио стару препреку – моје здравље. А ја па не могу да жртвујем његов мир, али, опет, не можемо дозволити да та препрека управља с оно мало година живота што нам је остало – да протраћимо те године овде [...] уместо тога, могла бих да чујем неки концерт, видим по неку изложбу, пронађем нешто занимљиво у Британском музеју, или проживљавам авантуре међу људима. [...] А овако се осећам уморно, заробљено, инхибирано [...] Али, с друге стране, Боже! [...] колико му само дугујем! Шта ми све он пружа! Ипак, кажем, сигурно бисмо од живота могли извући више од овога.⁴⁷

Године 1924. Вулфови се коначно селе у сам центар збивања града који је књижевници био тако невероватно драг.⁴⁸ У Лондону, одласци на забаве били су „у моди“ (*in vogue*), а Вирџинија Вулф је, за разлику од свог супруга, била виђенија гошћа.⁴⁹ Према домаћици једне од таквих гламурозних забава, леди Отолин Морел

⁴⁴ „Свакако осећам мањи притисак него икада до сада“, у оригиналу: “Certainly I am less coerced than I’ve yet been,” и „Пала ми је на памет једна врло привлачна идеја, да ћу писати о чему год пожелим“, у оригиналу: “A delicious idea comes to me that I will write anything I want to write.” Цитати су преузети из дневника, од 15. октобра 1923. и 18. априла 1924, наведени у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 456. Превод С. Н.

⁴⁵ Наведено у: Исто, 457.

⁴⁶ Видети записе из дневника, датирани на јун и јул 1923, цитирани у: Исто.

⁴⁷ “L. [...] has the old rigid obstacle – my health. And I can’t sacrifice his piece of mind, yet the obstacle [...] one should no longer let dominate our short years of life – oh to dwindle them out here, with all these gaps & abbreviations! [...] when, alternatively, I might go & hear a tune, or have a look at a picture, or find out something at the British museum, or go adventuring among human beings. [...] But now I’m tired, imprisoned, inhibited [...] But then, Lord! [...] what I owe to him! What he gives me! Still, I say, surely we could get more from life than we do.” Цитат преузет из дневника списатељке, датираног на 28. јун 1923. године. Цитирано у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 459. Превод С. Н.

⁴⁸ „Лондоне, ти си драгуљ над драгуљима, блистави и раздрагани центар музике, разговора, пријатељстава, градских панорама, књига, издаваштва, нешто централно и необјашњиво, и све је то сада мени на дохват руке.“ Цитат преузет из писма Ванеси Бел, из 1924. године: “London, thou art a jewel of jewels, & a jasper of jocundity – music, talk, friendship, city views, books, publishing, something central & inexplicable, all this is now within my reach.” Цитирано у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 474. Превод С. Н.

⁴⁹ Позната је фотографија Вирџиније Вулф како позира баш за часопис *Boi (Vogue)* у хаљини своје мајке, 1926. године. Видети илустрацију бр. 59 у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 454–

(Lady Ottoline Morell), Вирцинија Вулф гајила је амбивалентна осећања, истиче Хермајони Ли.⁵⁰ Наиме, иако је са задовољством одлазила на њене забаве, и у писмима размењивала најљубазније речи, приватно јој се ругала и подсмевала, након чега би је „гризла савест“. Ова биографкиња препознаје одјек ауторкиних „помешаних осећања“ најпре у портрету госпође Флашинг из романа *Излеи на иучину*, а потом и у одређеним карактерним особинама Кларисе Даловеј.⁵¹

У сваком случају, дани забрана били су окончани и Вирцинија Вулф, поставши „славна личност“,⁵² враћа се у друштвени живот у пуном сјају, пише кратке приче о забавама у дому Даловејевић⁵³ и објављује роман који ју је прославио, *Госпођа Даловеј*.

474. „Вог култура“, што значи и „култура моде“, била је одлика „модерне сексуалности“. Другим речима, поигравање родним улогама кроз костим представљало је „андрогини тренд“ двадесетих година двадесетог века. R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 29.

⁵⁰ Вирцинија Вулф је с једне стране уживала у свом том гламуру, а с друге снисходљиво гледала на „безвезне разговоре“ који су се на тим забавама водили – који су је подсећали на „године робовања Цералду Дакворту“ – којима Ленард није желео ни да присуствује. Више у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 468.

⁵¹ Хермајони Ли сматра да се Вирцинија Вулф, на пример, ругала презривом начину на који је леди Отолин обиграла око премијера Владе на једном од својих пријема. Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 276, 277.

⁵² Квентин Бел истиче да је и поред nelaгоде коју је осећала, Вирцинија Вулф тешко одолевала својим „снобовским страстима“, те повратак у Лондон као да ју је „вратио у живот“. Након позитивне рецепције романа *Јаковљева соба*, слава списатељке нагло расте. Quentin Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, оп. цит., 95–96.

⁵³ Седам кратких прича јесу: “Mrs Dalloway in Bond Street”, “The Man Who Loved His Kind”, “The Introduction”, “Ancestors”, “Together and Apart”, “The New Dress”, “A Summing Up”, у: Stella McNichol ed., *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит.

3. Брак на мети феминистичке критике

У културној историји западноевропске цивилизације деветнаести век – такозвано „викторијанско доба“ – сматрао се „веком брака“.⁵⁴ Међутим, „нетакнути викторијански брак“ нашао се под лупом феминисткиња.⁵⁵

„Брак је за жену била једина отворена професија.“⁵⁶ Ово је цитат из есеја *Три џинеје*, који својим ироничним тоном већ довољно говори о културно-историјском наслеђу које је жене из викторијанске генерације држало у подређеном положају. У овом есеју, који је у сопственој издавачкој кући, „Хогарт пресу“ (*The Hogarth Press*), објавила 1938. године, Вирџинија Вулф настоји да реконструише историју патријархалне опресије над женама, повезујући је са тадашњим горућим проблемом ратне политике и фашизма.⁵⁷ Из позиције „инфериорног пола“, ауторка иронично каже да је као жена, која је вековима била спутавана да се образује, да ради и равноправно зарађује, она финансијски и интелектуално спречена да понуди решење за стање немира у свету, јер је једино *брак* за жену био расположива „професија“.⁵⁸ Живот жена махом се сводио на „приватну сферу“, или, другим речима, „заточеништво дома“, чиме су биле искључене из света политике, то јест „јавне сфере“.

Један од првих познатих критичара који је ову институцију почео да преиспитује, био је мушкарац, Џон Стјуарт Мил (John Stewart Mill). Мил је још 1869. године објавио културну књигу *Пошчињености жена* (*The Subjection of*

⁵⁴ Видети: Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England* (London: Methuen & Co Ltd, 1962), 67–68; 310.

⁵⁵ Patricia Thompson, *The Victorian Heroine, A Changing Ideal 1837–1873* (London: Oxford UP, 1956), 89.

⁵⁶ “Marriage was the only profession open to her”, цитат преузет из: Virginia Woolf, *Three Guineas*, цитирано у: Virginia Woolf, *A Room of One’s Own and Three Guineas*, Hermione Lee, introduction (London: Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1984), 149. Превод С. Н.

⁵⁷ *Три џинеје* настале су делом из избачених, политички експлицитнијих делова рукописа за роман *Године* (*The Years*, 1937). То избацивање одређених агресивнијих поглавља из романа карактеристична је црта ауторке која није желела да се у писању води бесом и огорченошћу и која је настојала да раздвоји уметничко од политичког. Докле год је Вирџинија Вулф писала наводно „социјално неангажоване“ романи, наилазила је на мање-више позитивну критику. Међутим, након објављивања *Три џинеје*, јавност се окренула против први пут отворено и оштро, критички настројене ауторке. Оно што је нарочито мушки део критике погађало био је начин на који је изједначила фашизам са патријархатом. Више у: Hermione Lee, увод у: Virginia Woolf, *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., VII–XIX.

⁵⁸ Видети: Virginia Woolf, *Three Guineas*, оп. цит.

Women),⁵⁹ у којој долази до закључка да је брак „просто продужавање првобитног ропства“, али једна од занимљивости његове студије јесте управо та што се он бавио и психолошким ефектом инфериорног положаја на жену у браку.⁶⁰ Наиме, Мил изводи револуционаран закључак да је „оно што тренутно називамо женском природом заправо вештачко“.⁶¹ Управо од ове хипотезе полази и савремена феминистичка критика, у настојању да оспори негативно повезивање *женскости* са *инфериорним*, кроз редифинисање појмова *културно* и *природно* (*cultural vs. natural*).⁶² Тежња феминистичке критике јесте да деконструише опозицију „мушкарац/жена“, и сличне бинарне структуре.⁶³ Међу првима је такође Мил истакао чињеницу да мушкарци, због тога што на њиховој страни стоје закон и *моћ*, заправо не познају прави карактер жена, њихових мисли, осећања и способности, те је зато, зарад *моћи*, подређена позиција супруге приморавала да прибегавају „женственим чарима“.⁶⁴ У каснијим теоријама двадесетог века, односи међу половима дефинишу се као „производи дискурса“, као *конструкција* у оквиру супротстављености „природне сексуалности“ и „репресивних друштвених сила“ – то јест, *моћи*.⁶⁵

Позиција брачног пара Даловејевих, приказаних у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј*, као и у серији кратких прича о забавама у дому Даловејевих,⁶⁶ као представника владајуће класе британског друштва, и њихов однос према неожењеним, а нарочито неударним припадницима тог друштва

⁵⁹ Видети: Džon Stjuart Mil, *Potčinjenost žena* (Beograd: Službeni glasnik, 2008).

⁶⁰ У прве велике феминисте Керол Пејтмен убраја и Виљема Томпсона (William Thompson). Видети његову књигу индикативног наслова: *Молба једне њоловине људске расе, жена, уиућена ѡрешизијама друје ѡоловине, мушкарцима, да их више не држе у ѡолишничком, а ѡоследично и у цивилном и ѡривајном роисиву*; у оригиналу: W. Thompson, *Appeal of One Half the Human Race, Women, Against the Pretensions of the Other Half, Men, to Retain Them in Political, and Thence in Civil and Domestic Slavery*. Оба дела наведена у: Kerol Pejtmen, *Polni ugovor* (Beograd: Feministička 94, 2001), 128 и у: Patricia Thompson, *The Victorian Heroine...*, оп. цит., 89 и 128. Превод наслова С. Н.

⁶¹ Patricia Thompson, *The Victorian Heroine...*, оп. цит., 90.

⁶² David Glover and Cora Kaplan, *Genders, The New Critical Idiom* (London: Routledge, 2000), 5. Тумачећи стихове популарне песме Арете Френклин (Aretha Franklin), „чиниш да се осећам као права жена“ (“You make me feel like a natural woman”), Џонатан Калер износи следећи занимљиво формулисан закључак: „Права жена је производ културе“ (“The natural woman is a cultural construct.”), у: Džonatan Kaler, *Teorija Književnosti, sasvim kratak uvod* (Beograd: Službeni glasnik, 2009), 24. У оригиналу: Jonathan Culler, *Literary Theory, A Very Short Introduction* (Oxford U P, 2000), 14; 24.

⁶³ Исто, 144.

⁶⁴ Patricia Thompson, *The Victorian Heroine...*, оп. цит., 90.

⁶⁵ По Мишелу Фукоу (Michel Foucault). Наведено у: Džonatan Kaler, *Teorija Književnosti*, оп. цит., 17. Видети: Mišel Fuko, *Volja za znanjem, Istorija seksualnosti 1* (Loznica: Karpos, 2006).

⁶⁶ Видети збирку: Stella McNichol ed., *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит.

(такозваним *уседелицама*), представљаће посебан изазов за критичко размишљање. Такође, занимљиво ће бити преиспитати однос моћи унутар самог брака Даловејевих, у коме се полази од позиције супруге, Кларисе Даловеј, као *Друїої*.

У сваком случају, питање брака и брачних односа у деветнаестом веку почело је да се мења „на горе“.⁶⁷ Феминисткиње проблем проналазе у чињеници да је, како је сав значај био усмерен на „сферу јавног“, ова друга, такозвана „женска сфера“, односно „сфера дома“, остала скрајнута као „политички ирелевантна“.⁶⁸ Последица кобног утицаја „поларизације сфера“ на *викторијански брак* – модел брака о каквом је Вирџинија Вулф у својим делима највише писала – био је „проблем прилагођавања“, што се односило нарочито на девојке, неспремне на живот у њима непознатој и неистраженој брачној заједници.⁶⁹ За „неспретне“ мушко-женске односе било је криво најпре строго викторијанско васпитање.⁷⁰ У том смислу, може се рећи да управо протагонисткиња првог романа Вирџиније Вулф, *Излећ на њучину*, представља *тип* добро васпитане, чедне, неискусне и, уопште, на живот неспремне јунакиње.

Симон де Бовоар прави паралелу са феминистичким захтевима Вирџиније Вулф које је отворено исказала у *Сојственој соби*, „култном феминистичком есеју“, у којој и она криви деветнаести век за потчињеност и инхибираност женског рода у сваком смислу – а најпре у економском.⁷¹ Ова ауторка сматрала је да је неопходно познавати економску и социјалну структуру живота жена, такозвану *проживљену стварност*.⁷²

Сојствена соба заиста даје критику са становишта културног и историјског материјализма:

Ево ме где питам зашто жене нису писале поезију у елизабетанско доба, а нисам сигурна колико су биле школоване; јесу ли их учили да пишу; да ли су имале своју собу и сто; колико је жена имало децу пре двадесет прве

⁶⁷ Видети: Patricia Thompson, *The Victorian Heroine...*, оп. цит., 89.

⁶⁸ Све до пред крај деветнаестог века, попут роба, „супруга је била грађански мртва“. Бити супруга значило је бити, такође, „непрекидно малолетан“, истиче Керол Пејтмен: Kerol Pejtmen, *Polni ugovor*, оп. цит., 13; 128–130.

⁶⁹ Видети есеј: Carol Smith-Rosenberg, “The female World of Love and Ritual: Relations Between Women in Nineteenth-Century America”, у: Elizabeth and Emily K. Abel, eds., *The Signs Reader, Women, Gender & Scholarship* (Chicago: U of Chicago P, 1983), 54.

⁷⁰ Исто.

⁷¹ Видети: Simon de Bovoar, *Drugi pol I, činjenice i mitovi* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1982), 148–149.

⁷² Исто, 72–84.

године; укратко, шта су радиле од осам ујутру до осам увече. Очигледно новца нису имале; [...] *удавали су их, хителе – не хителе*⁷³ [...] било би крајње необично да је једна од њих изненада написала Шекспирове комаде.⁷⁴

Керолин Хејлбурн описује деветнаести век као доба када су „полови постали раздвојенији него икада“.⁷⁵ Психоаналитичарка Џулијет Мичел деветнаести век назива веком када је жени додељен „пол“ – када је жена највише била „сексуализована“, када јој је најчвршће било одређено место унутар патријархалне породице, у којој је њена доминантна улога била репродуктивна.⁷⁶

У пародијском роману *Орландо* Вирџинија Вулф управо деветнаести век наводи као најгори за жену, а у осталим романима сличну критику махом имплицитно провлачи. Подсмевајући се викторијанском моралу, *Орландо* подрива „велико откриће брака“.⁷⁷ Вирџинија Вулф се на разне начине обрачунавала са „демонима“ викторијанске прошлости, али је најоштрију критику дала кроз своје феминистички ангажоване текстове, *Сојсџивену собу* и *Три љвинеје*.⁷⁸ Чини се да је за ову ауторку нарочито исцрпљујућа била борба са сопственим (викторијанским) породичним наслеђем. Такозвано свргнуће „закона оца“⁷⁹, односно патријархалног поретка, била је идеја коју је Вирџинија Вулф изнела у есеју *Три љвинеје*: „Друштво је, изгледа, одувек било попут оца [...] оца који се противи удаји своје кћери; оца који се противи економској независности своје кћери.“⁸⁰

⁷³ Мој курзив.

⁷⁴ Virđžinija Vulf, *Sopstvena soba* (Beograd: Plavi jahač, 2009), 53–54.

⁷⁵ Carolyn, G. Heilburn, *Toward a Recognition of Androgyny*, оп. цит., 166.

⁷⁶ Видети: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (England: Penguin Books, 1974), 405.

⁷⁷ „Али није подносила дух деветнаестог века и зато ју је здробио и сломио, а она је била свесна свог пораза у његовим рукама као никада раније. [...] а сада кад је Орландо била одрасла жена, годину-две изнад тридесете, црте њеног карактера биле су фиксиране и било је неподношљиво савијати их на погрешан начин.“ Цитат преузет из: Вирџинија Вулф, *Орландо* (Нови Сад: Светови, 1991), 143–144. Детаљније о томе у: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, *Савремена проучавања језика и књижевности*, IV/књ. 2 (2012), 617–626.

⁷⁸ О томе видети студију: Naomi Black, *Virginia Woolf as Feminist* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2004).

⁷⁹ Жак Лакан дао је теорију о процесу психичког сазревања као преласку из *имаинарної* у *симболички поредак*, који се назива *законом оца*. Наведено у: Toril Moi, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory* (London and New York: Routledge, 1985), 99.

⁸⁰ „Society it seems was a father, and afflicted with the infantile fixation too. [...] the father is opposed to his daughter’s marriage; the father is opposed to his daughter earning her living.“ Цитат преузет из: Virginia Woolf, *A Room of One’s Own* у: *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 259. Превод С. Н. Добро је позната и списатељкина изјава да без смрти њеног оца, „не би било писања, не би било књига; – незамисливо.“⁸⁰ „Очев рођендан. Имао би 96 година, 96, да, данас; и могао би живети 96 година, попут неких људи које знате: али срећом није. Његов живот би у потпуности окончао мој. Шта би се збило? Не би било писања, не би било књига; – незамисливо.“ У оригиналу:

Свакако, иронија, или пак разиграна пародија попут оне у *Орланду*, показала се као омиљено стилско средство ове књижевнице. Иронизација брака, брачних односа, и „родне поларизације“, присутнија и очигледнија је у романима *Ноћ и дан* и *Године*, док суптилнија иронија не изостаје ни из такозваних „бољих“ романа, *Госпођа Даловеј* и *Ка светишонику*.

„Производ викторијанске идеологије“ који се нашао на мети критике био је такозвани „романтични идеал брака“.⁸¹ Емотивни односи у породици били су „постављени на пиједестал“, а „партнерски брак“ нашао се у самом срцу викторијанског породичног идеала.⁸² Међутим, овај „романтични идеал“ подразумевао је оштру поделу родних улога, по принципу „супротности се привлаче“, из чега је свако требало да добије „сатисфакцију“ – муж од емотивне подршке и саосећања које би му супруга несебично пружала, а жена од „ширег погледа на велики свет који јој његово образовање и искуство отварају“.⁸³

Концепт критике строго поларизованих родних улога и очекивања у браку уклапа се у слику пара Даловејевих, које Вирџинија Вулф иронично приказује нарочито у *Излећу на њучину*. У овом роману, на пример, ироничан коментар односи се на „проширење видика“ госпође Даловеј, које ће јој њен супруг путовањима омогућити.⁸⁴

Кроз анализу романа Вирџиније Вулф, Шерон Оудит настоји да покаже да крајња интенција њених текстова јесте да преиспитивањем наслеђа укаже на нестабилности друштвеног конструкта као што је *род*.⁸⁵ Вирџинија Вулф знала је

“Father’s birthday. He would have been 96, 96 yes, today; and could have been 96, like other people one has known: but mercifully he was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; – inconceivable.” Цитат из списатељкиног дневника наведен у: Alison Booth, *Greatness Engendered, George Eliot and Virginia Woolf* (Ithaca: Cornell UP, 1992), 8. Превод С. Н. Занимљиво је узети у обзир и синтезу марксизма и психоанализе, која преиспитује буржоаски ауторитет оца породице према коме деца имају помешана осећања страхопоштовања и мржње, док је нада за самоостварењем повезана са надом у очеву смрт. Видети студију: Erich Fromm, *Autoritet i porodica* (Zagreb: Naprijed, 1980), 75.

⁸¹ О том феномену видети студију: John Tosh, *A Man’s Place, Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England* (New Haven: Yale UP, 2007).

⁸² Исто, 27.

⁸³ Исто, 28. Критику патетичног захтева за саосећањем Вирџинија Вулф особито је изразила кроз пример лика господина Ремзија, из романа *Ка светишонику*, који изнад свега чезне за женским саосећањем.

⁸⁴ „Путовали су континентом већ неколико недеља, углавном имајући у виду проширење видика госпође Даловеј.“ Вирџинија Вулф, *Излећу на њучину* (Београд: Службени гласник, 2012), 39–40.

⁸⁵ Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women, Identity and Ideology in the First World War* (London and New York: Routledge, 1994), 176.

да су чак и дубоко укореењени и институционализовани облици понашања подложни променама, а њена визија друштвене промене коју је дала у роману *Госпођа Даловеј*, како пак налази Алекс Звердлинг, у осталим романима неће оставити недирнутим ни оно што се вековима чинило примером најчвршћег друштвеног уређења – *йородицу*.⁸⁶ Проза Вирџиније Вулф зато критичаре често наводи на парадоксални закључак да њени „неборбени“ текстови без икакве агресивне методологије заправо представљају радикалну критику структура *моћи*.⁸⁷

За феминистичку критику било је круцијално да прво „денатуризује“ категорије *йородице* и *йривајној живојиа*, како би се уопште дефинисала категорија *рода*, каже Линда Николсон.⁸⁸ Илејн Шоуволтер „понавља“ захтев Вирџиније Вулф да је у проучавању женске књижевности неопходно да жене које су се бавиле писањем упоредимо са женама њихове епохе, односно у контексту времена у коме су живеле и стварале.⁸⁹ Феминисткиње, дакле, корен проблема истражују управо у контексту викторијанског наслеђа које је уздигло идеју о породици као „природној заједници“, што је жену, због њене подразумеване улоге мајке, везало за *сферу йривајној*, то јест, *сферу дома*.⁹⁰ Како су се домаће активности сматрале мање вредним, а жена је била искључена из јавног, политичког простора, њена *моћ* утицаја у друштву била је маргинализована.⁹¹ Џулијет Мичел настоји да истражи историју цивилизације, не би ли пронашла узрок за постављење жена у положај „дискриминисаног пола“.⁹² Она полази од теорије Клода Леви Строса, по коме је брак *сйрукйура*, вид уређења друштвених односа који игра најважнију регулаторну улогу у процесу *акулйурације*.⁹³ Оно што жену унутар брака ставља у дискриминисану позицију јесте позиција „објекта

⁸⁶ Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 143.

⁸⁷ Sharon Ouditt, *Fighting Forces...*, оп. цит., 176.

⁸⁸ Linda J. Nicholson, *Gender and History, The Limits of Social Theory in the Age of the Family* (New York: Columbia UP, 1986), 108.

⁸⁹ Elane Showalter, *A Literature...*, оп. цит., 9.

⁹⁰ Linda J. Nicholson, *Gender and History...*, оп. цит., 77.

⁹¹ Исто, 77–88.

⁹² Видети: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 295–302.

⁹³ Брачним законом регулише се инцест и спречава „циркуларна фиксација“. Исто, 370.

размене“ између породица.⁹⁴ Дакле, резимира Џулијет Мичел, „брак је архетипска социјална размена“, коју само праведно треба регулисати законом.⁹⁵

У својим романима, Вирџинија Вулф суптилно је *деконструисала* модел викторијански родно поларизоване породице, такозвани „култ домаћинства“.⁹⁶ Оно што је та идеологија произвела, а са чиме се списатељка, као жена одгајана у време владавине краљице Викторије, нарочито спорила у својим текстовима, јесте и култ „виле домаћег огњишта“. У постхумно објављеном есеју под насловом „Професије за жене“, Вирџинија Вулф поново говори о феномену такозване „виле“, између осталог као виду креативне инхибиције,⁹⁷ о чему је претходно опширно писала у *Сојсџивеној соби*. Наиме, она је поставила кључан задатак пред све жене које су почињале да се баве књижевном професијом: „убити Вилу домаћег огњишта спадало је у задатак жене писца“.⁹⁸

„Вила домаћег огњишта“ представљала је „савршени естетски идеал о жени која послушно седи код куће свима на услузи“.⁹⁹ Ауторка есеја „Професије за жене“ признаје да је лакше било починити само „убиство“, од проналажења решења за остале проблеме које је тек требало решити и предрасуда са којима се требало изборити.¹⁰⁰ Као разлоге за убиство „виле домаћег огњишта“ есејисткиња наводи карактерне црте ове фиктивне утваре, што су, заправо, особине викторијански одгајаних девојака:

⁹⁴ Исто, 370–373.

⁹⁵ Исто, 375.

⁹⁶ О викторијанском „идеалном дому“, видети: John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит., 27.

⁹⁷ Овај есеј штампан је 1942. године, а настао је на основу предавања које је Вирџинија Вулф одржала пред „Националним удружењем за женску службу“ (“The National Society for Women's Service”), 21. јануара 1931. године. Наведено у: Virginia Woolf, “Professions for Women”, у *Killing the Angel in the House: Seven Essays*, уредник Rachel Bowlby (London: Penguin Books, 1993), 1–9.

⁹⁸ “Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Professions for Women”, у: исто. Превод преузет из: Вирџинија Вулф, *Сопствена соба* (Београд: Плави Јахаћ, 2009), 135. Напомена: пропустом издавача наслов есеја није преведен као „Професије за жене“, нити је у оквиру издања на српском језику формално раздвојен од есеја *Сојсџивена соба*, те ће превод свих цитата из есеја “Professions for Women” бити дат према следећем извору: Вирџинија Вулф, *Сопствена соба* (Београд: Плави Јахаћ, 2009), 131–138. Прим. С. Н.

⁹⁹ Ова „вила“ је, заправо, стереотипна слика о идеалној женствености која потиче из мушке књижевности. Наведено према теорији Сандре Гилберт и Сузан Губар у: Nina Sirković, “Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*”, *Књиженство*, часопис за студије књижевности, рода и културе, 1 (2011), <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>>, приступљено 27. 3. 2017. Иако је одсуство оба родитеља значајно утицало на развој списатељкине каријере, „вилу домаћег огњишта“ Вирџинија Вулф стварала је делимично и по несебичном карактеру своје мајке, Џулије Стивен. Видети: Alison Booth, *Greatness Engendered...*, оп. цит., 5; 8.

¹⁰⁰ Virginia Woolf, “Professions for Women”, цитирано у: *Killing the Angel in the House, Seven Essays*, оп. цит., 8.

Имала је пуно разумевања за све и многе дражи. Није била нимало себична. Истицала се у тешким вештинама које захтева живот у породици. Свакодневно се жртвовала. [...] ако се негде осећала промаја, она је ту седела – укратко речено, била је таква да никада није мислила на себе нити је имала личних прохтева, већ су јој увек биле прече мисли и жеље других. А нарочито – треба ли то да кажем? – била је чедна. Сматрало се да та чедност представља њену највећу лепоту, а стидљиво руменило њеног лица њену највећу драж.¹⁰¹

Ове особине управо „кресе“ јунакиње романа Вирџиније Вулф. Зар није лик госпође Ремзи, из романа *Ка светионику*, један од најпожртвованијих женских ликова свих њених романа? Може се рећи да је викторијанска „вила“ слика и прилика и лика Хелен Амброс, која запостављајући сопствена мајчинска осећања оставља децу на три месеца, како би са мужем пошла на тромесечно прекоокеанско путовање и обезбедила му удобност и услове за интелектуални рад, а управо су чедност и претерана стидљивост најистакнутије особине Рејчел Винрејс, из *Излећа на њучину*. „Убиством“ своје прве протагонисткиње, Вирџинија Вулф као да настоји да убије и озлоглашену „вилу“.

Међутим, како упозоравају Сандра Гилберт и Сузан Губар, критичарке које су сковале карактеристичан термин „вулфијанско убиство“, постојала је и „мрачна страна“ ове идеологије.¹⁰² Наиме, викторијанске жене нису само настојале да постану „виле домаћег огњишта“, већ су се својски трудиле и да не постану „кућна чудовишта“.¹⁰³ У том контексту, занимљиво је проучити лик Кларисе Даловеј и њену унутарњу борбу између улоге савршене супруге и домаћице, и чудовишта пуног мржње, у роману *Госпођа Даловеј*. Поред тога, ова „вила“ истовремено може представљати и *оличење смрти*, „жену чија животна прича не постоји“, којој су одузета права на личне жеље и срасти; жену која је *полужива* јер је себе у потпуности предала и подредила жељама других.¹⁰⁴ Одлике протагонисткиње првог романа Вирџиније Вулф, Рејчел Винрејс пак у том смислу у великој мери се поклапају са „мрачним“ особинама „виле домаћег огњишта“.

¹⁰¹ Virginia Woolf, “Professions for Women”, оп. цит. Превод преузет из: Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 133. О цитираном извору видети напомену горе.

¹⁰² Енгл. “the Woolfian act of killing”. Овај потез захтева „убиство“ естетског идеала женствености који је жене убио (односно окаменио) у уметности. Видети студију: Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale University Press, 1984), 17.

¹⁰³ Исто, 34.

¹⁰⁴ Исто, 24–25.

У освит доба модерности, књижевница убиством своје прве протагонисткиње успева да оствари намеру да усмрти већ застарели идеал викторијанске женствености и чедности, али и да деконструише идеју о идеалном викторијанском браку, спроводећи суптилну, али субверзивну књижевну *деконструкцију* структуре патријархалне породице, почев од свог првог романа чија је централна тема управо преиспитивање структуре и суштине брака.

3.1. „Буржоаска жена“ на мети критике

У својим књижевним и не-књижевним текстовима Вирџинија Вулф уложила је доста енергије у борбу против викторијанске идеологије која је жени предодредила искључиву улогу мајке, домаћице, покорне кћери, или уседелице, а одузела право на образовање, право гласа, право на рад. Између осталог, оно што је протагонисткињу првог романа Вирџиније Вулф највише погађало, било је њој одузето *право на слободу креињања*.

„Бити жена“ значи имати посебно и *границе* друштвено и историјско искуство у односу на мушкарца, али та такозвана *Друјоси* не би имала негативну конотацију да се сна жену у историји заправо није гледало као на „друштвено друго мушкарца“. ¹⁰⁵ Феминизам је, дакле, указао на психолошке последице које је такав историјски *секундарни ситијус* оставио на жене. Према Ненси Чодоров, неурозе су постајале посебно учестала појава међу девојкама из виших друштвених слојева – конкретно из више средње класе. ¹⁰⁶ Управо у *Излеју на њучину* Вирџинија Вулф износи најексплицитнију критику више средње класе британског друштва и

¹⁰⁵ Joan Kelly-Gadol, “The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women’s History”, Elizabeth and Emily K. Abel, eds., *The Signs Reader, Women, Gender & Scholarship* (Chicago: U of Chicago P, 1983), 15–16. Изучавања француске феминистичке критике полазе од ове *границе* и феномена (родне) *разлике*, нарочито *женске разлике*. Видети студију: Toril Moi, *Sexual/Textual Politics...*, оп. цит., 98–99. Симон де Бовоар рекла је да се жена „детерминише и разликује од мушкарца, а не он у односу на њу – [...] Он је Субјекат, Апсолут; она је Други.“ Симон де Бовоар настојала је да оспори тезу да је биологија судбина – култура је жену начинила „женом“, одредила квалитете „женствености“, одредила јој место објекта, место *Друјоси* у митологији, у историји, у култури. Видети студију: Simon de Bovoar, *Drugi pol I...*, оп. цит. Појам „Други“, са великим „Д“, у овом смислу користиће се у дисертацији.

¹⁰⁶ На основу чега Ненси Чодоров замера универзалистичком прихватању Фројдових поставки, јер су његова изучавања била лимитирана управо на пацијенткиње из једног „хомогеног“ друштвеног слоја (више средње класе Западног, белог, јудео-хришћанског друштва), те је зато непожељно некритички прихватати и универзално примењивати његову теорију. Nancy, J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sexualities, Freud and Beyond* (The USA: Kentucky UP, 1994).

буржоаских манира који из ње потичу, због којих су девојке биле држане у незнању и под строгим моралним надзором. У таквом „патријархалном поретку“ – какав Вирџинија Вулф осликава у својим романима – жене су потчињене *психологијом женствености*.¹⁰⁷

У суштини, став феминистичких теоретичарки после другог таласа феминизма јесте да је идентитет *жена* „друштвено конструисана и друштвено наметнута улога“.¹⁰⁸ У том смислу, као друштвено-културолошки конструкт може се посматрати и „идентитет супруге“.

Може се рећи да Вирџинија Вулф поставља такво питање у есеју „Професије за жене“: „Шта је жена? Уверавам вас да не знам. Не верујем ни да ви знате. Не верујем да ико може знати пре него што она дође до изражаја у свим областима уметности и свим позивима који се нуде људској интелигенцији.“¹⁰⁹

Керол Пејтмен сматра да основни проблем уласка у брак за жену представља „губитак идентитета“, јер ступањем у брак муж и жена постају *једна личност* – али, *личност мужа*.¹¹⁰ Пример који ова критичарка нуди свакако је занимљив тумачима романа *Госпођа Даловеј*: „Кад жена постане супруга, њен статус је био и још увек је означаван титулом 'Mrs'. Супруга се укључује у име свог мужа [...].“¹¹¹ Роман *Госпођа Даловеј* већ самим насловом поставља суштински проблемско питање – питање аутономије жене као субјекта. Увидом у стање свести протагонисткиње то се и потврђује:

¹⁰⁷ Оваква „психологија“ промењена на боље, тек када се збаци досадашња *идеологија катихолицизма*, објашњава Џулијет Мичел. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 414. Идеологија *буржоаског катихолицизма* поунутрашњењем преузима психичку улогу супер-ега, чија се контрола огледа нарочито у инхибирању сексуалног ужитка и уздизању рационалности, уредности и дужности, а све науштрб личне *среће*, објашњава и Ерих Фром. Видети: Erich Fromm, *Autoritet i porodica*, оп. цит., 59–63.

¹⁰⁸ Укратко, „жене се морају дефинисати као жене“, али са свешћу да су у историји одувек биле „друштвено друго мушкарца“. Видети: Joan Kelly-Gadol, „The Social Relation of the Sexes...“, оп. цит., 16.

¹⁰⁹ Virginia Woolf, „Professions for Women“, у: *Killing the Angel in the House*, оп. цит., 1–9. Превод према: Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba* (Београд: Plavi jahač, 2009), 135. Видети напомену горе.

¹¹⁰ Видети: Kerol Pejtmen, *Polni ugovor*, оп. цит., 128–130. Џудит Батлер, на пример, сматра да „категорији жена“ не треба ни покушавати да се припише било универзални, било специфични садржај, већ да појам „идентитет“ треба ставити под наводнике. Видети: Džudit Batler, „Kontingentni temelji: feminizam i pitanje 'postmodernizma'“, у: Džudit Batler i Džoan Skot, *Feministkinje teoretizuju političko* (Београд: Centar za ženske studije, 2006), 3–35.

¹¹¹ Исто, 130.

Имала је чудно осећање да је невидљива, неприметна, непозната; да није више удата; да нема деце, већ да једино постоји ова зачуђујућа и помало свечана шетња са осталим светом по улици Бонд, само госпођа Даловеј, не више чак ни Клариса, само госпођа Ричарда Даловеја.¹¹²

Строга правила буржоаског морала односила су се нарочито на понашање супруге.¹¹³ *Друјосџи* жене представљала је нарочит проблем у буржоаској породици, јер је управо богата жена своје „беспосличење“ плаћала „потчињавањем“, објашњава Симон де Бовоар.¹¹⁴ Поврх свега, у доба буржоазије на улогу „доконе супруге“ почиње да се гледа снисходљиво.¹¹⁵

„Једна од улога намењена жени у буржоаском друштву је да *рејрезентује*: њена лепота, љупкост, интелигенција, елеганција су спољашњи знаци богатства мужа,“ објашњава Симон де Бовоар.¹¹⁶ Буржоаској жени феминисткиње највише замерају на томе што она „држи до својих окова“, јер јој они омогућавају лагодан живот и привилегије.¹¹⁷ Таква жена „не осећа никакву солидарност са женама из радничке класе; ближа је своме мужу него текстилним радницима. Његови интереси су и њени.“¹¹⁸

Баш у таквој „буржоаској жени“ препознаје се лик Кларисе Даловеј – протагонисткиње романа *Госпођа Даловеј* и једне од, условно речено, споредних ликова *Излеџа на џучину*. Лик ове доконе домаћице из високог друштва Вирџинији Вулф био је довољно занимљив да би му се после увођења у свега неколико поглавља свог првог романа поново вратила кроз низ кратких прича, те напослетку и посветила централно место у роману који ће бити индикативно насловљен титулом удате жене – *Госпођа Даловеј*. Клариса Даловеј не само да прихвата, већ и глорификује свој статус супруге, али тиме и сопствени „инфериорни положај“ у односу на мужа, што је нарочито изражено у роману *Излеџи на џучину*. У роману

¹¹² Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј* (Београд: Народна књига, 2004), 13.

¹¹³ Simon de Beauvoir, *Drugi pol I...*, оп. цит., 147.

¹¹⁴ Исто, 136–137. Још је Мери Вулстонкрафт *буржоаску жену* сматрала „затвореницом“ дома у коме влада патријархална *моћ*, а мужеве и породицу сматрала њеним највећим непријатељима. Мери Вулстонкрафт је међу првима указала на још једну опасност – на *унушрашње неурџашеље* буржоаске жене, а то су њен нарцизам и несамосталност. Видети: *A Vindication of the Rights of Woman* (1972), наведено у: David Glover and Cora Kaplan, *Genders...*, оп. цит., 14.

¹¹⁵ О томе у: John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит., 26.

¹¹⁶ Simon de Beauvoir, *Drugi pol I...*, оп. цит., 234.

¹¹⁷ Де Бовоар цитира Балзака, који каже „Удата жена је роб кога треба умети поставити на престо“. Исто, 157.

¹¹⁸ Исто, 158.

Госпођа Даловеј поларизација родних улога није толико пренаглашена, а и иронија је суптилнија; мада се Клариса Даловеј, свакако поносна на статус даме из високог друштва, највише гнуша лика једне уседелице, турске њене кћерке Елизабете, која је, за разлику од ње, образована и самостална, али је политичком неправдом приморана на рад и живот у бедности. Ради се о лику госпођице Дорис Килман. Управо се против неправедно наметнутог статуса удате, а необразоване и радно неспособне жене, најжучније буни Вирџинија Вулф у *Три љивине*, где захтева могућност да жена из средње, или више средње класе, сопственим образовањем и радом може да обезбеди себи привилегију *безинтересној ушатица*.¹¹⁹ Тако, на пример, у роману *Излећ на ључину*, Клариса подржава, односно *подржава*, надобудне империјалистичке и шовинистичке ставове свога супруга, Ричарда Даловеја, које можда и не би заступала, да јој је била омогућена другачија *родна љозица*.¹²⁰

Улога „буржоаске супруге“, дакле, била је да одражава и показује свету способност свога мужа да јој обезбеђује доколицу и луксузан живот.¹²¹ Како Симон де Бовоар то види, још један од задатака буржоаске жене била је да ласка мушкарцу, односно његовој *грушћивеној љашићини*.¹²² Управо такву слику пронаћи ћемо у саркастичном опису брачног пара Даловеј, али и брачног пара Амброз, додуше с нешто мањом дозом сарказма, у првом роману Вирџиније Вулф. Даље, на супругама из више средње класе лежала је и такозвана „друштвена одговорност“: организовање забава, пријема и чаја у пет, а нарочито важно било је у сопственом дому окупљати што еминентнији круг познаника.¹²³ Управо се у дому Даловејевих, што је описано и у роману *Госпођа Даловеј* и у серији кратких прича насталих „око романа“,¹²⁴ организују забаве за „људе на положају“, људе „с титулом“, а један од разлога главног узбуђења домаћице забаве јесте тај што на њен пријем долази и сам премијер Владе. Међутим, циљ списатељке да забаве третира као централну тему

¹¹⁹ Видети: Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, оп. цит.

¹²⁰ О томе више у раду: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на ључину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, 5 (2015), <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?category=154>>, приступљено 27. 3. 2017.

¹²¹ John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит., 24.

¹²² Simon de Beauvoir, *Drugi pol I...*, оп. цит., 234.

¹²³ Исто, 23. Свакако је један од свеприсутних мотива у опусу ове списатељке мотив *грушћивеној голањаја*: забава, пријем, чајанка.. Видети: Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, у: Julia Briggs, ed., оп. цит., 12.

¹²⁴ Видети збирку кратких прича, која ће бити обухваћена анализом у оквиру ове дисертације: Stella McNichol ed., *Mrs Dalloway's Party, A Short Story Sequence...*, оп. цит.

својих романа уопште није фриволан. Вирџинија Вулф успела је да у својој прози „премости“, како то Емили Блер каже, две наизглед „неповезане области“: интелекта (мушки домен) и *манира* (женски домен).¹²⁵ Другим речима, Вирџинија Вулф спаја „женску“ и „мушку сферу“ у својим романима, а нарочито у *Госпођи Даловеј*, где их и буквално спаја на забави. У сферу приватног Кларисе Даловеј улазе људи из сфере јавног. Феминистички мотив ове књижевнице да две сфере споји и унутар ликова моћних и утицајних жена у домену политичког, огледа се, на пример, у лику леди Братон, жене којој Клариса Даловеј, заправо, потајно завиди.

У свим романима Вирџиније Вулф постоји више или мање изражена критика стила живота британске више класе, њене извештачености, неосетљивости и претераног држања до статуса и порекла. Друштвена критика очигледна је још у *Излећу на њучину*, док интересовање списатељке за „друштвену сатиру“ расте и у другом роману, *Ноћ и дан* (1919). Овај роман отвара се иронично интонираном сценом: протагонисткиња, присутна телом, али одсутна духом, служи чај у салону своје родитељке куће, присилно водећи испразне уљудне разговоре, док у себи потајно машта о могућностима бављења математиком, што је за девојку те класе, у оно време, представљало готово недостижан идеал. Једини достижан „идеал“ била је „добра удаја“.

3.2. Жанровско питање

Улазак у „јавну сферу“ нарочито је за жене представљао „велики отклон од традиције“.¹²⁶ Поред тога што се Вирџинија Вулф обрачунавала са викторијанском идеологијом и манирима, ригорозним културним наслеђем и крутим моралом на тематском, она то чини и на формалном плану. Ова књижевница убраја се међу модернисте најпре због технике *шока свесџи* коју је, условно речено, почела да примењује од свог трећег, „експерименталног“ романа, *Јаковљева соба* (1922), те се стога сматра једном од зачетница модерног *психолошког романа*.¹²⁷ Иначе,

¹²⁵ Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel* (USA: State U of New York P, 2007), 70.

¹²⁶ Биљана Дојчиновић, *Право сунца – грујачији модернизми* (Нови Сад: Академска књига, 2015), 42.

¹²⁷ Видети о томе, на пример: John Lehmann, *Virginia Woolf and her World* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 46–48. Леон Едел (Leon Edel) Вирџинију Вулф није убрајао међу

раскид с традицијом један је од разлога зашто се Вирџинија Вулф убраја у представнике такозваног *високог модернизма*.¹²⁸ Шерон Одит наглашава да је књижевница против дубоко укотвљеног империјалистичког, викторијанског система вредности водила праву „борбу“, настојећи да покаже да испод површине њеног дела заправо лежи неповерење у суштински „маскулине“ политичке институције.¹²⁹ Има и оних који сматрају да Вирџинија Вулф није направила никакав радикални раскид, већ се у својим романима управо ослањала на традицију – али не опонашањем, већ кроз полемику и преиспитивање.¹³⁰

Ипак, у овој дисертацији поћи ћемо од става да списатељка са завештањем патријархалне традиције, барем у својим романима, није водила никакав „крвави рат“, већ пре суптилну али субверзивну борбу, тактички се служећи иронијом као омиљеним средством, док примарна интенција њених текстова јесте била да преиспитивањем наслеђа укаже на нестабилности викторијанског друштвеног конструкта као што је *rog*.

Већина критичара сматра да је грађа прва два романа Вирџиније Вулф прилично „конвенционална“¹³¹ Мада је сама била врло несигурна по питању свог првог романа – у дневнику пише како „предвиђа да ће сви у себи осуђивати роман, иако ће га наглас хвалити,“ јер се бојала да он, у суштини, „заслужује осуду“ – *Излеи на њучину* наишао је на позитивну критику савременика Вирџиније Вулф,¹³² али ни каснија критика није била негативна. По Кристин Фрули, на пример, слањем своје до тада готово „манастирски“ чуване јунакиње, под строгим надзором викторијанских тетки из Ричмонда, у фиктивну енглеску колонију у Јужној

„неимаре“ романа *шока свесћи*, али јој је одао признање за стварање такозваног *јесничког романа*. Видети: Leon Edel, *Психолошки роман* (Београд: Kultura, 1962).

¹²⁸ Међу представнике високог модернизма, који она још назива и „англосаксонски модернизам са великим М. Модернизам који је током протеклог века постао мера, норма,“ Биљана Дојчиновић сврстава Џејмса Џојса, Вирџинију Вулф, Езру Паунда и Т. С. Елиота. Видети: Биљана Дојчиновић *Право сунца...*, оп. цит., 30.

¹²⁹ Видети: Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women*, оп. цит., 170–172 и поглавље: “Woolf, War and Writing...”, у: исто, 169–216.

¹³⁰ Видети ставове: Alison Booth, *Greatness Engendered...*, оп. цит., 22 и Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 4–5.

¹³¹ Према: John Lehmann, *Virginia Woolf and her World*, оп. цит., 44.

¹³² У оригиналу: “[...] everyone, so I predict, will assure me is the most brilliant thing they’ve ever read: and privately condemn, as indeed it deserves to be condemned.” Међутим, не само пријатељи, већ и критичка јавност, уопште, позитивно је прихватила њен први роман. Е. М. Форстер дао је врло повољну оцену у *Дејли њузу* (*Daily News*). Наведено у: Quentin, Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, оп. цит., 23; 28.

Америци, Вирџинија Вулф од овог путовања прави и прву реформу – и етичку и естетску – енглеског романа.¹³³ Она роман *Излеџи на њучину* категориче и као „протомодернистички роман манира“ и као тип *Bildungsroman*-а.¹³⁴ Међутим, како Нина Сирковић наводи, за разлику од класичног мушког *Bildungsroman*-а у коме јунак „расте“, у сличном роману јунакиња „пада“.¹³⁵ Ова критичарка сматра да у прва два романа, а нарочито у првом, *Излеџи на њучину*, у формалном смислу, нема већих одступања од „конвенционалног романа“, док тек у роману *Госпођа Даловеј* Вирџинија Вулф „потпуно влада поступком струје свести“, где успешно примењује „слободу свог поетског израза“.¹³⁶

Једна од основних тема романа *Излеџи на њучину* јесте питање васпитања и образовања жена, каже Џејн Вер, које отвара и остала питања која из ових логично произилазе – питања структуре британског друштва и његове политике, као и проблематично питање статуса сифражеткиња у роману.¹³⁷ Мушким ликовима у роману *Излеџи на њучину* као да су додељене улоге „тутора“.¹³⁸ Наиме, готово сви мушки ликови настоје да на одређени начин подуче „необразовану“ протагонисткињу; мада, ни ликови жена нису поштеђени „туторске позиције“, с том разликом што жене младу и неискусну Рејчел настоје да подуче о „животу“, док су лекције мушкараца углавном ограничене на интелектуалне савете.

Роман *Излеџи на њучину* обилује „разматрањима положаја и улоге жене“, као и променама које су се у том погледу догодиле у друштву, нарочито међу половима, те први роман Вирџиније Вулф Биљана Дојчиновић сврстава у жанр *женској образовној романа*, у коме *род* јунакиње игра кључну улогу.¹³⁹ Оно што је за овај тип романа карактеристично јесте то да „уместо делатног самоостваривања у свету,

¹³³ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, оп. цит., 35.

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Nina Sirković „Рецепција умјетности Virginiје Woolf: androgинија као svjetonazor или bijег od stvarnosti?“, Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, 5 (2015), доступно на: <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=164>>, приступљено 27. 3. 2017.

¹³⁶ „Roman prati tradicionalnu fabulu koja se kronološki razvija i tek pri kraju nailazimo na temu koja će književnicu zaokupljati i fascinirati cijeli život – temu smrti,“ каже Нина Сирковић. Џил Морис (Jill Morris) назива прва два романа Вирџиније Вулф „пред-експерименталним романима“, у којима ауторка напушта „истражену и надишлу прозу 19. века“. Исто.

¹³⁷ Што је у тренутку настајања овог дела било једно од британских горућих питања. Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 14–15. Видети анализу ниже: Вирџинија Вулф, *Излеџи на њучину*, оп. цит., 43–44.

¹³⁸ Још је Симон де Бовоар у буржоаском браку уочила проблем „туторства“ – муж постаје *џуџор суџује*. Simon de Beauvoir, *Drugi pol I...*, оп. цит., 154–157.

¹³⁹ Видети студију: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., и стране: 53–55.

јунакиња као да има могућност удаје или – смрти“.¹⁴⁰ Патриша Томсон, ауторка студије о викторијанским женским ликовима, сматра да је брак за њих углавном представљао препреку – једном када се удају, ове јунакиње одмах одустају од свих напора које су улагале у сопствени развој.¹⁴¹ На таквој „слабој карактеризацији“ појединим књижевницама замерала је Илејн Шоуволтер.¹⁴² По њој, главни заплет у ономе што је назвала романима „слабије женске фазе“¹⁴³ лежи у тешком избору који се пред јунакиње поставља – *удати се* или *не удати се*, што на симболичком нивоу представља борбу између „слободне љубави“ и улоге „виле домаћег огњишта“.¹⁴⁴ Уколико одаберу брак, јунакиње се осећају „заробљено“, те зато самоубиство, као вид побуне против мушке доминације, често постаје изопачена фантазија ових „нејаких јунакиња“.¹⁴⁵ Илејн Шоуволтер сматра да је Вирџинија Вулф створила „женску естетику“ која поништава наративно сопство и која свет представља као потпуно „родно поларизовано место“.¹⁴⁶ Ова критичарка роман *Излеј на њучину* оцењује као „антимушки“ роман, у коме се одвија „пригушена борба полова“, те га сврстава у „слабију женску књижевност“ *унушарњеј просјора, самоубилачке рањивости и замаскиране или њотину њорекнуће сексуалности*.¹⁴⁷ Слабост „нове женске естетике“, лежи у томе што се женски ликови „повлаче“ од ега, материјалног света и сопственог физичког искуства, резимира Нина

¹⁴⁰ Исто, 53.

¹⁴¹ Patricia Thompson, *The Victorian Heroine...*, оп. цит., 61.

¹⁴² Elaine Showalter, *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing* (London: Virago, 1978).

¹⁴³ Према подели женске књижевности на фазе, први роман Вирџиније Вулф, *Излеј на њучину*, припадао би *феминистичкој*, док би роман *Госпођа Даловеј* потпао под такозвану *женску фазу*, где је *феминистичка* фаза „фаза побуне“ против патријархалних вредности и „борбе“ за женска права, која је трајала негде од 1880. до 1920. године, до рађања *женске фазе*, у којој долази до „ослобађања“ од старих инхибиција, „окретања ка унутарњем“ и „потраге за идентитетом“. По овој критичарки, „женска фаза“, међутим, код многих ауторки представља пре наратив „самоуништења“, него „самоостварења“, мада се Торил Моа не слаже с таквим виђењем, већ „женску фазу“ сматра фазом „самооткрића“. *Feminine, feminist, female*. Видети: Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, оп. цит., 12–13; 33; 240, и Toril Moi, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory* (London: Routledge, 1985), 56.

¹⁴⁴ Међутим, Илејн Шоуволтер донекле оправдава овакав метод писања у осврту на културно-историјске околности. Чак иако су жене након радикалног раскида са викторијанском прошлешћу, након 1910. године коначно закорачиле у *свеј искусиња*, свет је и даље остао *сексуално њоларизован у њсихолошком смислу*. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, оп. цит., 250–257.

¹⁴⁵ Исто, 250.

¹⁴⁶ Исто, 33.

¹⁴⁷ Исто, 33–34; 242.

Сирковић.¹⁴⁸ Истина, оно на чему је Вирџинија Вулф, као књижевници, још замерала Илејн Шоуволтер јесте то што у свом првом роману није умела да искористи потенцијал за рађање „праве женске фазе“, јер су у њему жене представљане као *жртве* – додуше „освешћене“, врло добро свесне своје родне позиције, али ипак жртве које немају довољно воље, нити снаге, да се изборе за свој статус, чиме, парадоксално, на крају постају „жртве сопствене свести“.¹⁴⁹ Међутим, уколико би се и побуниле против традиционалне *улоге жене и домаћице*, често су се разочаравале или осећале искоришћено, истиче Нина Сирковић.¹⁵⁰

Иако то није самоубиство, у фантастичном опису грознице која јунакињу одводи у смрт, стиче се утисак да се Рејчел Винрејс радије препушта болести него сексуалним односима; пре се одлучује за смрт, него што се бори за живот.

Иначе, еманципација жена постаје једно од кључних питања и задатака модерног доба. Приметићемо да лик Рејчел Винрејс подсећа на викторијански спутаване, необразоване јунакиње, другим речима на праву „вилу домаћег огњишта“. Због строгог васпитања остаје ускраћена за велики део животног искуства, у чему ауторка и проналази мотивацију за бес своје протагонисткиње. *Излеј на њучину* роман је који поставља питање женске еманципације насупрот увреженој сумњи у то да се жене уопште и могу образовати, због предрасуда о „женској глупости“, односно „урођеној мисаоној неспособности“, каже Кристин Фрула.¹⁵¹ Такве предрасуде јасно се могу уочити кроз осорне коментаре лика младог ерудите Сент Џона Херста, из романа *Излеј на њучину*:

’Хоћете да ми кажете да с двадесет четири године нисте прочитали Гибона?’ [...] ‘*Mon Dieu!*’, узвикну он ширећи руке. [...] ’Видите, проблем је у томе да ли човек може уопште да разговара с вама. Да ли умете да размишљате или сте као остатак женског пола.’¹⁵²

Сложићемо се да Вирџинија Вулф није успела да пронађе срећније решење од смрти за своју уистину спутану, неискусну и престрављену протагонисткињу.

¹⁴⁸ Видети: Nina Sirković Nina Sirković „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“, оп. цит.

¹⁴⁹ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own...*, оп. цит., 242–243.

¹⁵⁰ Нарочито „roman o umjetnicima (*Künstlerroman*) tog doba je prava saga o porazu. Književnice krive svoje junakinje jer su slabe, lijene, neodlučne.“ Nina Sirković „Ženski glasovi u romanu...“, оп. цит.

¹⁵¹ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит, 43.

¹⁵² Вирџинија Вулф, *Излеј на њучину*, оп. цит., 164.

Мада музички изразито талентована, тачно је да она чак и не разматра опцију да се оствари као пијанисткиња. Физички одрасла, али сексуално и емотивно незрела, протагонисткиња романа *Излеи на њучину* се у страху од сопствене сексуалности повлачи у себе, односно у страху од ступања у брачне односе, „опредељује“ за болест и смрт. С друге стране, лик Рејчел Винрејс и нема праву могућност избора, јер, иако обдарена, она није формално образована.¹⁵³ Заправо, у историјском тренутку када је настајао роман *Излеи на њучину*, женама још увек нису била дата сва грађанска права, тако да се женски ликови стварани у периоду пре Првог светског рата пре могу дефинисати као *викторијанске*, него *модернисичке* јунакиње. Ипак, то не треба децидно оценити као „слабост“ у карактеризацији, или „ману“ у књижевном поступку, већ пре као интенционалну критику културно-историјског *контекста*. Мора се узети у обзир да ни историјски тренутак (уочи Великог рата) није био погодан за потпуно нове, свеже, „експерименталне“ романи, нити је, признаћемо, Вирџинија Вулф као писац у успону могла да одмах, у свом првом роману, досегне наративну виртуозност какву је остварила већ у *Јаковљевој соби*. И за то је било неопходно искуство – и другачије лично искуство и другачији историјски услови.

Што се каснијег, зрелијег и далеко бољег романа тиче, из ауторкиних белешки сазнајемо да је пишући *Госпођу Даловеј* желела да створи роман који ће говорити о „животу и смрти, лудилу и здравом разуму“, али који ће истовремено представљати и „оштру критику друштва“.¹⁵⁴ Највећи изазов, и уједно најоригиналнији аспект романа *Госпођа Даловеј*, како налази један од биографа Вирџиније Вулф, јесте начин на који је повезала две наизглед „неповезане приче“ – живот и дан Септимуса Смита и Кларисе Даловеј – које теку паралелно. „Права карика“ која повезује ове две приче јесте „опседнутост смрћу као решењем за безначајност живота који воде“ – у случају Кларисе

¹⁵³ Непостојање могућности избора горућа је тема програмских феминистичких текстова Вирџиније Вулф, *Сопствена соба* и *Три њвинеје*. Наиме, „избор“ у сваком смислу је женама био сужен све до завршетка Првог светског рата.

¹⁵⁴ “In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticise the social system, and to show it at work, at its most intense.” Нав. у: Quentin Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, оп. цит., 99. Превод С. Н. Друштво које је критиковала чине људи из владајуће класе и њихова империјалистичка политика, као и људи из такозваног вишег средњег слоја британског друштва.

Даловеј то је живот домаћице која је жртвовала нешто „урођено дивље“ у својој природи.¹⁵⁵

Како то Нина Сирковић примећује, специфичност и драж прозе Вирџиније Вулф лежи и у томе што она не дели материјале за уметничку прозу на оне „важније“ и оне „мање важне“.¹⁵⁶ Управо се вештини приказивања те, наизглед, тривијалне тематике дивила Вирџинија Вулф код своје претходнице, Џејн Остин: „шта је могло бити природније за такву продорност у дубине тривијалности свакодневне егзистенције до да Џејн Остен изабере да пише башо њима, о пријемима, пикнику и провинцијској игранци?“¹⁵⁷ У том смислу, посебна пажња у анализи романа и прича у овом раду биће посвећена наизглед тривијалним активностима лика Кларисе Даловеј, као што је излазак у шетњу, куповина рукавица и припрема забаве.

Свакако, што због савршеније наративне технике, што због слојевитије симболике, роман *Госпођа Даловеј* заслужено спада у романи високог модернизма.

3.3. Феминистичка тумачења романа Вирџиније Вулф

На питање „ко се боји Вирџиније Вулф?“ Торил Моа даје универзалан одговор: „скоро свака феминистичка критичарка“.¹⁵⁸ Вирџинија Вулф заслужено се сматра „књижевном мајком“, јер ослањање на књижевне претходнице и јесте био један од њених „феминистичких циљева“ које је изразила у *Сойсџивеној соби*. Ипак, како је то још Илејн Шоуволтер објаснила, управо је њено име за многе књижевнице двадесетог столећа представљало „утвару“ која их прогони и плаши, баш попут „виле домаћег огњишта“ са којом је Вирџинија Вулф настојала да „рашчисти“.¹⁵⁹

Торил Моа сврстава *Сойсџивену собу* међу основне „програмске“ текстове на којима се темељи феминизам другог таласа.¹⁶⁰ Џејн Маркус овај есеј чак назива

¹⁵⁵ John Lehmann, *Virginia Woolf and her World*, оп. цит., 51, 52.

¹⁵⁶ Nina Sirković, „Рецепција умјетности Вирџиније Вулф...“, оп. цит.

¹⁵⁷ Вирџинија Вулф, „Џејн Остен“, у: *Есеји, избор* (Београд: Нолит, 1956), 71–72.

¹⁵⁸ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics...*, оп. цит., 2.

¹⁵⁹ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own...*, оп. цит., 265.

¹⁶⁰ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics...*, оп. цит., 22.

библијом феминистичке књижевности.¹⁶¹ Наоми Блек пак сматра да је *Три џинеје* централни феминистички текст, јер критички ставови Вирџиније Вулф управо овим текстом обухватају све видове друштвене репресије, чији корен лежи у „поремећеном друштвеном уређењу“, заснованом на односима *патријархалне моћи*.¹⁶² Наоми Блек истиче да су сва дела Вирџиније Вулф феминистички мотивисана, али да су такви мотиви често скривени у „комплексним и суптилним наративима“, те се морају „ископавати“.¹⁶³ Тако се њен „конвенционални“ роман *Године* може најближе окарактерисати као „феминистички“.¹⁶⁴ По Луиз ДеСалво, и роман *Излећ на ључину* може се назвати „феминистичким романом“, из кога су, међутим, уклоњени борбенији феминистички мотиви којима обилује његов претеча, *Мелмброзија*.¹⁶⁵

Питање права гласа, позиције сифражеткиња и положаја жена у друштву уопште, основна су проблемска питања првог романа Вирџиније Вулф. Већ у наредном роману, *Ноћ и дан*, питање права жена не налази се у првом плану, иако је један од главних ликова сифражеткиња Мери Дачет, него је главна тема компликован љубавни однос између неколико ликова, где доминира заплет око веридбе, док расплет долази у виду брака. У трећем роману Вирџиније Вулф, *Јаковљева соба*, феминистичких мотива, барем на манифестном плану, готово да нема, док је питање родних позиција постављено на далеко суптилнији начин него у *Излећу на ључину*. У *Госпођи Даловеј* пак „женско питање“ увијено је у симболизам и метафору породичних односа Даловејевих, и тек „провучено“ у виду имплицитне критике, те се овај роман и не може олако назвати „феминистичким“.

¹⁶¹ Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy* (Bloomington: Indiana UP, 1987).

¹⁶² Као феминистички ангазоване текст ова критичарка свакако наводи и *Сојсџвену собу*, док као занимљивост издваја третман „теме рађања“ у краткој причи „Друштво“ (“A Society”), јер је у њој другачије приказан критички став према рађању као „герету за жену“, него у *Три џинеје* и *Сојсџвеној соби*. У овој причи, наиме, „ћерка симболизује наду за будућност њене самохране мајке и њених пријатељица“. Од осталих феминистичких есеја Наоми Блек издваја: „Професије за жене“ (“Professions for Women”), „Жене и проза“ (“Women and Fiction”), „Интелектуални статус жена“ (“The Intellectual Status of Women”), итд. Видети: Naomi Black, *Virginia Woolf as Feminist* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2004), 17-18; 99–128.

¹⁶³ За разлику од *Три џинеје*, текста у коме је феминизам Вирџиније Вулф „директан“, „експлицитан“ и „радикалан“. Исто, 1–7.

¹⁶⁴ Мада и роман *Ка светионику* такође садржи трагове аутентичне „женске биографије“, која се може назвати „феминистичком“, ипак треба бити опрезан са таквом класификацијом. Naomi Black, исто, 13; 31; 113.

¹⁶⁵ Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf (The United States: Cleis Press Inc, 1982).

Свакако, у компаративном тумачењу романа Вирџиније Вулф треба увек имати у виду не само технику писања коју је с годинама усавршила, већ и историјски контекст око настанка њених дела, а у складу с тиме и тематику. Другим речима, статус жене променио се од времена „дугог“ настајања романа *Излећ на њучину*,¹⁶⁶ до романа писаних након Првог светског рата, када су жене, као грађанке, коначно оствариле већа права, па ни тема „женског питања“ више није била „горућа“ у књижевности.¹⁶⁷

Радикалне феминистичке критичарке Вирџинију Вулф виде најпре као феминисткињу-социјалисткињу – како је Џејн Маркус назвала, „герил боркињу у викторијанској сукњи“.¹⁶⁸ Ипак, треба се осврнути и на мудро упозорење Наоми Блек, која каже да су романи „ризишно тле“ за откривање ауторкиних политичких убеђења, те да у тумачењу најпре треба поштовати *уметности* књижевности, а тек онда ишчитавати и *идеологију* текста, што је, између осталог, била и замисао саме књижевнице, која је пре свега желела да њени текстови буду „слободни“, а не да одражавају неку одређену „филозофију“.¹⁶⁹

3.3.1. Радикално тумачење Џејн Маркус

Феминистичку „заверу“ у романима Вирџиније Вулф – коју бих радије називала *субверзијом* – Џејн Маркус проналази у техници писања *женским гласом*, којом се књижевница пробија кроз патријархални наратив, и кроз мотив повратка *идеолошкој фалусној мајци*.¹⁷⁰

¹⁶⁶ О процесу настајања романа, за који се верује да је Вирџинија Вулф започела око 1908. године, видети: Louise DeSalvo, предговор у Virginia Woolf, *Melambrosia*, оп. цит., IX–XXVI, као и студију: Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage, A Novel in the Making* (London: Macmillan Press Lit, 1980).

¹⁶⁷ О томе на који је начин промена историјског контекста утицала на тематику романа *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј*, више у раду: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

¹⁶⁸ Џејн Маркус овај епитет придаје списатељки у тексту “Thinking Back through our Mothers”, на који се Торил Моа овде позива. Видети: Toril Moi, *Sexual/Textual Politics...*, оп. цит., 16. Џулија Бригз истиче критичарке Сандру М. Гилбет, Хермајони Ли, Илејн Шоуволтер и, Џејн Вер, чија је улога у представљању Вирџиније Вулф као феминисткиње била кључна у британском друштву. Видети: Julia Briggs, ed., *Virginia Woolf, Introduction to her Major Works* (London: Virago Press, 1994), XXX.

¹⁶⁹ Део из дневника Вирџиније Вулф о томе наведен је у: Naomi Black, *Virginia Woolf as Feminist*, оп. цит., 13–14. Чак је и феминистички ангажман Вирџиније Вулф био спорно питање, јер је одбијала да постане активисткиња неког од тада многобројних феминистичких удружења. Видети: исти извор, 23–51.

¹⁷⁰ Jane Marcus, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 162–163.

За феминистичко-психоаналитичку критику најважнији је моменат раскида са „симболичним“ – моменат губитка мајке – односно „потискивање жеље за изгубљеном мајком“.¹⁷¹ Мајка је та фигура за којом је ауторка непрестано чезнула, а ту чежњу прелила у сваки комад текста који је написала, све до романа *Ка светионику*. О утицају своје мајке пише у мемоарима:

Апсолутно је тачно да ме је она опседала [...] све до моје четрдесет и четврте године. А онда, док сам једног дана шетала по Тависток скверу, измислила сам [...] *Ка светионику* [...] а када је роман био готов, нисам више била опседнута мајком. Више нисам чула њен глас; нисам је видела. Претпостављам да сам за себе урадила оно што психоаналитичари раде за своје пацијенте. Изразила сам неку врло дуго и јако потискивану емоцију. Изразивши је, објаснила сам је и онда сам, коначно, разрешила с њом.¹⁷²

Свеприсутна велика тема у делу Вирџиније Вулф јесте тема *мајеринсџва*, а оно што је посебно карактеристично за женску књижевност јесте мотив *мајчине смрти*.¹⁷³ Управо је један од основних мотива романа *Излећ на њучину* мотив мајчине смрти. Кроз своју уметност, Вирџинија Вулф је настојала да се суочи са разорним губицима вољених особа, па је тема смрти и жалости једна од првих које детаљно и врло поетски развија у *Излећу на њучину*, каже Џејн Маркус.¹⁷⁴ Свакако, смрт јесте централна тема готово свих романа Вирџиније Вулф.

Џејн Маркус истиче да су тек необјављене верзије романа, односно рукописи, далеко богатији значењима, која су за оно време била неприкладна за штампу, те су их

¹⁷¹ Видети Toril Moa, *Sexual Textual Politic*, оп. цит., 101. Психоаналитичарка Ненси Чодоров институционализовала је „амбивалентност осећања према мајци“. Видети: Nancy, J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sexualities...*, оп. цит. Мајка је „прогањала“ списатељке Џорџ Елиот и Вирџинију Вулф, каже Елисон Бут. Видети: Alison Booth, *Greatness Engendered...*, оп. цит., 5; 8

¹⁷² “[...] the influence of my mother. It is perfectly true that she obsessed me [...] until I was forty-four. Then one day walking round Tavistock Square I made up [...] *To the Lighthouse* [...] and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest.” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being*, оп. цит., 81. Зар није слика уметнице Лили Бриско у неку руку аутопортрет Вирџиније Вулф, која жели да ствара док истовремено чезне за преминулом мајком, оличеном у госпођи Ремзи?

¹⁷³ Видети: Biljana Dojčinović-Nešić, *Ginokritika, rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene* (Beograd: Sveti Sava, 1993), 107.

¹⁷⁴ Jane Marcus, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 9–11. Читајући роман *Ка светионику* у кључу француске гине критичке теорије, Џејн Маркус долази до закључка да средишњи део романа, „Време пролази“ представља *елеџију за изгубљеном мајком*, јер „празнина у кући“ симболизује „празнину коју смрт мајке оставља у кући“. Видети: Jane Marcus, исто, 8. О тумачењу романа Вирџиније Вулф као својеврсних елегија, видети опширну студију: Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит.

књижевнице (а нарочито припаднице дискриминисаних група, на пример лезбијске субкултуре) махом морале преправљати и прилагођавати доминантној матрици штампане културе.¹⁷⁵ Оно што је овој теоретичарки у тумачењу романа Вирџиније Вулф било посебно занимљиво јесте откривање „подтекста“ (*subtext*), скривеног значења у „најмање занимљивим“ романима Вирџиније Вулф, *Годинама* и *Ноћ и дану*.¹⁷⁶

Водећи се сличном аналогijом, хипотеза од које у овој дисертацији полазим јесте да *чезња за изјубљеном мајком* чини главни „подтекст“ романа *Излеј на њучину*. Такође, у овом раду настојаћу да укажем на разлике између рукописа *Мелимброзија* и званично објављене верзије романа, *Излеј на њучину*, при чему ћу покушати да деконструишем интенцију ауторке да из финалне верзије избаци, или да у њој барем сведе одређене феминистички ангажованије делове текста.

Роман *Орландо* задаје можда „најјачи ударац патријархалној породици“, али ни „патријархална ватра“ која наизглед пријатно греје атмосферу романа *Госпођа Даловеј*, заправо није ништа мање опасна, истиче Џејн Маркус.¹⁷⁷ Индиректну борбу против „маскулине хегемоније“ Вирџинија Вулф водила је и кроз књижевне ликове Мери Дачет (*Ноћ и дан*), Лили Бриско (*Ка светишонику*),¹⁷⁸ Еленор Паргитер (*Године*) и Луси Свидин (*Између чинова*). Оно што је за ове ликове заједничко, а што Џејн Маркус сматра не само занимљивом, већ и веома важном чињеницом, јесте да су „све до једне биле уседелице“.¹⁷⁹

Целибат или уседелиштво Џејн Маркус тумачи као вид феминистичке побуне, вапаја уметничке имагинације да остане чиста, чедна, те из тога и плодна, моћна.¹⁸⁰ Наиме, Џејн Маркус сматра да је у својим делима Вирџинија Вулф развила специфични „еротизам чедности“, који је наследила од својих квекерских тетке које су се залагале за целибат као вид побуне против патријархалне породице

¹⁷⁵ Jane Marcus, исто, XII–XIII.

¹⁷⁶ Џејн Маркус у роману *Ноћ и дан* проналази скривену поруку – она сматра да је ово „лезбијски роман“ о привлачности између сифражеткиње Мери Дачет и госпођице Кетрин Хибери, на основу следећег цитата: „Мери је прстима мазила крзно на старој хаљини“ (“Mary fingered the fur of the skirt of the old dress”). Исто, XII.

¹⁷⁷ Исто, 4–10.

¹⁷⁸ О сличној теми видети рад: Sofija Nemet, “Art as Weapon in Margaret Atwood’s *Cat’s Eye*”, *Canada in Short: Contemporary Canada in Short Fiction* (Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philology, 2017): 263–276.

¹⁷⁹ Видети поглавље: “Taking the Bull by the Udders: Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory”, у: Jane Marcus, *Virginia Woolf...*, оп. цит.

¹⁸⁰ Исто, 136–162.

која је изнуривала жену многобројним порођајима.¹⁸¹ По њој, Вирџинија Вулф је искористила викторијански идеал женске чедности преокренувши га у нови идеал „интелектуалне чедности“, која је женама пружала избор, а самим тиме и моћ, док смрт јунакиње Рејчел Винрејс, као и Џудит Шекспир из *Сојствене собе*, тумачи као „губитак слободе у хетеросексуалним односима“, у које спада и брак.¹⁸² Како је *уседелиштво* једна од тема романа Вирџиније Вулф, дисертација ће обухватати и поређење између ликова удатих жена и уседелица као *ишћова*, нарочито кроз анализу њихових позиција унутар друштвене матрице, то јест *матрице моћи*.

Роман *Ноћ и дан* Џејн Маркус оценила је као сатиричну комедију, која пародира фундаменталну митологију патријархалног друштва.¹⁸³ По њој, брак као симбол такве заједнице приказан је меланхолично, готово иронично; она сматра да Кетрин Хилбери не жуди за Ралфом као љубавником, већ као партнером који ће јој у браку дати простора за бављење математичком науком, те брак у њеним очима представља само утопију.¹⁸⁴ Овде видимо рађање једне нове идеје брака, који ће супружницима пружити довољно простора и слободе да раде у миру.¹⁸⁵ Међутим, то није брак који ће „произвести децу, већ књиге“, закључује Џејн Маркус.¹⁸⁶ Ипак, један од циљева ове дисертације биће да се покаже да се идеја о „новом браку“ не појављује први пут у другом, већ, заправо, у првом роману Вирџиније Вулф, *Излећ на њучину*.

3.3.2. Тумачење Џејн Вер

По критичарки Џејн Вер, роман *Излећ на њучину* само поставља, али не даје дефинитивне одговоре на главно питање феминизма, а то је: „како жена може да помири захтев за личном слободом и дужност према другима, најпре породици.“¹⁸⁷ У најекстремнијем облику, потлаченост жена у роману приказана је кроз агонију кроз коју Рејчел Винрејс пролази због пољупца Ричарда Даловеја.¹⁸⁸

¹⁸¹ Исто, 116.

¹⁸² По Џејн Маркус, најпопуларнији пример лика који поседује „привилегију моћи имажинације и интелекта“ јесте лик неудате уметнице Лили Бриско. Исто, 117.

¹⁸³ Исто, 19.

¹⁸⁴ Исто, 31.

¹⁸⁵ Исто, 25–27.

¹⁸⁶ Исто.

¹⁸⁷ Jane Wheare, „The Voyage Out, Introduction“, оп. цит., 16.

¹⁸⁸ Исто, 17.

Романи Вирџиније Вулф приказују сву комплексност живота (и никада се не држе једне перспективе), те зато она истовремено може да уздиже квалитете које Рејчел проналази у својим викторијанским теткама које су је одгајале, и да покаже огорченост због друштвеног обичаја да се од жена очекује и захтева саосећајност, што у браку доводи до прављења компромиса, док у самачком животу одводи у неразумну пожртвованост, објашњава Џејн Вер.¹⁸⁹ Џејн Вер налази да су сви женски ликови у овом роману, изузев госпођице Алан и Евелин Мургатројд (*обе уседелице*) и Госпође Флашинг (за коју се претпоставља да има солидне приватне приходе), „сателити својих партнера“.¹⁹⁰ Способност госпођице Алан да истовремено има успешну каријеру и да остане у потпуности посвећена својој породици представља вагање које се од мушких чланова друштва није очекивало.¹⁹¹

Сузан Ворингтон, посвећена будућа супруга, којој је *сервилан брак* „свети циљ“, једна је од мета сатире.¹⁹² Генерално, жене су биле жртве таквог „мање осуђиваног вида потлачивања“, уочава ова критичарка.¹⁹³ Сузанина позиција указује на незгодну позицију жена у друштву уопште, у коме се једино *брачно ситање* сматрало идеалним за жену, док се на самостално напредовање у каријери, у најмању руку гледало попреко.¹⁹⁴ Од ликова Хелен и Рејчел очекује се да промовишу и подржавају мушке разговоре, а да притом саме у њима не учествују.¹⁹⁵ Као девојка, Рејчел Винрејс је у потпуности зависила од оца, који је за њу планирао каријеру торијевске хостесе, али „осећа се“ да ни у браку са Теренсом не би прошла „неопрљено“, каже Џејн Вер.¹⁹⁶ Чак и „слободоумни“ Теренс није имун на „женску дужност“, што се испољава убрзо након веридбе са Рејчел, указујући на то да ће и њихов брак, заправо, захтевати „компромис“.¹⁹⁷ О том наговештају говори сцена у којој Теренс прекида Рејчел у свирању, чак ниподаштавајући комад који изводи, а друга сцена је када од ње захтева да одговори на честитке поводом веридбе, јер се то сматра „женском дужношћу“.¹⁹⁸ Џејн Вер

¹⁸⁹ Исто, 16.

¹⁹⁰ Исто, 18.

¹⁹¹ Исто, 18.

¹⁹² Исто, 17.

¹⁹³ Исто.

¹⁹⁴ Исто.

¹⁹⁵ Исто.

¹⁹⁶ Исто.

¹⁹⁷ Исто, 18.

¹⁹⁸ Исто, 19.

прави и паралелу са романима Џејн Остин. На пример, у романима ове књижевнице најважнији тренутак у животу њених јунакиња јесте моменат веридбе или удаје, док је, за разлику од њих, најважнији тренутак за протагонисткињу романа Вирџиније Вулф тренутак визије коју доживљава током свирања клавира.¹⁹⁹

Овде можемо направити паралелу између ликова две уметнице, доведену у везу са њиховим брачним стањем и „компромисима“ који се од њих у улози супруге очекују. Док свира клавир, Рејчел Винрејс доживљава сличну епифанију као и сликарка Лили Бриско из романа *Ка светионику* док прави композицију на платну.²⁰⁰ Основна разлика јесте у томе што је Рејчелина спознаја кратког даха и не води никуда, осим у смрт, док визија Лили Бриско доноси решење не само њеног сликарског, већ, симболично, и животног проблема, као и „расплет“ романа. Укратко, Рејчел Винрејс пристаје на компромис брачног живота, те губећи слободу самачког живота, губи и уметничку слободу, што у њеном случају симболизује и губитак живота. С друге стране, Лили Бриско одлучује се за живот слободне уметнице, а не супруге, што у њеном случају значи „живот“. Ипак, овакво тумачење јесте радикално, јер избор женских ликова суштински сужава на избор између живота уметнице и нечије супруге, односно на избор између живота и смрти.²⁰¹ Међутим, таквом тумачењу приклања се Џејн Вер, када каже да би и Рејчел била „приморана да прави сличне компромисе“, да је поживела.²⁰²

Једно од централних питања *Излећа на њучину*, „балансирање“ између каријере и дужности, мучило је и саму Вирџинију Вулф.²⁰³ Како би потврдила везу између реалности и фикције, Џејн Вер, као биографска критичарка, ослања се на кореспонденцију између још неудате Вирџиније Стивен и њене сестре Ванесе, из

¹⁹⁹ Исто, 18.

²⁰⁰ Ово откривење би се, у неку руку, могло поистоветити са такозваном „дојсовском епифанијом“. Попут епифаније лика Стивена Дедалуса из *Портрета уметника у младости*, такозвана „дојсовска епифанија“ значила би „изненадно сагледавање“ и „емоционалну повезаност“ са одлуком „да се субјект одређује за уметничку егзистенцију“; према: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 17. Термин је увео управо Џејмс Дојс као посебно стање свести у коме ствари попримају „дубље значење“, где се открива некакво „језгро смисла“. Према: Vlatko Pavletić, *Trenutak vječnosti, uvodjenje u poetiku epifanija* (Zagreb: Školska knjiga, 2008), 10; 66; видети и поглавље: „Епифанија према Jamesu Joyceu i u djelu Marcela Prousta,“ у: исто, 40–66.

²⁰¹ У *Мацјем оку*, постмодерном женском образовном роману Маргарет Етвуд, протагонисткиња успева да премости тај „смртоносни јаз“ и направи срећан спој оба – живота удате жене и мајке и живота успешне и остварене уметнице. Видети текст: Sofija Nemet, “Art as Wearon in Margaret Atwood’s *Cat’s Eye*”, оп. цит.

²⁰² Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 20.

²⁰³ Исто.

1912. године. Наиме, те године књижевница је увелико ревидирала финалну верзију свог првог романа, а њене личне преписке биле су препуне расправа о браку:

Очигледне предности брака за мене представљају препреку. Кажем себи. У сваком случају, бићеш прилично срећна с њим; и он ће ти пружити друштво, децу, испуњен живот – а онда себи кажем, Боже, па нећу ваљда брак да посматрам као професију [...] А опет, желим све то – љубав, децу, авантуру, интимност, рад [...] Обоје желимо брак који ће бити једна огромна жива ствар, увек жива, увек врела, а не мртва и лагана у одређеним деловима, попут многих бракова [...].²⁰⁴

Џејн Вер налази да форма *Излејџа на њучину* одражава не само ставове Вирџиније Вулф о потешкоћама брачног живота, него и њено веровање да брак не треба да представља крајњи циљ (*као ни крај*) жениног живота.²⁰⁵ На први поглед, *Излејџ на њучину* личи на типичан *развијни роман* – попут романа Џејн Остин – то јест, на причу о одрастању и сазревању девојке кроз иницијацију у мушко-женске односе, удварање и, напослетку, улазак у брак као расплет.²⁰⁶ Мада је тематика романа ових списатељки слична, суштина је различита, сматра Џејн Вер.²⁰⁷ Романи Џејн Остин завршавају се браком, па се и на саму расправу о браку ставља тачка, док се роман *Излејџ на њучину* завршава смрћу уместо браком, па је књижевни поступак Вирџиније Вулф другачији – усмртивши своју јунакињу *in medias res*, пред само ступање у брак, она одбија да својим читаоцима пружи утеху или решење које би задовољило очекивања и стандарде типичне за роман деветнаестог века.²⁰⁸ У роману Вирџиније Вулф нема илузије, као у романима Џејн Остин, да су сви проблеми које роман поставља на крају решени и да су на сва питања пронађени одговори.²⁰⁹ *Излејџ на њучину* истовремено је производ темељног и суштинског познавања и тумачења књижевне и интелектуалне традиције коју је наследила и одговор на модерни живот и нове проблеме; то је такође врло забаван роман о

²⁰⁴ “The obvious advantages of marriage stand in my way. I say to myself. Anyhow, you’ll be quite happy with him; and he will give you companionship, children, adventure, intimacy, and a busy life – then I say By God, I will not look upon marriage as a profession [...] Again, I want everything – love, children, adventure, work[...]. We both of us want a marriage that is a tremendous living thing, always alive, always hot, not dead and easy in parts as most marriages are.” Цитат преузет из: Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 20. Превод С. Н.

²⁰⁵ Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 21.

²⁰⁶ Исто.

²⁰⁷ Исто.

²⁰⁸ Исто.

²⁰⁹ Исто.

едвардијанском друштву који умногоме дугује претходници Џејн Остин и традицији енглеске друштвене комедије, али и дубоко и оригинално преиспитивање животних патњи и сјаја, закључила је Џејн Вер о *Излеџу на њучину*.²¹⁰

Ипак, не треба изгубити из вида *иронију* као карактеристичну стилску фигуру романа Џејн Остин. Зато се не може децидно рећи да је суштина романа ових књижевница у потпуности различита. Чак, Вирџинија Вулф се у *Излеџу на њучину* позива управо на роман Џејн Остин, *Под њуђим уџицајем*, који треба да носи једну суптилно ироничну, али свакако *субверзивну* поруку о браку.

²¹⁰ Исто 29, 30.

4. Мелимброзија и *Излеј на ѿучину*

4.1. Две верзије романа

- Због чега људи ступају у брак? – упита Рејчел.
- Е, то ћеш сама сазнати – насмеја се Клариса.

Вирџинија Вулф, *Излеј на ѿучину*

Прва уочљива разлика између ове две верзије романа јесте број поглавља, којих у *Мелимброзији* има за три више – то јест тридесет, у односу на двадесет и седам у *Излеју на ѿучину*²¹¹. За сада, највећи број стилских разлика уочила је и навела Луиз ДеСалво у предговору за роман из 2001. године.²¹² Овај део биће посвећен компаративној анализи за живота необјављеног рукописа *Мелимброзија* и првог објављеног романа Вирџиније Вулф *Излеј на ѿучину*.

У оквиру истраживања брака, као централне теме дисертације, примарно ће бити разматране родне улоге ликова унутар брачне заједнице. Тражиће се сличности и разлике у карактеризацији протагонисткиње Рејчел Винрејс, у обе верзије, као и брачног пара Кларисе и Ричарда Даловеја, и осталих ликова, у мањој или већој мери. Нарочита анализа биће посвећена ликовима Кларисе и Ричарда Даловеја. Циљ је да се уочи и протумачи разлика у њиховој карактеризацији између рукописа *Мелимброзија* и објављеног романа *Излеј на ѿучину*, али и њихов „раст“ и развој, или пак „пад“, као ликова у краткој причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и роману *Госпођа Даловеј*, у односу на рукопис и први роман у коме се први пут појављују.

Такође, биће спроведена компаративна анализа појединачних парова: брачног пара Амброз, брачног пара Даловеј, као и процеса удварања, заљубљивања и вереничког односа између ликова Рејчел Винрејс и Теренса Хјуита.

Нарочита пажња биће посвећена анализи присуства и утицаја мотива чежње за преминулом мајком, као и мотива протагонисткињиног нагона ка смрти, који стоје у нарочитој спреси, те чине вид инхибиције за „раст“ главне јунакиње, односно њено сазревање, и, коначно, улазак у брак. Чежња за мајком иначе

²¹¹ У даљем делу анализе уместо пуног наслова романа користиће се скраћено *Излеј*.

²¹² Видети: Louise DeSalvo, предговор у Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит.

представља лајтмотив не само првог романа Вирџиније Вулф, него је свеприсутан у целокупном опусу ове књижевнице.

4.1.1. *Мелимброзија*²¹³

У свом првом роману Вирџинија Стивен усудила се да исприча до тада „неиспричану“ причу о односима између мушкараца и жена, описујући „сексуалну политику империјалистичке културе“, каже уредница рукописа, Луиз ДеСалво.²¹⁴

Након што је Клајв Бел (Clive Bell) 1909. године критиковао начин на који приказује мушкарце у рукопису који ће *шест* година касније објавити под насловом *Излећ на ључину*, Вирџинија Стивен решила је да никоме не покаже завршну верзију свог првог романа.²¹⁵ Све док Луиз ДеСалво неколико деценија касније није сакупила и приредила сачуване верзије рукописа, објединивши и објавивши их под насловом *Melymbrosia*, овај роман остао је непознат широј јавности.²¹⁶ Наслов *Мелимброзија* може се протумачити као „иронично поигравање“ грчким речима које значе „мед“ и „божанска храна“.²¹⁷ Уместо да објави свој први роман под тим

²¹³ Оригинал: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, edited by Louise DeSalvo (The United States: Cleis Press Inc, 1982). Зато што овај рукопис није преведен на српски језик, у даљем тексту наслов романа гласиће *Мелимброзија*, према преводу ауторке дисертације. Такође, сви наведени цитати биће преведени од стране ауторке, С. Н. На местима која су значењски и стилски веома слична или иста у обе верзије, користиће се цитати из романа: Вирџинија Вулф, *Излећ на ључину*, прево Лазар Мацура (Београд: Службени гласник, 2013).

²¹⁴ Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf, оп. цит. XXII. Видети тумачење овог романа и у: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 27–28.

²¹⁵ Клајв Бел био је најоштрији критичар њеног романа, а нарочито њених „феминистичких излета“ у роману. Могуће је да је таква цензура утицала на толико дуг период писања и преправљања *Мелимброзије* у *Излећ на ључину*. Међутим, Клајв Бел добија писмо од Вирџиније Стивен, у коме она описује свој књижевни поступак и интенцију, уједно објашњавајући везу између феминизма и фикције: „Нисам имала намеру да проповедам [...] Могуће је да, из психолошких разлога [...] човек, у данашњем свету, није најбољи судија свог пола [...] Престрављена сам сопственом одважношћу. [...] Желим да прикажем пометњу међу живим мушкарцима и женама [...]“. У оригиналу: I never meant to preach [...]. Possibly, for psychological reasons which seem to me very interesting [...]; a man, in the present state of the world, is not a very good judge of his sex; [...]. My boldness terrifies me. [...] I want to bring out a stir of live men and women.” Цитирано у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 254–255. Ленард Вулф признао је да је његова супруга спалила многе странице ранијих верзија романа. О тешкоћама састављања финалне верзије *Мелимброзије*, видети: Louise DeSalvo, предговор у Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., IX–XXVI, као и студију о томе од исте ауторке: Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage, A Novel in the Making* (London: Macmillan Press Lit, 1980).

²¹⁶ Луиз ДеСалво је седам година састављала рукописе који су били чувани у њујоршкој јавној библиотеци. О томе у: Louise DeSalvo, “A Wound in My Heart, Virginia Stephen and the Writing of *Melymbrosia*”, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf, оп. цит., XXIII.

²¹⁷ Наведено у: Биљана Дојчиновић, поговор у *Излећ на ључину*, Вирџинија Вулф (Београд: Службени гласник, 2013), 427.

именом, након опоравка од дуже менталне болести, Вирџинија Стивен преправља цео роман и објављује га након удаје за Ленарда Вулфа 1912. године, под називом *Излејџ на ључину*.²¹⁸

Стилске промене које је Вирџинија Вулф решила да унесе у финалну верзију романа најпре су подразумевале ублажавање „отворености и дивљаштва“ *Мелимброзије*, односно настојање да значења учини више двосмисленим, а Рејчел још наивнијом и више уснулом, а „мање бесном“, каже Луиз ДеСалво.²¹⁹ У *Мелимброзији* су питања проживљавања сексуалног злостављања, истополне љубави (између Рејчел и Хелен), као и критика империјализма, отворенија него у каснијој верзији, док су у *Излејџу на ључину* значења „помућена“, та књига је „мистичнија и мање друштвено-политички ангажована“.²²⁰ У тумачењу романа Вирџиније Вулф, Луиз ДеСалво заузима најпре биографски приступ, те процес писања првог романа види као начин да се књижевница суочи са посттрауматским стресом од инцестуозног злостављања у детињству.²²¹ Луиз ДеСалво такође прави паралелу између трагичних губитака вољених особа из живота списатељке и централности теме смрти у роману.²²²

Као једну од *занимљивости* која указује на тематску испреплетаност живота и дела, Луиз ДеСалво наводи ауторкино интересовање за брак и незадовољство сопственим животом и статусом. У тренуцима док је ревидирала можда шесту верзију романа *Излејџ на ључину*, Вирџинија Вулф записује и следеће: „Имати 29 година и бити неудата – бити промашај – без деце – луда, такође, и никакав писац.“²²³

Напоследку, уредница *Мелимброзије* наглашава да ова верзија представља иновативну употребу форме *женској Bildungsroman*-а, односно једно „иновативно“ и „контроверзно“ дело, али свакако мање радикално од *Излејџа на ључину*.²²⁴

²¹⁸ Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf, оп. цит., XXII. Роман је у оригиналу насловљен *The Voyage Out*, а под овим насловом превео га је Лазар Маџура, 2013. године. Видети: Вирџинија Вулф, *Излејџ на ључину*, оп. цит.

²¹⁹ Louise DeSalvo, предговор у *Virginia Woolf, Melymbrosia*, оп. цит., XXII–XXIII.

²²⁰ Исто.

²²¹ Злостављања од старне полубрата, Џералда Дакворта. Видети: Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf, оп. цит., XXVI.

²²² Више у: Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage...*, оп. цит.

²²³ “To be 29 and unmarried – to be a failure – childless – insane too, no writer.” Писмо цитирано у: Исто, 6.

²²⁴ Исто, XXI–XXII.

4.1.2. *Излеџ на ључину*

„Свако ко је пажљиво изучавао историју Вирџиније Вулф, или је био присутан током било које веће психичке кризе у њеном животу, знаће да су ти 'напади лудила' у зрелим годинама увек долазили у последњој фази писања,“ истиче Џон Леман.²²⁵ Евидентно је да је њена најпродуктивнија фаза била током двадесетих година двадесетог века. Важно место у животу књижевнице заузимала је и издавачка кућа „Хогарт прес“, коју су она и Ленард Вулф основали 1917. године. Штампарија не само да је деловала „терапеутски“ на ауторку, него је овом брачном пару донела славу и богатство.²²⁶ У свом дневнику Вирџинија Вулф пише о радости спознаје да коначно може да пише књигу „по сопственој вољи“ и да је „једина жена у Енглеској која је слободна да пише о чему год пожели“.²²⁷ У том периоду објављује своје прве „експерименталне“, и уједно најпопуларније романе, *Јаковљева соба* (1922), *Госпођа Даловеј* (1925), *Ка светишонику* (1928), *Орландо* (1929) и есеј *Сојсџивена соба* (1929).

Кристин Фрула резимира историјске околности током настајања романа *Излеџ на ључину*: августа 1905. године, Вирџинијин брат Тоби Стивен (Toby Stephen) је објавио анонимну збирку поезије, заједно са пријатељима из Кембриџа, под насловом *Euphrosyne*, који је књижевница искористила за назив брода којим се ликови њеног првог романа отискују на пучину. Међутим, на обликовање приче *Излеџа* највише су утицали догађаји из 1910. године: превара на броду *Дредноџ*, врхунац протестовања сифражеткиња, а, најпре, Фрајев изазов уметности, који је, побудивши „ново виђење реалности“, утицао на трансформацију *Мелимброзије* у „протомодернистички роман“ *Излеџ на ључину*.²²⁸

²²⁵ У последњој фази припреме романа *Између чинова* за штампу, Вирџинија Вулф починила је самоубиство. John Lehmann, *Virginia Woolf and her World*, оп. цит., 32, 33.

²²⁶ “The Hogarth Press”. Исто, 40, 41. Видети и поглавље: “Money and Fame” („Новац и слава“), у: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит.

²²⁷ “[...] knowing that I can write a book, a better book, a book off my own bat, for the Press if I wish! To think of being batted down in the hold of those University dons fairly makes my blood run cold. Yes, I'm the only woman in England free to write what I like.” Цитирано у: John Lehmann, *Virginia Woolf and her World*, оп. цит., 42.

²²⁸ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 20–22. Алекс Звердлинг сматра да су блумзберијевци своју прву лекцију о „чистунству Британаца“ научили из реакција јавности након ове изложбе. Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 110. Управо о том периоду, као историјском пресеку који је значио коначни раскид са викторијанском прошлoшћу, као својеврсној културолошкој прекретници, писала је и Вирџинија Вулф. Видети њен есеј „Лик у прози“, где је написала чувену реченицу: „[...] отприлике у децембру

Џон Леман за *Излеџ на њучину* каже:

Овај роман има неколико изразито необичних поступака, од којих је најчуднији можда сам крај, јер се завршава очигледно безразложном и бесмисленом смрћу младе девичанствене јунакиње [...] коју смрт сустиже убрзо након што је открила врховну срећу љубави.²²⁹

Џон Леман налази да је заљубљени млади пар јединствен у фикцији Вирџиније Вулф по томе што се обоје опиру потпуној емотивној предаји другом људском бићу – Теренс из разлога што жели да напише свој роман, а Рејчел зато што воли своје „нетакнуто“ постојање, своју самоћу и своју музику. Кроз ову књигу провлаче се многи мотиви којима ће се књижевница током читаве каријере враћати, а то су: лепота природе, свест о преисторијској прошлости, осећај „зачуђености“ и интересовање за брак, односно вредност и значај брака у животу – што је тема коју је интензивно развијала у свим романима.²³⁰

Роман *Излеџ на њучину* не само да се завршава *in medias res*, већ тако и почиње, каже Џејн Вер.²³¹ Овај роман функционише на два нивоа: на нивоу приче која се врти око дешавања у чијем центру се налази лик Рејчел Винрејс, и на поетском нивоу, на коме се идеје не износе кроз дијалоге, већ су најпре наговештене.²³² Један од таквих „поетских третмана“ видљив је у приказу Рејчелине смрти.²³³ Рејчелину смрт ова феминистичка критичарка тумачи као начин протагонисткиње да „задржи аутономију“ тиме што ће се извући из „чврстог стиска мушке ауторитативне руке“ која би ограничила њену слободу.²³⁴

Уредница *Мелимброзије*, Луиз ДеСалво, сматра да смрт протагонисткиње Рејчел Винрејс представља њен симболичан „бег“ од брака.²³⁵

1910. људска природа се променила.“ У оригиналу: „[...] on or about December 1910 human character changed.” Цитирано из: Virginia Woolf, “Character in Fiction”, у: *Selected Essays*, оп. цит., 38.

²²⁹ Исто, 44–45.

²³⁰ Као посебно занимљив „под-заплет“, Леман види Рејчелин „амбивалентан“ однос са Хелен Амброс, који је ауторка модификовала у свакој новој верзији рукописа. Исто.

²³¹ Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 23.

²³² Исто, 23–24.

²³³ Исто, 24.

²³⁴ Исто.

²³⁵ Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf’s First Voyage...*, оп. цит., 7.

4.2. Амбровози

И рукопис и роман отварају се ужурбаним кораком брачног пара Амброз, који крећу на прекоокеанско путовање трговачким бродом капетана Вилебија. Већ од прве стране види се критички настројен став ауторке према овом брачном пару који представља стереотипну слику више средње класе Енглеског друштва: „У његовом држању [...] могли сте да наслутите да је у питању замишљеност; а у њеном [...] да је у питању туга.“²³⁶ Наиме, у питању су викторијански родни стереотипи у које се господин и госпођа Амброз савршено уклапају – она је мајчински тужна због тога што је за собом оставила двоје мале деце, док је он мужевно замишљен, али не може да схвати њену тугу.²³⁷ Уколико бисмо карактеризацију Амбровозих тумачили у оквирима уврежених стереотипа тога доба, они би се уклопили у формулу – мушкарац мисли, жена осећа. Угушене сузе госпође Амброз скривене су иза њеног „стоичког“ држања – што је, такође, била битна класна одлика више средње класе.²³⁸

И однос између супружника пример је још једне родне типизације. Подразумевало се да је жена у браку подређена мужевљевом ауторитету, што је било наслеђе викторијанске „анђеологије“.²³⁹ Госпођа Амброз, иако дубоко несрећна због тога што за собом оставља децу, беспоговорно полази на путовање са мужем.

²³⁶ Вирџинија Вулф, *Излећ на ључину*, оп. цит., 7.

²³⁷ „Најдража моја.’ Глас му је звучао молећиво. Међутим, она окрену лице од њега као да хтеде рећи: ’Не можеш ти то да схватиш.’“ Исто, 9.

²³⁸ „Да је Хелен могла да бира“, каже Луиз ДеСалво, „она би остала поред свог сина. Али он није њен син. Он је син Енглеске“. Стоичко држање класна је одлика слоја коме су Амбровози припадали, наводи Луиз ДеСалво. Одвајање од деце сматрало се уобичајеном праксом људи из класе којој су Амбровози припадали, а ДеСалво узрок види у намерном одвајању нарочито синова од мајки, како би се од малена „челичили“ за службу британској империји: Видети: Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf..., оп. цит., XIII; 7. Том мотиву књижевница ће се враћати у наредним романима. На пример, у *Јаковљевој соби* чак ни рођена мајка не показује очај због погибије сина на ратишту, већ се стоички држи са синовљевим ципелама у рукама, а у роману *Госпођа Даловеј* овакви ставови приказани су кроз начин лечења Септимуса Ворена Смита, од кога се очекује да „стоички“ поднесе своју болест. Видети студију: Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 130–131, као и: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на ључину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

²³⁹ О „викторијанској анђеологији“ више у: Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит.

У две верзије, *Мелимброзији* и *Излејџу на њучину*, види се разлика у приказивању патње госпође Амброз. Из објављеног романа избачен је готово мелодраматичан опис њене туге, који у *Мелимброзији* пак постоји:

Оставити децу на четири месеца задавало јој је неподношљиву бол. Дивља животиња у њој решила је да се врати. Ипак, иако је осетила да је обузима налет беса, стајала је мирно, као укопана, због тога што је знала да је немогуће вратити се. Није могла да се сети зашто је тако, али знала је да је тако. Разлог није ни морао да постоји, пошто је живот компромис.²⁴⁰

Оставити за собом децу била је уобичајена пракса богатијих слојева друштва. Компромис који госпођа Амброз прави, компромис је у браку, а разлози на које је она „заборавила“ културолошке су природе, толико дубоко укотвљени у свест о родним улогама супружника, да су се њихови извори изгубили. Такође, још један од могућих разлога зашто је Хелен оставила децу на три месеца како би са супругом кренула на тако дуго путовање јесте њено повиновање „романтичном викторијанском идеалу брака“. Наиме, провођење слободног времена заједно сматрало се веома важним за успешан брак, бар у елитним буржоаским круговима.²⁴¹

Већ у првом мушко-женском саставу за столом на броду, приметна је разлика у родном кодексу понашања и комуникацији. Мушкарци започињу интелектуалне теме, док су жене (за сада само Рејчел и Хелен) „понашајући се у стилу свог пола, веома увежбане у уважавању мушких разговора које не слушају,²⁴² могле да „размишљају о васпитавању деце, о коришћењу дим-машина у опери, а да се не одају.“²⁴³ Прва побуна против уобичајених манира дешава се у тренутку када Хелен одлучи да устане и са Рејчел напусти просторију, што мушке чланове друштва погађа, јер се од жена очекивало да помно, али тихо и с одобравањем, прате мушке „интелектуалне“ разговоре.²⁴⁴ Јаз између мушкараца и

²⁴⁰ “To leave them for four months was intolerable pain. The wild animal in her determined to go back. Nevertheless though feeling a rush all through her, she stood still weighted down as if her feet were cast in led, by the knowledge that to go back was impossible. She did not remember why, but she knew that it was. There was no reason, life being a compromise.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 3.

²⁴¹ О томе видети студију: John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит., 26.

²⁴² Овакав вид наравије део је технике коју у својим каснијим романима Вирџинија Вулф у потпуности превазилази, развивши до савршенства технику „тока свести“, потпуно избацивши уплив коментара „свезнајуће нараторке“.

²⁴³ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 15.

²⁴⁴ Исто, 16.

жена очигледан је: „Толико смо вам били досадни да сте отишле“, погођено рече својој супрузи, на шта она необично отворено одговара: „А зар се нису поправиле [приче господина Пепера] када смо отишле?“, упитала је саркастично Хелен, док јој супруг резигнирано одговара: „Ако је то могуће, биле су још горе.“²⁴⁵ Овим малим емотивним конфликтом отвара се основна тема овог романа – конфликт међу половима.

Ауторка такав кодекс понашања критикује с феминистичке позиције. Међутим, критика није искључиво упућена мушком роду, који од жена очекује одређени вид интелектуалне подређености, већ је оштрица упућена и самој Хелен Амброз, која се у тај кодекс савршено и беспоговорно уклапа и која у себи чак критикује Рејчел зато што се таквом кодексу опире својом отвореном равнодушносту. Оно што иначе проницљива Хелен не може да препозна заправо су модерни, то јест *модернистички*, манири девојке која се опире увреженом систему родно поларизованог кодекса понашања. Рејчел симболизује отпор нових генерација према старомодним, лимитираним и строгим очекивањима од девојака. Видан је не само јаз међу половима, већ и међу особама истог пола, али различитих генерација. До несугласице долази и када се Хелен распитује о клавиру који је Рејчел купила за брод, не пропуштајући да је жацне преносећи коментар тетке Беси: „Она се плаши да ћеш упропастити руке ако будеш толико вежбала,“ на шта Рејчел иронично одговара: „Развити мишице подлактице – и нећу се удати?“²⁴⁶

Не само да се од особа женског пола није очекивало да учествују у интелектуалним разговорима, него се од жена није очекивало ни да буду образоване. Чак и када би биле скромно музички или ликовно упућене, што се сматрало прикладним дамским хобијима, и ту је распон њихових могућности био ограничен, највише из страха од поништења њихове „женствености“ (овде такав адут представљају нежне подлактице), а све то зарад јединог „правог“ пута на који су се девојке изводиле – пута удаје.

Тема брака доминантна је тема оба дела. О браку се стално размишља и говори, бракови се анализирају, упоређују, предлажу и коментаришу. На пример, Хелен размишља о Терезиним разлозима да се уда за Вилебија, Рејчелиног оца.

²⁴⁵ Исто, 21.

²⁴⁶ Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 18.

Иако јој се Вилеби не допада превише, јер је подозревала да овај човек „чини невероватне страхоте у односу на ћерку, као што је увек сумњала да малтретира супругу“,²⁴⁷ она уочава извесне „мужевне“ црте код њега, које налази привлачним: „што је значило да се види да је крупан и кршан, да има дубок громак глас и песницу и сопствену вољу; ’али’ [...]“.²⁴⁸ Одељак се наставља преласком Хеленине „фине анализе“ са брака Вилебијевих на поређење сопственог брака са њиховим.²⁴⁹

Хелен Амброз представља типичну „буржоаску жену“, чије је задужење да се стара о свом супругу – конкретно о његовој удобности док се он бави интелектуалним радом. Хелен ужурбано улази код служавке Чејли тражећи од ње погодан сточић за писаније свог мужа, откривајући, притом, сопствене „мужевне“ карактеристике – њене руке, које иначе „служе“ за фини женски вез, одједном постају руке спретног мајстора, док њен супруг стоји изнад ње и „забринуту“ коментарише „’Драга моја’, Хелен беше на коленима под столом, ’само ћеш се испрљати, боље је да се помиримо с чињеницом да смо осуђени на шест недеља невероватне патње [...]“²⁵⁰, на шта она своје мужу изиритирано одговара: „Треба ми чекић [...] Склони се! Склони се! Склони се! [...] Склони ми се с пута, Ридли, и за пола сата наћи ћеш све сређено.“²⁵⁰

У овој сцени Хелен је себе накратко „дефеминизовала“, а Ридлија „демаскулиновала“. Супституцијом свог анимозитета према слабашним мушкарацима – јер видели смо како се диви Вилебијевој мужевној песници – она разлог за његову слабост преноси на „Књиге, књиге [...] Грчки од јутра до вечери,“ да би закључила непријатну сцену размишљањем о удаји Рејчел Винрејс, за коју се нада да неће учинити исту грешку: „Ако се госпођица Рејчел икад уда, Чејли, моли се богу да се уда за човека који не зна азбуку.“²⁵¹

Знање грчког сматрало се привилегијом образованих мушкараца, што је био један вид родне дискриминације.²⁵² Хеленина иронична тирада о грчком језику

²⁴⁷ Исто, 23.

²⁴⁸ Исто.

²⁴⁹ Исто, 24.

²⁵⁰ Исто, 29–30.

²⁵¹ Исто, 30.

²⁵² Иначе, познавање грчког језика спорна је тачка списатељкиног неформалног образовања, што је тема којој се непрестано враћала и у потоњим романима и есејима. Биљана Дојчиновић тумачи изјаву Кларисе Даловеј када (нешто касније у роману) каже да би дала десет година живота само да зна грчки, као „вапај за институционалним образовањем у коме препознајемо глас саме Вирџиније Вулф. Не знати грчки значи бити варварин, те су жене осуђене на варварство само зато

добила је више простора у *Мелимброзији* него у *Излејџу*,²⁵³ што указује на интенцију ауторке да умањи „феминистички гнев“ који је покуљао из, на речима оштрије, Хелен из *Мелимброзије*.

Међутим, иако се у Хеленином говору осећа фрустрација изазвана избором брачног партнера, нараторка не доноси негативну пресуду о њиховом браку. Она се радије служи контрастом, као стилском фигуром. Тако, као контраст готово фарсичној сцени Хеленине огорчености на мужа, добијамо и увид у Рејчелин утисак о браку Амбрових – утисак сличан утиску о Даловејевима, који ће касније створити – да између супружника постоји нека неизрецива, интимна повезаност: „Госпођа Амброз ухвати мужа за руку и док су се удаљавали, видело се, из начина на који се њен накривљени образ окренуо према његовом, да има нешто интимно да му каже. Прешли су неколико корака и Рејчел виде да се љубе.“²⁵⁴

У *Мелимброзији* нешто је другачија њена опсервација пара Амбрових, док шетају кејом:

Пар се удаљио; могло се видети да су разменили пољубац; и да је Ридли имао нешто да каже у поверењу својој жени. Рејчел је наслућивала да је тема њен отац. У њој се пробудила једна емоција. Колико је лепо видети пар који се држи руку под руку! Сада је у Хелен препознала саму слику мајчинства, која завређује најдубље поштовање.²⁵⁵

Рејчелин утисак је сентименталнији у овој верзији од само наговештених емоција побуђених сликом овог пара у *Излејџу*. Генерално, у односу на *Мелимброзију*, у *Излејџу* има много мање мелодраматичних, дидактичних и сентименталних опаски.

Када задихана Хелен упада у одају госпође Чејли како би обезбедила удобнији смештај за мужа, наилазимо на следећи коментар: „Умишљена неудобност столице и стола за тренутак су обмануле Хелен; али је била превише мудра да

што су жене.“ Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 91–92. У *Јаковљевој соби*, на пример, ауторка се служи иронијом у приказивању надменог начина на који оксфордски студенти употребљавају грчки језик, док је у роману *Госпођа Даловеј* грчки представљен као говор „лудака“.

²⁵³ Видети: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 29–31. Такође, видети есеј Вирџиније Вулф “On not Knowing Greek” и *Три њинеје*.

²⁵⁴ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 27.

²⁵⁵ “The pair moved away; it could be seen that they kissed each other; and then Ridley had something private to communicate. Rachel guessed that it had to do with her father. An emotion stored within her. How beautiful the sight of a couple arm in arm is! She now looked upon Helen as a type of maternity, to whom reverence was due.” Woolf, *Melymbrosia...*, оп. цит. 24.

би показала своју збуњеност.²⁵⁶ Хеленина мајчинска фигура не искрсава као слика вредна дивљења, већ као инвертна слика односа жене према мужу, када свог супруга разуверава да ће га убити промаја. Ауторка у *Мелимброзији* Ридлија не лишава само мужевности, већ и зрелости: „Ридли је слегао раменима [...] попут детета коме је побегао канаринац и које не може да верује да ће му сви златници из мамине торбице купити другог. Ипак, мајке понекад чине чуда.“²⁵⁷

Супротно романескној традицији у којој су жене биле *инфантилизоване*,²⁵⁸ Вирдинија Вулф у *Мелимброзији* прави иронијски, готово фарсичан обрт, који је ипак решила да избаци из *Излетиа*. Хелен се ту не зауставља. Она наставља да посматра свог ушушканог мужа како чита своје „Грке“, док је, размишља Хелен:

Она сама неписмена (мада би се могло доказати да је прочитала *Хамлеџа*, док је за мање Шекспирове драме већ било разлога за сумњу). Колико год се трудила да то сакрије, поуздано је знала да су само двадесет и четири особе уживале у Ридлијевим књигама.²⁵⁹

Ради се о књигама човека, који је, даље размишља Хелен, „племенит и заиста диван, чији су стандарди веома високи, а ум пречишћен, чије је варење врло осетљиво, који често пати од главобоља, и који је (и овде се мало намрштила) егоста, свакако, који презире дебеле жене и глупе мушкарце[...];“ Хеленино дивљење према супругу је извештачено, јер је чак и у мислима неодрживо. Њен ток мисли брзо од дивљења прелази у ниподаштавање, до коначног признања да „има нешто против свих Амбрових“.²⁶⁰

²⁵⁶ “The fictitious comfort of chair and table for the moment deceived Helen; but she was too wise to show her perplexity.” Исто, 29.

²⁵⁷ “Ridley shrugged his shoulders with foreboding, like a child whose canary bird has flown, and cannot believe that all the gold in his mother’s purse will really buy a new one. Still, mothers sometimes work miracles.” Исто, 30.

²⁵⁸ На пример, Џорџ Елиот у роману *Мидлмарч* овако описује један за то време типичан однос међу половима у браку, у сцени између Розамонд и Терцијуса: „’Молим те немој, Терцијусе,’ погледа га и мало више нагласи речи. ’То би било као да ме сматраш дететом.’ [...] чинило му се да има истине у тој примедби.“ Džordž Eliot, *Midlmarč, Studija o provincijskom životu* (Beograd: Narodna Knjiga, 2004), 463.

²⁵⁹ “Illiterate herself (it could be proved that she had read Hamlet, but as to the lesser plays of Shakespeare there was reason for doubt) she respected readers; but sometimes wondered about Greek. Hide it though she might, she knew quite well that there were only twenty four people who enjoyed Ridley’s books; [...] a noble and delightful man, whose standard was very high, whose mind was very pure, whose digestion was very delicate, whose head often ached, who was (here she frowned a little) an egoist certainly, with very little sympathy for fat women and stupid men [...] On the whole, that was her grudge against Greek; or, more justly, her grudge against the Ambroses.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 31.

²⁶⁰ Исто.

Сетивши се Терезе, Рејчелине мајке, и чињенице да је могла да се уда за мушкарца попут Вилебија, у *Мелимброзији* Хелен интуитивно долази до закључка да „човек тешко да може да процени какав је истински однос између двоје људи, јер суштина нечијег односа заправо увек остаје скривена“.²⁶¹ Исти закључак понавља и нараторка, у сцени разговора између Хелен и Херста, када Хелен отворено признаје да је срећна зато што је удата и има дете, мада „о свом односу са Ридлијем никада није отворено говорила, јер ће оштроумни људи свакако моћи да самостално донесу суд.“²⁶²

Ипак, суд о Амбрововима најбоље је изнео Теренс Хјуит, у осамнаестом поглављу *Излејџа на њучину*, у коме преиспитује сопствена осећања према Рејчел и ставове о браку, уопште. Он брак Амбровових види као „компромис“, најпре због Хелениног понашања према мужу: то што му „попушта; квари га; сређује ствари за њега“ и само према њему „није искрена“.²⁶³ Он те њене особине осуђује као „жалосну ману у њеној природи“, закључујући да би за свет било „много боље“ да се такви парови *разведу*.²⁶⁴

4.3. Даловејеви

4.3.1. *Излејџа на њучину*, поглавље 3

Треће поглавље посвећено је скоро дрском упаду брачног пара Даловејевих на брод: „Иако је све изгледало тренутно, ипак је овај упад био узнемирујући; сви су, мање-више, били избачени из такта.“²⁶⁵ Долазак Даловејевих, објашњава нараторка, „изазвао [је] узрујаност, а неколико пари очију видело је да је госпођа Даловеј висока и витка жена, да је њено тело умотано у крзно, глава у велове, док се испоставило да је господин Даловеј човек средњег раста и чврсте грађе, одевен

²⁶¹ “She remembered the sight of them together, and reflected once more that one can scarcely judge any relationship fairly the essential thing being hidden.” Исто, 212. Хермајони Ли брак Вулфових види као срећан брак који је добро функционисао зато што се „на њему радило“, а кључ брачне среће, и према опису саме књижевнице у њеном дневнику, лежи у посебним интимним тренуцима између мужа и жене, које су обоје чували попут „скривеног блага“ (“The immense success of our life, is I think, that our treasure is hid away; [...]”). Наведеноу: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 320.

²⁶² “Her relationship with Ridley was a thing she never discussed, because people with insight could judge directly, [...]” Virginia Woolf, *Melambrosia*, оп. цит., 229.

²⁶³ Вирџинија Вулф, *Излејџа...*, оп. цит., 261.

²⁶⁴ Исто.

²⁶⁵ Исто, 41.

као ловац“.²⁶⁶ Они на брод доспевају „по специјалном аранжману“, иако господин Вилеби није планирао да прихвати нове путнике; Даловејеви су „припадали класи где се безмало све посебно сређивало, или је могло да се среди ако затреба“.²⁶⁷ Непријатељски тон нараторке према овим ликовима очигледан је од њиховог увођења у причу.

Но, приметан је и снажан утисак који на сапутнике брода *Еуфрозина*²⁶⁸ овај пар оставља. Чак, минуциозан опис Даловејевих готово да остале ликове баца у „запећак“.

Но, кроз имплицитну критику овог пара, одмах се увиђа и ауторкин став према људима из владајуће класе енглеског друштва. Како објашњава капетан Вилеби Винрејс, господин Ричард Даловеј је „господин који сматра да због тога што је некад био члан Парламента, а његова супруга племићка кћер, могу да имају шта год пожелеле“.²⁶⁹ Оно што никако не треба пропустити јесте и разлог путовања на које су Даловејеви кренули:

Онемогућен да те сезоне [...] служи својој земљи у Парламенту, господин Даловеј је давао све од себе да служи земљи ван Парламента [...] У Шпанији су он и госпођа Даловеј јахали мазге, јер су хтели да схвате како сељаци живе. И да ли су, рецимо, спремни за побуну? [...] Ричард је имао пријем код министара и предвидео је кризу која ће брзо уследити [...] Страни дописници *Тајмса*²⁷⁰ оцењивали су њихову маршруту као и све друго. Господин Даловеј желео је да види неко оружје и сматрао је да је Афричка обала много нестабилнија него што су људи код куће склони да верују.²⁷¹

Прави разлог пропутовања, међутим, није „ширење видика госпође Даловеј“, већ испитивање спољно-политичке ситуације и ратног кошкања које је већ

²⁶⁶ Исто, 40.

²⁶⁷ Исто.

²⁶⁸ Име брода у оригиналу је *Euphrosyne*. Иако је у званичном преводу брод транскрибован као *Еуфросина*, према правилима транскрипције у раду се наводи као *Еуфрозина*. Видети: Митар Пешикан и др., *Правойис српскога језика* (Нови Сад: Матица српска, 2013).

²⁶⁹ Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 39.

²⁷⁰ Писмо из 1916. године најјасније говори о списатељкином пацифизму и виђењу рата као „маскулине фикције“: „Захваљујући *Тајмсу*, који читам за доручком, постајем све већа феминисткиња и питам се како је могуће да се оваква препотентна маскулина фикција наставља из дана у дан [...]“ У оригиналу: “I become steadily more feminist owing to the *Times*, which I read at breakfast and wonder how this preposterous masculine fiction [the war] keeps going a day longer [...]” (писмо Вирциније Вулф датирано на 23. јануар 1916, цитирано у Nigel Nicolson (ed.), *The Question of Things Happening. The Letters of Virginia Woolf* (London: Chatto and Windus, 1976), 76, наведено у: Sharon Ouditt *Fighting Forces, Writing Women...* оп. цит., 171. Ово писмо јасно говори о вези између феминизма и анти-милитаризма Вирциније Вулф. Новине *Тајмс* Вирцинија Вулф сматрала је идеолошким производом маскулине фикције, у којима се женски глас није могао чути. Више о томе у: Sharon Ouditt “Masculine Fictions”, у: Исто, 171–176.

²⁷¹ Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 39–40.

започето у Европи. Касније, када остану насамо, док размишља о „континуитету“, Ричард, као типичан поборник империјалистичке политике, свет описује као дивљу животињу коју треба освојити и зауздати.²⁷² „Размишљао је у стилу конзервативне политике, која је стабилно текла од лорда Сализберија до Алфреда, и постепено се затварала, као да је реч о ласу које се отвара и хвата ствари, огромне делове настањеног глобуса.“²⁷³

О нетрпељивости Вирџиније Вулф према баш оваквој господи треба погледати одломак из њеног дневника из 1915. године (што је година објављивања *Излеџа на џучину*), где Вирџинија Вулф у пар реченица описује свој непријатељски став према патриотизму:

Мислим да је патриотизам ниско осећање. Када то кажем, мислим на то [...] како је једино што сам могла да осетим док су свирали националну химну, само одсуство осећања, и код себе, и код других. Ако Британци већ могу отворено да говоре о клозетима и копулацији, онда би могли да дозволе и да их понесу универзалне емоције. Како ствари стоје, апел ка сапатништву је безнадежно упрљан упадом капута и бунди. Почињем да мрзим људски род [...].²⁷⁴

Управо такав један „капут“ и „бунда“ упадају и на брод *Еуфрозина*.²⁷⁵ Даловејеви се нимало не допадају ни Хелен Амброс, ни господину Пеперу.²⁷⁶ Долазак ових странаца и код Рејчел Винрејс испрва изазива nelaгоду, „јер беше дошла до депресивног закључка, од доласка Даловејевих, да јој лице није онакво какво жели, и да највероватније неће никада ни бити“.²⁷⁷

²⁷² У том смислу, поједини критичари проналазе сличност између овог романа и романа Џозефа Конрада, *Срце џаме*. Видети поговор романа *Излеџ на џучину*, који Биљана Дојчиновић индикативно насловљава „Излет у срце модернизма“. По њеном тумачењу, „*Излеџ на џучину* ниче, у ствари, из колонијалног тла, из Конрадовога *Срца џаме*. Шаролика група Британаца у хотелу [...] слика је бахатог необазирања на безгласну околину. У питању је свакако друштвена сатира.“ Видети: Биљана Дојчиновић, поговор у *Излеџ на џучину*, оп. цит., 409–440. Видети такође студију: Biljana Dojčinović, *Susreti u tami...*, оп. цит. и: Mark Wollaeger, “The Woolfs in the Jungle: Intertextuality, Sexuality, and the Emergence of Female Modernism in The Voyage Out, The Village in the Jungle, and Heart of Darkness”, *MLQ: Modern Language Quarterly*, 1 (2003), 33–69, <<http://muse.jhu.edu/journals/mlq/summary/v064/64.1wollaeger.html>>, приступљено 27. 3. 2017.

²⁷³ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 53.

²⁷⁴ Преузето из: Anne Olivier Bell, ed., *The Diary of Virginia Woolf, I: 1915–1919* (England: Penguin Books, 1979), 5.

²⁷⁵ О томе и у раду: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излеџ на џучину* и *Госпођа Даловеј Вирџиније Вулф*“, оп. цит.

²⁷⁶ Видети: Вирџинија Вулф, *Излеџ*, оп. цит., 53.

²⁷⁷ Исто, 41.

Да су Даловејеви уштогљени представници старог поретка, осликаног у манирима за облачење, на пример, види се из Кларисиног писма:

Причају о уметности и нас сматрају за дедаке зато што се облачимо увече. Међутим, ја не могу без тога; пре бих умрла него дошла на вечеру без нове тоалете [...] (Чудно је како те ствари заиста значе много више него што се обично сматра. Пре бих дозволила да ми главу одсеку него да носим фланел до коже.)²⁷⁸

Не чуди што идеја о пресвлачењу код Рејчел изазива нелагоду.²⁷⁹ Али, она је њима истовремено и опчињена:

Гледала је од госпође Даловеј ка господину Даловеју и од господина Даловеја натраг. Клариса је била заиста фасцинантна. [...] А тек њен муж! Господин Даловеј са оним бујним одмереним гласом био је још импресивнији. Чинило се да долази из разбујалог, уљем натопљеног центра машине, где клизе полиране шипке и ударају клипови;²⁸⁰ држао је ствари тако чврсто али тако лако.²⁸¹

Основно питање је шта, заправо, изазива нелагоду код Рејчел Винрејс? При сусрету са госпођом Даловеј, једна од ствари које опчињена Рејчел примећује јесте мирис ове даме, који је напосто омамљује: „Рејчел је ишла за госпођама као у трансу; необичан мирис љубичице долазио је од госпође Даловеј, мешајући се с меким шуштањем њених сукања и звецкањем њених ланчића.“²⁸² Р. С. Копен каже да сензације попут мириса, па и звука шуштања нечије гардеробе у покрету, заправо конституишу наша најранија сећања.²⁸³

²⁷⁸ Исто, 51.

²⁷⁹ Квентин Бел објашњава да је Вирџинија Вулф, заједно са припадницима авангардне групе Блумзбери, одбијала да се повинује модним конвенцијама. У то је спадало и пресвлачење за вечеру: „Зашто се пресвлачити за вечеру? Зашто трпети досадњаковиће? Зашто бринути о 'Друштву'? [...] они су захтевали слободу [...].“ У оригиналу: “Why dress for dinner? Why tolerate bores? Why bother about 'Society'? [...] they claimed liberty [...]”; Преузето из: Quentin Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, оп. цит., 96 и 57.

²⁸⁰ Символика речи „шипка“, „клип“, „чврстина“, фалусног је карактера. По Фројдовој теорији, предмети који симболизују мушки полни орган у сновима су обично дугачки и уздигнути (кишобран, штапови, мотке, дрвеће и сл.), оружје сваке врсте (нож, пиштољ), итд. Видети: Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу* (Београд: „Космос“, 1961), 122.

²⁸¹ Вирџинија Вулф, *Излеи...*, оп. цит., 47–48.

²⁸² Исто, 48. Поред тога што су сукње и ланчићи родна обележја и статусни симболи даме из високог друштва, звук који производе, а који доминира Рејчелиним утиском, буди у Рејчел чула која су карактеристична за прве утиске које новорођенче стиче о мајци и препознаје када се мајка приближава.

²⁸³ Такозвана „мнемотехнологија“ одевне праксе функционише тако што „отвара“ комуникацију између свесног и подсвесног. Видети студију: R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 1; 73.

Симболично, Клариса Даловеј за Рејчел представља мајчинску фигуру, те њен цветни парфем у девојци буди *чежњу*.²⁸⁴ Овде се звучни и визуелни утисак који хаљина Кларисе Даловеј оставља на Рејчел може протумачити као *мејтонимија* Рејчелине преминуле мајке. Наиме, управо је прва успомена Вирџиније Вулф, коју описује у својим мемоарима, везана за цветну шару на мајчиној хаљини: „Почињем: прва успомена. То су били црвени и љубичасти цветови на црној позадини хаљине моје мајке.“²⁸⁵

Улога мајке у животу списатељке оставила је видљиво дубок траг, те се на симболичном плану, више или мање експлицитно, провлачи кроз готово сва њена дела. Елизабет Ејбел нуди психоаналитичко читање романа *Излећ на јучину* и *Госпођа Даловеј*, тврдећи да јунакиње оба романа теже да се врате у „предипално благостање“.²⁸⁶

Џулијет Мичел истиче исто порекло „принципа жеље“. Први објекат љубави је мајка.²⁸⁷ Током развоја, међутим, новорођенче се суочава са реалношћу која значи *недостатак*, односно „лишавање“ средстава које жељу задовољавају, што на подсвесном нивоу остаје принцип којим се и одрасли воде, с том разликом што ментално оболеле особе остају заробљене у свету задовољства, не прихватајући

²⁸⁴ „Онај мирис који беше омамио Рејчел сада је испуњавао ваздух.“ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 50.

²⁸⁵ “I begin: the first memory. This was of red and purple flowers on a black ground – my mother’s dress.” Књижевница се враћа првим чулним утисцима међу које спада и звук наруквица: „Понекад док сам лежала будна, чезнула сам да се она појави. [...] Такође, често чујем звук њених наруквица [...] И наравно да је она била централна [личност у нашим животима][...] Она је била све.“ У оригиналу: “I lay awake sometimes and longed for her to come. [...]; Also I hear the tinkle of her bracelets, made of twisted silver [...]; And of course she was central. [...] She was the whole thing.” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 64; 82–83.

²⁸⁶ Она сматра да лик Кларисе Даловеј гаји исту чежњу за изгубљеном мајком, симболизовану хомоеротским осећањима према Сели Сетон, где веза са Сели симболично представља идеалан (ја бих пре рекла „идеализован“) предипални однос, док упад Питера Волша у сцену њиховог пољупца представља насилно ступање на снагу „закон оца“. Видети студију: Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (Chicago: U of Chicago P, 1989), 32. Студије америчке феминолошке психологије наставиле су да истражују оно што је у Фројдовој теорији остало готово неистражено: *ипреедијални* период дечјег живота. Видети студије: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 52–56, и Carol Gilligan, *In a Different Voice*, оп. цит. Видети и студију: Biljana Dojčinović-Nešić, *Ginokritika*, оп. цит., 22–24. О овој теми у делу Вирџиније Вулф видети рад: „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Саши* Мајкла Канингема“, оп. цит.

²⁸⁷ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 13. Материнство постаје полазна тачка изучавања људске психе још код прве наследнице Фројдове школе, Мелани Клајн. Ова теоретичарка као пример узрока формирања жеље и потребе за љубављу и сигурношћу узима одојче и његове потребе, које може задовољити само мајка. Џоан Ривијер, „Мржња, похлепа и агресивност“, у: Melani Klajn i Džoan Rivijer, *Ljubav, mržnja i reparacija*, оп. цит., 19.

реалност.²⁸⁸ Ненси Чодоров потврђује закључак до кога се у психоанализи дошло – девојчице се никада у потпуности не одричу своје везаности за мајку, те ту везаност преносе у друге интимне односе, наиме, у однос са супругом.²⁸⁹

Уколико цвеће протумачимо као симбол смрти, покров гробнице, онда се и жал госпође Даловеј за недостатком цвећа на површини мора: „Мени је неподношљиво у вези с морем то што у њему уопште нема цвећа. Замислите поља слезоваче и љубичица насред океана. Како божанствено!“²⁹⁰ – може на симболичном плану протумачити као и њен подсвесно исказан *најон ка смрти*.

Борба са нагоном ка смрти у случају Кларисе Даловеј, међутим, манифестоваће се тек у десет година каснијем роману, *Госпођа Даловеј*. У *Излеју на њучину*, ипак, Рејчел Винрејс је та која машта о дубинама мора и која, на крају, умире губећи се у сличним дубинама грознице и смрти. За њу море постаје и гробница и чувар вечног девичанства. У библијско-митском дискурсу Елен Сиксу, *вода* представља једну од доминантних слика, нарочито „океанска вода“, а по овој теоретичарки море је „женски елемент“ *par excellence*, јер подсећа на „утешну сигурност мајчине утробе“.²⁹¹ Рејчел је имала подсвесну жељу да се утопи, симболично, да се врати у сигурност мајчине утробе.

Дакле, код лика Рејчел Винрејс јесте доминантна чежња за „утапањем у мајку“ – у пренесеном смислу госпођу Даловеј. Рејчел је врло брзо заволела Кларису,²⁹² али су њена осећања такође амбивалентна. Када нагло напушта Хелен и Кларису које започињу разговор о мајчинству, јер „беше гневна на успешне госпође, које су је приморавале да не припада њиховом свету и да нема мајке“, ²⁹³ то је одраз њене незрелости, односно доказ да није превазишла трауму губитка мајке, јер би у њеним годинама било сасвим природно да у таквим разговорима учествује. Ипак, госпођи Даловеј не треба много да препозна разлог Рејчелиног

²⁸⁸ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 13. Жак Лакан дефинисао је процес преласка из *имаинарної* у *симболички* поредак. Видети: Jacques Lacan, *XI Seminar četiri temeljna pojma psihoanalize* (Zagreb: „Naprijed“, 1986).

²⁸⁹ Nancy, J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sexualities*, оп. цит., 10.

²⁹⁰ Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 42.

²⁹¹ Toril Moi, *Sexual Textual Politics...*, оп. цит., 117.

²⁹² Видети: Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 49.

²⁹³ Исто, 59.

очаја: „Знам”, рече она, обухватљујући Рејчелино раме једном руком“,²⁹⁴ желећи да Рејчелине мисли са недостатка мајке преусмери на удају:

Када сам била твојих година, и ја сам желела. Нико није схватао док нисам упознала Ричарда. Он ми је дао све што сам желела [...] Како је живот леп! У том тренутку, стојећи на свежем поветарцу [...] и руком госпође Даловеј на њеној руци, стварно јој се учини да је живот, *који беше неименован њре шоја*,²⁹⁵ бескрајно чудесан [...].²⁹⁶

Елизабет Ејбел износи теорију о томе да је Вирџинија Вулф у својим делима преиспитивала „патрилинеарну генеалогiju“, антиципирајући радикални преокрет ка „матрилинеарној генеалогiji“.²⁹⁷ Тако, на пример, ова психоаналитичка теоретичарка причу романа *Госпође Даловеј* тумачи као верзију „ћеркине едиповске приче“, односно сучељавања материнског (преедипалног) и очинског (едипалног) периода у сазревању.²⁹⁸ Да је Вирџинија Вулф у свом делу настојала да направи „заокрет“ ка „матрилинеарној генеалогiji“, потврђује се само тумачењем захтева који је изнела у *Сопственој соби*: „Јер, ако смо жене, мислимо кроз своје мајке.“²⁹⁹ Према теорији Жака Лакана, разрешење *едипалне кризе* требало би да води у такозвани *симболички њоредак*, који се још назива и *законом оца*.³⁰⁰ Међутим, „закон“ за Рејчел не представља „име оца“, већ мајка даје свету значење – што симболично, у роману *Излеи на њучину*, Клариса Даловеј у овој сцени чини за Рејчел.

За девојчице је раздвајање од мајке радикалније, каже Џулијет Мичел, јер је потребно да се „двоструко одрекну“, прво љубави према мајци, а затим и љубави према оцу, да би, коначно, преусмериле љубав према супругу.³⁰¹ Дакле, према поставкама психоанализе, љубавне везе заснивају се према примарном љубавном моделу, док се сва непријатељска осећања (фрустрације) преносе у однос са мужем

²⁹⁴ Исто, 63.

²⁹⁵ Мој курзив.

²⁹⁶ Исто.

²⁹⁷ Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, оп. цит., 3.

²⁹⁸ Исто, 7, 8.

²⁹⁹ Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 88.

³⁰⁰ Наведено у: Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, оп. цит., 99.

³⁰¹ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 57–58; видети и стране: 286–289.

Генерално, психоаналитичари се углавном слажу око непобитног мајчинског утицаја на развој здравог родног идентитета. О процесу диференцијације у анализи мушких ликова из романа Вирџиније Вулф и Мајкла Канингема види и текст: Софија Немет, „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Саији* Мајкла Канингема“, оп. цит.

– који, другим речима, замењује мајку у девојчином емотивном животу. У случају лика Рејчел Винрејс, овај процес је насилно прекинут мајчином смрћу,³⁰² те Рејчел није имала прилике да развије такозвани „здрав женски идентитет“, нити да достигне „пуну зрелост“. Зато њу у двадесет четвртој години још увек узнемирава тема мајчинства и мушко-женских односа. Из тог разлога ни протагонисткиња овог романа није спремна да се упусти у зрео хетеросексуални однос и да формира сопствену породицу. У том смислу, *чежња за изјубљеном мајком* подсвесна је препрека за протагонисткињу првог романа *Вирџиније Вулф* да ступи у брак.

И Рејчелин однос према Ричарду амбивалентан је – она се у њега заљубљује, али, исто тако је дубоко потресена његовим пољупцем (из каснијег поглавља), који, с друге стране, Хелен, као лик старије и зрелије жене, посматра као сасвим природну ствар. Свакако, Рејчел ништа не зна о мушко-женским односима, па је ово шок за њу. С друге стране, њен шок може бити и подсвесно мотивисан, јер она Ричарда доживљава и као очинску фигуру, а нараторка нам шаље овај сигнал начином на који јој се он обраћа: „Не знам ја ништа!“, рече она. „Било би боље да не знате ништа, рече он *очински*“.³⁰³ Фројдовим језиком речено, Рејчел у односу на Ричарда као да развија *Елекџрин комплекс*.

У сцени растанка између Кларисе и Рејчел, у шестом поглављу, Клариса узвраћа осећање симпатије: „Заиста ми се свиђаш, промрмља [Клариса] љубећи Рејчел“.³⁰⁴

Али, да се вратимо Даловејевима. Сатирична оштрица ауторкиног пера у случају брачног пара Даловеј као да је посебно наоштрена. Кроз критику њиховог строго конвенционалног понашања, она посредно критикује не само конзервативне, већ и надобудне империјалистичке ставове монархије чији су они представници. Патриотизам и империјализам готово комично доминирају чак и у интимним разговорима између овог брачног пара, па, на пример, жацнута љубомором на Хелен која има двоје деце – сина и кћер – Клариса Ричарду каже: „*Морамо добити сина, Дик*“.³⁰⁵ Унапред поносан на ту могућност, Ричард почиње да развија

³⁰² И *Вирџинија Вулф* рано остаје без мајке.

³⁰³ Мој курзив. *Вирџинија Вулф, Излеј...*, оп. цит., 68.

³⁰⁴ *Вирџинија Вулф, Излеј...*, оп. цит., 83.

³⁰⁵ *Вирџинија Вулф, Излеј...*, оп. цит., 52

сопствену фантазију о наследнику који неће припадати само њему, већ и отаџбини, и, чак више од тога, који ће „бити вођа“.³⁰⁶

Ауторкина суптилна иронија може се уочити тек читањем романа *Госпођа Даловеј*, у коме овај пар уместо сина добија кћер, и то кћер коју ће баш Ричард страшно волети.³⁰⁷ Заиста, анализом романа *Госпођа Даловеј*, испоставља се тачним да је пре Ричард Даловеј тај који свесрдно воли своју кћерку, него Клариса. Тако се и моменат врхунца овог романа може двојако тумачити – по многим је то тренутак Кларисине епифаније по примању вести о Септимусовом самоубиству, али, као климакс се може посматрати и врхунац Ричардове среће када на забави угледа своју кћер, Елизабету.

Као права „буржоаска жена“, у роману *Излећ на њучину*, госпођа Даловеј у патриотско-сензуалном заносу наставља:

Знаш, Дик, да непрестано мислим на Енглеску, рече његова супруга замишљено, наслонивши му главу на груди. Када си на овом броду делује стварно сликовитије – шта стварно значи бити Енглеz. Размишљаш о свему што смо урадили, о нашој морнарици и о људима у Индији и Африци, како вековима шаљемо момке из малих села – и о људима као што си ти, Дик, човеку се чини да не би могао да поднесе чињеницу да *није* Енглеz! Замисли светло које гори изнад Парламента, Дик! Када сам малочас стала на палубу, чинило ми се да га видим.³⁰⁸

Константно преиспитујући историју, како званичну, „маскулину“, тако и незваничну, породичну, представљену животом жена, Вирџинија Вулф води дијалог између прошлости и будућности, настојећи да створи основе за писање „нове“ историје, налазе Сандра Гилберт и Сузан Губар.³⁰⁹ Ричард Даловеј симбол је једне такве „маскулине историје“, ³¹⁰ коју Вирџинија Вулф у *Излећу на њучину*

³⁰⁶ Исто. Протагониста романа *Јаковљева соба* гине за отаџбину, Септимус Смит, из *Госпође Даловеј*, мада не гине у рату, умире од последица посттрауматског стреса, починивши самоубиство, а у рату гине и један од браће Ремзи, из романа *Ка свештенику*. Тумачено из перспективе будућних романа, судбине ових ликова само појачавају иронично значење Ричардове фантазије.

³⁰⁷ Фројдова поставка о жељи за бебом, која унутар мајчине утробе подсвесно представља „замену за пенис“, као и тврдња да уколико мајка роди мушко дете задовољство бива веће, такође представља спорну тачку за феминистичке критичарке. Видети: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* оп. цит., 5–16; видети и страну 54.

³⁰⁸ Исто.

³⁰⁹ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Volume I, *The War of the Words* (New Haven and London: Yale University Press, 1988), 10–14.

³¹⁰ Исто, 15. О томе и у раду: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

пародира: „У питању је континуитет’ [...] запљускивала га је визија енглеске историје, краљ за краљем, премијер за премијером, и истинско право“.³¹¹

На све то, Клариси остаје да мужевљеве речи потврди преподобним величањем његовог интелекта:

’Бољи си од мене, Дик,’ [...] ’видиш све где ја видим само *једно*.’ ’То ми је посао, као што сам покушавао да објасним на вечери.’ ’Код тебе ми се свиђа Дик,’ настави она, ’што си увек исти, а ја сам ћудљиво створење.’ ’У сваком случају, лепо си створење,’ рече он, посматрајући је дубљим погледом. ’Стварно мислиш тако? Пољуби ме онда.’ Он је пољуби страшно, тако да њено полузавршено писмо склизну на под, а он га прочита *не истражећи дозволу*.³¹²

Сцена се завршава Ричардовим скоро насилним упадом у Кларисино писмо. Символички, то представља упад у њен интимни свет. Женска приватност се не поштује. У овом роману супруге (Хелен и Клариса) настоје да својим мужевима обезбеде потпуни мир и удобност, како би се несметано бавили интелектуалним радом, док се жене безобзирно прекидају чак и у покушајима писања писама или дневника. Већ након веридбе, Теренсова надмена „маскулина“ супериорност поражава Рејчел, када јој он дрско каже да је њена дужност да одговара на честитке, а његова да пише роман.³¹³

Међутим, једна суптилна промена приступа Вирџиније Вулф према ликовима Ричарда и Кларисе Даловеј може се уочити у роману *Госпођа Даловеј*, у коме Клариса као разлог за ступање у брак са Ричардом наводи тај да са њим може имати „мало слободе, мало независности“,³¹⁴ што се у овом роману пак не види.

Овај „упад“ у писмо би се уклопио у психоаналитичко тумачење Елизабет Ејбел, која изједначава моменат „акултурације“ са моментом опструкције, односно „маскулине интервенције“, која „захтева хетеросексуалност“.³¹⁵ У надменом империјалистичком маниру, ради „акултурације“ осталих сапутника – јер, како и сам Ричард признаје својој жени: „Дуго је трајало, али смо скоро при крају“, рече он, ’остаје да се консолидујемо’.³¹⁶ – Даловејеви улазе у роман. Непозван упада и

³¹¹ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 53.

³¹² Мој курзив. Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 53.

³¹³ Видети: Virginia Woolf, *The Voyage Out*, 295, наведено у: Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 58.

³¹⁴ Видети: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 10.

³¹⁵ Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis...*, оп. цит., 30–32.

³¹⁶ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 53.

Дик у Кларисино писмо. На крају ове готово фарсичне тираде, она га тера да је пољуби. Политички говор на њих делује као афродизијак, неопходан за наставак и личног и отаџбинског „континуитета“.

Почев од првог романа Вирџиније Вулф, сви потоњи романи кроз „дезинтеграцију традиционалног породичног романа“, у ствари прате „дезинтеграцију традиционалне викторијанске породице“, налазе Сандра Гилберт и Сузан Губар.³¹⁷ Пропаст породице оличена је неуспелим браковима и партнерским односима представљеним у романима Вирџиније Вулф, а нарочито у *Госпођи Даловеј*, где је пропаст брака узрочно-последично повезана са ратом изазваним гађењем према институцијама државе и породице.³¹⁸

Међутим, колико је госпођа Даловеј *заиста* само једно инфериорно, необразовано „створење“, које не уме да мисли својом главом, нараторка такође иронично третира и подрива. У роман уводи скривени ток мисли ове јунакиње, у које Дик Даловеј не може да „продре“. Прво, ако се вратимо на опис „јадног“ господина Пепера, Клариса га бездушно у свом дневнику пореди са „запуштеним фокстеријером“, закључујући следеће: „Штета је што не можемо понекад да се односимо према мушкарцима ко према псима!“³¹⁹ У пренесеном смислу, штета је што и према свом мужу не би могла тако да се односи.³²⁰

Друго, Клариса се касније и сама пита да ли је стварно добро за жену да живи с мушкарцем који је од ње „супериорнији“: „Осећаш се некако подређено.“³²¹ У избегавању одговора који би могао проizaћи из дубље аутоанализе, убрзо затим Клариса почиње да „тупи канџе“, оправдавајући такав однос као део традиције: „Мислим да осећам према њему оно што су моја мајка и жене њене генерације осећале према Христу. То само показује да човек не може без *нечега*.“³²²

³¹⁷ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven and London: Yale UP, 1994), 20.

³¹⁸ Септимус Смит одбија да са Реџијом зачне дете у таквом свету. Исто, 21.

³¹⁹ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 51.

³²⁰ Џејн Вер увиђа да су сва велика питања које овај роман поставља готово резимирана у шеснаестом поглављу, у разговору између Рејчел и Теренса. Видети: Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 15. Занимљиво је што се ту Теренс служи животињском метафором за представљање маскулине доминантности над женама, јер се слична метафора види у размишљању Кларисе Даловеј, која о мушкарцима размишља као о псима, само је смер доминације обрнут. Ово је још један од суптилних иронијских обрта којима се списатељка служила.

³²¹ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 54.

³²² Исто, 54.

Ричард Даловеј њу срозава на „лепо створење“, док она њега на нешто још безличније – на „нешто“, без чега се не може. Такође, колико год се понашала према свом супругу попут умиљатог мачета,³²³ поново се уочава иронична инверзија, ако се осврнемо на тему борбе сифражеткиња за право гласа, о којој говоре Даловејеви:

’И онда неко прича о једнакости полова!’ ’Да, да, неки то раде!’ повика Клариса. ’Мој муж је морао да пролази покрај једне гневне даме сваког поподнева током прошлог заседања, за коју мислим да није ништа друго говорила.’ ’Седела је испред куће; било је то веома непријатно’, рече Даловеј. ’На крају сам прикупио храбрости и рекао јој: *Драго моје створење, иду си само на сметњи. Мене ометаш, а себи не чиниш ништа добро.*’ ’А онда га је она шчепала за капут и била би му извадила очи’,³²⁴ убади се госпођа Даловеј. [...] ’Тако им и треба’, одсече Вилеби. ’Ту се апсолутно слажем’, рече Даловеј. ’Нико не може да осуди чисто лудило и узалудност таквог понашања боље од мене; а што се тиче расправе, е, нека легнем у гроб пре него што жена добије право гласа у Енглеској! То је све што имам да кажем.’ Озбиљност изјаве њеног мужа натера Кларису да се уозбиљи. ’То је незамисливо’, рече она. ’Немојте да ми кажете да сте ви поборник проширења права гласа?’³²⁵

У пренесеном смислу, од умиљатог мачета, госпођа Даловеј подсвесно изнервирана дрским упадом њеног мужа у њен дневник, могла је врло лако да се претвори у дивљу мачку, што је порив који успева да сузбије. Занимљиво је приметити да се мотив дивље животиње с канцама, али у далеко озбиљнијој унутарњој борби, понавља у мрачним дубинама душе Кларисе Даловеј у роману *Госпођа Даловеј*. Чак, психолошка борба са сопственим „алтерегом“ јесте и једна од главних тема овог потоњег романа. Сандра Гилберт и Сузан Губар би то протумачиле као типичну унутарњу борбу јунакиња женских романа да у себи сузбију „чудовиште“, док с друге стране улажу „огроман труд“ у играње сасвим супротне улоге – „виле домаћег огњишта.“³²⁶

³²³ „Перо у њеним рукама постало је инструмент којим се милује хартија, а она је могла, док пише, да милује и голица маче [...]“ Вирцинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 50.

³²⁴ Мачке су познате по таквом начину борбе.

³²⁵ Вирцинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 43–44. Женама старијим од тридесет година у Енглеској је одобрено право гласа тек 1918. године. Тој теми књижевница ће се вратити у романима *Ноћ и дан* и *Године*, на пример, као и у свом феминистичко-анти-ратном есеју, *Три твинеје*. Једна од основних тема романа *Излеј на њучину* јесте природа и циљеви васпитања и образовања жена, што Вулфову наводи да отвори и остала питања која из ових логично произилазе – питања структуре британског друштва и његове политике, које ауторка поставља кроз проблематично питање сифражеткиња у роману, што је иначе у тренутку настајања овог дела било једно од горућих питања у Великој Британији. Види: Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”, оп. цит., 14, 15.

³²⁶ Видети: Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 34.

У роману *Излеј на њучину*, ипак, Клариса Даловеј fino се сналази и удобно осећа у улози „инфериорне“ супруге. Даловејеви су добро уигран тандем, које више од свега повезује самољубље и снисходљивост. Између њих, као и између Амбрових, постоји нека посебна веза, помоћу које се могу разумети и без речи, али то се углавном своди на подсмех једних према другима: „Између мужа и жене размењен је неприметан сигнал, што је значило да схватају ситуацију и да ће постојано бити једно уз друго“.³²⁷

Међутим, иако на брод „упадају“ заједно, и то наизглед као врло сложен и складан брачни пар, ипак свако има својих особености. До једног мањег конфликта долази у сцени разговора о уметности, мада је и овде Клариса та која се својеволно лишава „права гласа“, јер последњу реч даје Ричарду. Када остану насамо, конфликт се наставља, али овог пута с мање притворности – док Ричард Клариси пребацује за њен испад како би „дала“ „десет година живота“ да зна грчки,³²⁸ она се брани следећим речима: „Обавила сам *дужности* за вечером!“³²⁹

Дубљи раздор између супружника настаје у малој расправи о литерарном укусу:

’Не слажем се у потпуности, Ричарде’, рече госпођа Даловеј. ’Сети се Шелија. Мислим да у *Агонису* постоји скоро све што човек жели.’ ’Свакако прочитајте Адониса’, сложи се Ричард, ’али кад год чујем за Шелија, поновим себи речи Метјуа Арнолда: *Какав сој! Какав сој!*’ Ово побуди Ридлијеву пажњу. ’Метју Арнолд? Тај одвратни уображенко!’, прасну он. ’Уображенко – свакако. *Ту ускаче моја њоенија*.³³⁰ Ми политичари вама несумњиво изгледамо [...] као груб, неоригиналан свет; али ми видимо обе стране; можда смо трапави, али дајемо све од себе да схватимо ствари.’³³¹

Ту треба имати у виду и став Вирџиније Вулф, који је изнела у једном есеју у коме расправља са критичарима старије генерације, исмевајући људе који сами себе сматрају „ауторитетима“.³³² Она Метјуа Арнолда иронично назива „бес-прекорним судијом савремене књижевности“, који „читаоца штеди труда да

³²⁷ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 42.

³²⁸ Исто, 46. О значају познавања грчког, видети горе.

³²⁹ Исто, 51. Мој курзив. Иронијским обртом, својственим Вирџинији Вулф, на грчком се ментално оболелом Септимусу Смиту у *Госпођи Даловеј* обраћају врапци, а једина која његову невербалну поруку – што је чин самоубиства – интуитивно схвата, управо је Клариса Даловеј.

³³⁰ Мој курзив.

³³¹ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 45.

³³² Видети: Virginia Woolf, “How It Strikes a Contemporary”, у: *Virginia Woolf, Selected Essays*, оп. цит., 24.

самостално донесе вредносни суд“.³³³ На сличан начин овде Ричард Даловеј Кларису лишава самосталног суда, јер ниподаштава поезију у којој она проналази лепоту и смисао. Међутим, у овом роману она попушта и приклања се мужевљевом суду: „То је страшно, рече госпођа Даловеј“, наставивши:

’Када сам са уметницима, тако снажно осећам радост затварања у сопствени мали свет, са сликама и музиком и свим лепим [...] а онда изађем на улицу и прво дете које сретнем с јадним, гладним, прљавим лицем, натера ме да се окренем и кажем: *Не, не моју да се зајворим – нећу да живим у сојсјивеном свету. Хјела бих да зауставим све сликарство и књижевност и музику све док овакве ствари не престану да постоје. Зар не осећате*, закључи она обраћајући се Хелен, ’да је живот непрестано сукобљавање?’³³⁴

Поред тога што се поставља као скрушена супруга – „Мушкарци су заиста увек толико бољи од жена“³³⁵ – цинизам Кларисе Даловеј је непревазиђен. Њено лажно сажаљење не нагони је да се заиста окрене хуманитарном раду, већ демагогији.³³⁶ Штавише, у овом роману Клариса Даловеј приказана је као приличан сноб. Носећи своје „тоалетно коферче“ препуно парфемчића и кремица, она се прљавштине изузетно гади, а такође је гадљива и на саму помисао да би се неко могао оженити женом из ниже класе:

Знала је да се научници жене било ким – девојкама које упознају на имању за време књижевних вечери; или женама из предграђа које осорно кажу: ’Наравно да знам да желите мог мужа; не мене.’ У том тренутку ушла је Хелен, и госпођа Даловеј примети са олакшањем да, упркос томе што је мало ексцентрична по изгледу, уопште није неуредна, да се добро држи и да поседује уздржаност у гласу, што је она сматрала знаком отмености.³³⁷

Исто тако, сматрала је да се прави господин препознаје по уредности: „Уредност! [...] хоћу да мушкарац изгледа уредно!“³³⁸

Мада је од доласка Даловејевих Хеленина улога скоро маргинализована, могуће да је њено дистанцирање представљало стратешки потез ауторке. Доделивши

³³³ Исто. (прим. прев.).

³³⁴ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 45.

³³⁵ Исто, 52.

³³⁶ Вирџинија Вулф понавља мотиве из овог романа и у каснијим делима, третирајући их нешто другачије, али са суштински истом идејом: да подрије „патријархални ауторитет“ оличен у лику Ричарда Даловеја. Тако, читањем кратке приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и романа *Госпођа Даловеј*, видећемо колики је значај управо Шелијевих стихова којима Клариса себе бодри.

³³⁷ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 42.

³³⁸ Исто, 49.

Хелен Амброс улогу објективне посматрачице, кроз њену перспективу сачувана је неопходна критичка дистанца на основу које ће се касније донети суд о овом брачном пару. Поред тога што увиђа мане свих својих сапутника, она критички посматра и сопственог мужа:

Хелен, забављена господином Даловејем и навиком, сада спласнулом, цитирања на грчком у Доњем дому, примети, у великој књизи навода која лежи отворена покрај нас док говоримо, чињеницу да сви мушкарци, чак и онај као што је Ридли, стварно више воле да жене буду помодне.³³⁹

Али, Хелен је праведна, те се често не слаже ни са припадницама сопственог пола. Тако на полуреторичко питање госпође Даловеј о томе да ли осећа да између полова постоји сталан конфликт, одговара једноставним: „Не [...] мислим да не осећам.“³⁴⁰

Госпођа Даловеј парагон је класичне викторијанске концепције женствености, док је господин Даловеј парагон мужевности. То се, између осталог, види из сталног контрастирања њихових појава и ставова – док је он попут „машине“, она је попут мирисног цвета, док њега интересује оружје, њу интересује фотографија, док је њој од пловидбе „страшно лоше“, он не признаје да гаји исту телесну слабост,³⁴¹ док она чита Шелија, он чита *Тајмс*, док он носи „дипломатску ташну“ и робустни кожни пртљак, она носи своје „тоалетно коферче“,³⁴² имајући моћ да чак и најобичнију бродску кабину трансформише у „собу за облачење отмене даме“.³⁴³ Док она патетично коментарише недостатак цвећа на океану, он не пропушта прилику да је исмеје, грунувши на такву бесмислену изјаву своје супруге, „басом, као фагот на завијање виолине“.³⁴⁴ Метафора баса и виолине добра је метафора односа брачног пара Даловеј.

³³⁹ Вирџинија Вулф, *Излеји*, оп. цит., 46.

³⁴⁰ Исто, 45.

³⁴¹ Исто, 47.

³⁴² Исто, 41.

³⁴³ Исто, 50.

³⁴⁴ Исто, 42.

4.3.2. *Мелимброзија*, поглавље 5

Рејчелин утисак о Даловејевима снажнији је него у *Излејџу*; њена несигурност и стидљивост прелазе у „пониженост“. Она у себи признаје да је само због дејства њихове маркантности „њен свет разбијен“.³⁴⁵

Била је више него стидљива; била је понижена. Очигледна маркантност овог пара ударила је у главу. [...] Пртљаг и гестови, да, али било је ту још нечега. Није могла да се сети Купера а да не поцрвени; сирене, пећине, неоткривене ствари, одједном су је напустили; била је огољена, неспособна, неважна, непривлачна девојка. И жене су, сетила се, обичније од мушкараца; а и Дарвин је рекао да су ближе кравама.³⁴⁶

Између осталог, овде се примећује имплицитна критика Дарвинове мизоги-не теорије, коју је књижевница, изгледа, намерно избацила из *Излејџа*, како би умањила „феминистички гнев“ своје протагонисткиње.³⁴⁷ У *Мелимброзији* Хелен, држећи се викторијанских манира, подсећа Рејчел да треба да се пресвуче за Даловејеве, док у *Излејџу* она сама то, додуше резигнирано, осећа: „Прихватити такве компромисе, јер Хелен је попуштала час мушкарцима, час чињеници да су ови људи гости, чинило јој се ниским; али, кукавичлук и сујета угушили су њен протест.“³⁴⁸

Што се Даловејевих тиче, њихов „пакт“ у ниподаштавању сапутника исти је као и у *Излејџу*, али је у *Мелимброзији* више простора поклоњено надменом Ричарду:

³⁴⁵ “She was more than shy; she was humiliated. The evident distinction of the pair came at her like a sound of stroke. ‘There’s my world shattered again’ she said to herself.” Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 46. „Отменост“ (*distinction*), односно маркантност, главна је црта и лика Јакова Фландерса из романа *Јаковљева соба*. Попут отменог Ричарда Даловеја, и овај лик типичан је представник свог рода, народа и класе. У његове остале особине, због којих су многе жене у њега бивале несрећно заљубљене, спада још и памет, духовитост, мужевност, добро порекло и високо образовање.

³⁴⁶ “She could not think of Cowper with out blushing; mermaids, caves, the unseen things, suddenly deserted her; she was disrobed, an incompetent, insignificant, unattractive girl. Women too, she remembered, are more common than men; and Darwin says they are nearer the cow.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 47.

³⁴⁷ Опаска о Дарвину, уз имплицитну критику његове сексистичке теорије јавиће се и у каснијем разговору између Хелен и Рејчел, такође само у *Мелимброзији*. “‘women are stupider than men’. Science, it would seem, is not sexless; she is a man, a father, and infected too.” Дарвин се у феминистичким круговима неретко сматра типичним представником шовинистичког научног приступа. Видети критику у: Virginia Woolf, *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 263.

³⁴⁸ “Now Rachel, what are you going to wear? Rachel felt her ignominy. To accept such compromises, for Helen was giving way, now to men, now to the fact that these people were guests, seemed base; but cowardice and vanity forbade protest;” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 47.

У теорији, њен муж је делио њено мишљење [да су сви занимљиви]; али, практично, предност је давао мушкарцима образованим у државним школама, и женама са уредним фризурама [...] а Рејчел – није могао да сузбије осмех – Рејчел је била свесна свог девичанства. Дао јој је двадесет и једну годину (а имала је двадесет и четири); а њено искуство свео на ограничење искуства стеченог у оквиру дневне собе средње класе и спаваонице провинцијске средње школе. Под тим околностима, Ричард и Клариса једно другом послали су тајни сигнал преко стола да су разумели ситуацију,³⁴⁹ и да ће *јосијано биши једно уз друго*.³⁵⁰

На Хеленин дрзак одговор да се са Кларисом не слаже да је живот непрестано сукобљавање, у *Излеџу* Клариса остаје нема и брзо мења тему, док се у *Мелимброзији* не уздржава да одговори Хелен како „од ње није очекивала такав одговор“.³⁵¹ У даљем разговору са мушкарцима, међутим, Клариса се представља као много наивнија и необразованија него што јесте. На пример, она тенденциозно говори о томе како је недавно у Кембриџу гледала Есхилову драму, где је била опчињена ликовима Агамемнона и Клитемнестре, али од Ридлија тражи тумачење, истичући да је она (као жена) не само неупућена, већ и некомпетентна да донесе вредносни суд.³⁵² Међутим, Ридли јој одговара да је њен лични утисак свакако довољно добар суд.³⁵³ Такође, на Пеперово рецитовање грчког изјављује: „Зар то није врло тешко? [...] Никада ништа нисам могла да научим напамет,“ истовремено размишљајући о Пеперу као о „ужасном човечуљку који сигурно пере зубе само једном дневно“.³⁵⁴ Понашање Кларисе Даловеј дефиниција је ироније, јер ће она, у разговору који ће касније насамо водити са Рејчел, управо цитирати Шелија.³⁵⁵

³⁴⁹ “Theoretically, her husband shared her belief; but in practice, he gave precedence to men educated at public schools, and to women who did their hair. [...] and Rachel – he could not suppress a smile – Rachel was conscious of her virginity. He put her age at twenty one (it was twenty four); and limited her experience to the walls of a middle class drawing room, and the dormitories of a provincial high school. Under these circumstances, Richard and Clarissa signified across the table that they grasped the situation, and would stand by each other loyally.” Исто, 48.

³⁵⁰ Део у курзиву цитиран је из: Вирџинија Вулф, *Излеџ на џучину*, оп. цит., 42.

³⁵¹ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 51.

³⁵² Клариса каже: „Али, наравно, шта ја знам о томе.“ У оригиналу: “Don’t you think it’s quite the most modern thing you ever saw? It seemed to me I’d know twenty Clytemnestras. But of course, I know nothing about it.” Исто, 51.

³⁵³ Исто, 52.

³⁵⁴ “‘Isn’t it very difficult?’ asked Mrs Dalloway. ‘I never could learn any thing by heart’ [...] ‘The dreadful little creature only washes his teeth once a day’ Clarissa calculated.” Исто, 52.

³⁵⁵ Видети: Вирџинија Вулф, *Излеџ*, оп. цит., 60. Кларисина „женска слаткоречивост“ уочава се и у разговору са морнаром Грајсом, када се одушевљава његовим познавањем Шекспира. Исто, 56.

Рејчелин утисак о Даловејевима, међутим, поклапа се са оним у *Излејџу*, да су они „дивна људска бића“,³⁵⁶ и да је „свет госпође Даловеј“ „прави свет“.³⁵⁷ Она не увиђа Кларисин цинизам. С друге стране, и Клариси се Рејчел допала – опис је скоро исти као и у *Излејџу* – с тим што је из *Излејџа* избачена следећа њена мисао: „Ова девојчица могла би да се уда за пристојног човека“, под условом да јој она прво „прошири видике“.³⁵⁸

4.3.3. *Излејџ на џучину*, поглавље 4

Попут Хелен, и Клариса Даловеј налази Рејчел добрим „материјалом за обраду“, јер, како сама каже – несвесно се служећи колонизаторском метафором – волела би да је на време „изграбуља“ и „поравна“, пре него што буде исувише касно.³⁵⁹ Као одговор на Рејчелину изјаву да се никада неће удати, Клариса уздиже врлине брака у небеса и поклања јој роман Џејн Остин *Пог џуђим ујџицајем*.³⁶⁰

³⁵⁶ “Wonderful human beings [...] Wonderful was Mrs Dalloway; still more wonderful was Mr Dalloway.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 53.

³⁵⁷ “Mrs Dalloway’s world was the real one.” Исто, 54.

³⁵⁸ “We ought to start a Society for broadening the minds of the young [...] This child might marry a decent man!” Исто, 57.

³⁵⁹ “I wish one could rake her out before it’s too late”, цитат преузет из Virginia Woolf, *The Voyage Out* (Great Britain: Grafton Books, 1978), 46, (прим. прев.); видети и напомену бр. 10 у: Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 347. У објављеном преводу на српски језик, међутим, не види се оваква конотација: „волела бих када би неко могао да је покупи пре него што буде касно“, цитат преузет из: Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 51.

³⁶⁰ Овај роман препун је онога што бисмо данас назвали „родним стереотипима“. На пример, стереотип представља лик леди Елиот, која у дужностима према породици проналази благостање, док се својски труди да прикрије мане свог супруга. Џејн Остин суптилно иронијски описује и „злу судбину уседелица“, кроз пример Елизабете, најстарије сестре. Иначе, роман обилује иронично приказаним предрасудама о мужевности и женствености, нарочито типично мушким предрасудама о женској преосетљивости и непособности. Иронично су приказане и разлике у интересним сферама мушкараца и жена – док се мушкарци интересују за спорт, коње, псе и политику, у сферу женског интересовања спада вођење домаћинства, односи са суседима, улепшавање, плес и музика. Тек на крају романа ауторка отвара искрену и равноправну интелектуалну расправу између полова, која неодољиво подсећа на расправе на какве наилазимо у *Излејџу на џучину*: „Песме и пословице све говоре о женској непостојаности. Но, можда ћете рећи да су све ово писали мушкарци. – Можда хоћу. Да, да, молим вас, не позивајте се на примере у књигама. Мушкарци су у повољнијем положају над нама тиме што причају своју повест. Школовање је њима дато у много већем степену; перо је у њиховим рукама.“ Занимљиво је да се роман завршава помало ироничним коментаром о брачној срећи: „Она се поносила што је жена једног морнара, мада ће томе морати да плаћа данак у виду брзих позива на узбуну, јер сад припада оном кругу људи који се, због свог позива, ако је могуће тако рећи, више истиче својим породичним врлинама него националним значајем.“ Цитати преузети из: Jane Austen, *Persuasion* (London: Pan Books Ltd, 1969), 24–26; 29; 40; 52–53; 74, и у преводу: Џејн Остин, *Пог џуђим ујџицајем* (Београд: Народна књига, 1976), 309–310; и 333.

Индикативно је што баш госпођа Даловеј поклања Рејчел ову књигу.³⁶¹ У *женским образовним романима*, као што је *Излеџ на ључину*, читање је обично „формативно“, и, уместо брака, читање представља замену за социјализацију и сексуално искуство које је младим девојкама оног доба, за разлику од мушкараца, било ускраћено и забрањено.³⁶² Међутим, да би се исправно читало, неопходан је спој и *тџелсној* и *инџелекџуалној* искуства.³⁶³ Такво искуство Клариса Даловеј и као поштовалац књижевности и као удата жена јесте поседовала, за разлику од необично неискусне Рејчел. Овај гест могао би се протумачити као намера госпође Даловеј да „убеди“ Рејчел да треба да се уда.

Сандра Гилберт и Сузан Губар истичу улогу језика као пресудну за опис и формирање идентитета и морала. Позивајући се управо на роман *Под љуђим уџицајем*, ове теоретичарке закључују да је женина „несталност“ и „неверство“ заправо њен отпор да буде „фиксирана“, „убијена“ од стране ауторитативних мушких фигура, у чијем се „власништву налази“.³⁶⁴ Цејн Вер налази да су тутори јунакиња Цејн Остин обично ауторитативне мушке фигуре, а сличну шему уочава и у *Излеџу*, јер је и Рејчел окружена разним туторима.³⁶⁵ Хелен и Теренс, на пример, треба да је „уведу“ у свет одраслих.³⁶⁶ Рејчелин морал формиран је на основу утицаја штива које су јој тетке дозвољавале да чита, а у коме, због цензуре, није могла да сазна истину, за којом толико упорно трага. Дакле, Хелен има амбицију да научи Рејчел како да буде разумна и самостална, Клариса жели да је научи женским вештинама бирања мужа и комуникације са супротним полом, Ричард да јој пружи политичко образовање и прво сензуално искуство (при чему, иронично, изјављује да је мудро држати девојке у незнању), и тако даље. Истина је

³⁶¹ У есеју о Цејн Остин Вирџинија Вулф оцењује сатиру овог романа као „оштру“. Видети: Вирџинија Вулф, „Цејн Остен“, у: *Есеји, избор*, оп. цит., 73.

³⁶² Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 96.

³⁶³ Исто.

³⁶⁴ Оне пре свега мисле на моћ мушког канона, али и моћ у сваком другом смислу, која се изједначава са мушком сексуалношћу и асертивношћу, док женска сексуалност представља одсуство моћи. Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 9, 11; 83.

³⁶⁵ Међутим, испоставља се да је чак и Теренс далеко од савршеног партнера, без обзира на његове сасвим супротне намере, јер и он нагиње ка ауторитативном односу према Рејчел, сматра Цејн Вер. док Хелен не уме да удели конструктиван савет по питању брака. Jane Wheare, “The Voyage Out, Introduction”..., оп. цит., 22. „Просветљење“, то јест, *еманџиџација* жена било је једно од горућих питања на зачетку модерног доба, а питање Рејчелиног образовања у том историјском тренутку било је горуће, истиче Кристин Фрула. Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 42.

³⁶⁶ Jane Wheare, исто.

да путовање Рејчел доноси бројне менторе, али, осујећена својом потрагом за истином која се крије иза појавне стварности, Рејчел уточиште проналази у симболима – музици, књигама, мору.³⁶⁷ Заправо, ликови *Излејџа на њучину* и не нуде јасне и директне одговоре, нити упутства за понашање јунакиње коју настоје да „еманципују“.

У односу на јунаке, јунакиње *образовних романа* имају и „додатна искушења“ у љубави; оне на брак пројектују другачија очекивања, док је „стално осцилирање између идеала и реалности“ код њих узрок „пада из идеала у реалност који резултује сломом“, каже Биљана Дојчиновић.³⁶⁸

Занимљиво је да је Кларисином мужу Џејн Остин „омиљена списатељка“.³⁶⁹ Додуше, он је сматра великим писцем искључиво из разлога што она „не покушава да пише као мушкарац“.³⁷⁰ Убрзо постаје јасно да се и овде ради о иронији, јер нико други до његове супруге раскринкава његов цинизам: он, заправо, никада није ни прочитао било који роман од Џејн Остин, у целости: „мада, Дик, није уопште добро што се *џи* претвараш да знаш Џејн напамет, имајући у виду да те увек пошаље на спавање.“³⁷¹

Клариса је и те како свесна сопствене, као и мужевљеве притворности. У разговору са Рејчел, она то и открива:

Он је и мушкарац и жена. [...] Немој да мислиш да то кажем зато што сам његова супруга – његове мане јасније видим него било чије друге. Оно што човек жели у особи с којом живи јесте да је *одржава*³⁷² у најбољем издању. Често се питам шта сам урадила да будем тако срећна!³⁷³

Можемо се питати зашто Клариса тако очигледно мужевног Ричарда описује као андрогино биће, *и мушкараца и жену*?

³⁶⁷ “Music was real; books [...] The war was waged chiefly at meals, when one had to keep on knowing that the things that were said were all misfits for ideas.” Цитат преузет из: *Melymbrosia*, стр. 23, наведено у: Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 39; 43. Такво виђење уклапа у концепт *образовног романа*, као што је *Излејџа на њучину*; према: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 28.

³⁶⁸ Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 146–147.

³⁶⁹ Вирџинија Вулф Џејн Остин назива „најсавршенијом уметницом међу женама“, „писцем чије су књиге бесмртне.“ Видети есеј: „Џејн Остен“, у: *Есеји, избор*, оп. цит., оп. цит., 75–76.

³⁷⁰ Исто, 64.

³⁷¹ Вирџинија Вулф, *Излејџа...*, оп. цит., 65.

³⁷² Мој курзив.

³⁷³ Вирџинија Вулф, *Излејџа...*, оп. цит., 63.

Још од првог романа Вирџинија Вулф развија концепт андрогиније, као идеалан принцип књижевног стварња. Најбоље објашњење шта за њу тај концепт представља дала је у есеју *Сопствена соба*:

Морала сам да се вратим Шекспиру, јер је Шекспир био андрогин; [...]. За оног ко пише, погубно је да има на уму сопствени пол. Кобно је бити просто мушкарац или жена; треба бити жена-мушкарац или мушкарац-жена. За жену је погубно истицање у први план неправде која је нанета њеном полу; [...] Мора да се успостави нека сарадња између мушкараца и жене у људској свести [...] Мора да се оствари некакав брак³⁷⁴ супротности.³⁷⁵

У роману *Госпођа Даловеј* Клариса је заљубљена у Питера Волша, мушкараца који поседује одређене „женствене особине“,³⁷⁶ док се концептом андрогиније Вирџинија Вулф најслободније поиграва у пародијском роману *Орландо*.³⁷⁷

Керолин Хејлбурн заговарала је став да андрогинија претпоставља „дух помирења између полова“.³⁷⁸ Нина Сирковић андрогиност види чак као начин помирења конфликта у браку у романима Вирџиније Вулф.³⁷⁹ Ипак, у односу на касније романе високог модернизма, у првом роману Вирџиније Вулф „рат између полова“ доминантнији је него помирљиви дух андрогиније.³⁸⁰ Сандра Гилберт и Сузан Губар модернистичку прозу сматрају „литерарним бојним пољем“, на коме „рат полова“ добија пун замах, који се води нарочито против старомодних предрасуда везаних за „слабости“ женског рода.³⁸¹ Јунаци *Излејта на њучину* свесни су

³⁷⁴ Мој курзив.

³⁷⁵ Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 118–119.

³⁷⁶ Чак и сам Питер себе види таквим: „Због тога је и био привлачан за жене којима се допада то што он није баш сасвим мушкарац.“ Цитат преузет из: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 160.

³⁷⁷ Главни лик овог романа симболизује „најрадикалнију ревизију дефиниције рода“, кажу Гловер и Каплан. David Glover and Cora Kaplan, *Genders...*, оп. цит., 31.

³⁷⁸ Видети; Carolyn, G. Heilburn, *Toward a Recognition of Androgyny*, оп. цит., XI–XIV.

³⁷⁹ „Sam brak ne umanjuje osjećaj samoće, već ga samo produbljuje, a bez obzira na ljubav između žene i muškarca, oni ostaju dvije zasebne jedinice koje nikad neće formirati cjelinu. Rješenje će se jedino ponuditi u koncepciji jednog duhovno androginoг bića koje se kao fiktivni lik javlja u liku Orlando, a teoretske pretpostavke iznesene su u eseju *Vlastita soba*.“ Nina Sirković, „Recepcija umjetnosti Virginije Woolf...“, оп. цит.

³⁸⁰ Мада, Илејн Шоуволтер је баш инсистирање на андрогинији осуђује као слабост, *беј* од правих феминистичких циљева, што би требало да буде *борба* са гневом, уместо *скривања* иза паравана *женске естетике*. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own...*, оп. цит., 261–262. С друге стране, Торил Моа сматра да концепт андрогиније Вирџиније Вулф не представља „бег од фиксираних родних идентитета“, већ спознају лажне метафизике ове бинарне поделе на мушко и женско, које ова списатељка одбацује, али не из страха или слабости, већ зато што је међу првима увидела да један од основних циљева феминизма треба да буде деконструкција те бинарне опозиције. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics...*, оп. цит., 13.

³⁸¹ Видети студију: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *No Man's Land...*, оп. цит.

позиције свог рода и о томе се на неколико места у роману међу њима води и жучна расправа. Јасно је да Ричард не цени женски интелект. Он то отворено каже у разговору са Рејчел: „Добро, де, ниједна жена не поседује оно што бих назвао политичким инстинктом. Ви имате дивне врлине [...] али нисам никада упознао жену која би уопште запазила шта значи државништво. [...] Надам се да никада нећу упознати такву жену.“³⁸²

Покушај комуникације, „сарадње“ са Ричардом доживљава „потпуни неуспех“; његов отворено мизогини монолог само раздражује Рејчел, асоцирајући је на лупање машине.³⁸³ Биљана Дојчиновић овај одељак тумачи као феминистички коментар: „[у]опште узев, тешко је из дискурса ликова издвојити чврсто и јединствено уверење, осим да је женско питање горуће у том тренутку.“³⁸⁴

Занимљиво је што Клариса Даловеј открива да је њен задатак да „одржава“ Ричарда, баш као што се одржава машина.³⁸⁵ У сваком случају, обострани задатак је да, зарад мира у браку, Даловејеви одржавају илузије једно о другоме. Разлози његовог задовољства својом „вилом домаћег огњишта“ следећи су:

Никада не дозвољавам својој супрузи да прича о политици [...] Ево због чега. Ако сам ја сачувао свој идеал, а мило ми је да могу да кажем да у великој мери јесам, захваљујући чињеници да сам могао увече да дођем кући својој супрузи, да бих сазнао да је провела дан телефонирајући, слушајући музику, играјући се с децом, обављајући кућне послове – и све друго. Њене илузије нису срушене. Она ми даје храброст да наставим. Напетост јавног живота веома је велика.³⁸⁶

Беспрекорно функционисање машине може се узети и за метафору беспрекорног функционисања брака као нечег механичког, вештачког. У обе верзије, иако каже да је у браку срећна, Клариса ни једног тренутка не говори о љубави, за разлику од Ричарда, који љубав у *Излејџу на њучину* наводи као једно од два основна „откровења“ у свом животу;³⁸⁷ (љубав коју Ричард Даловеј према својој жени осећа

³⁸² Вирцинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 70. Видети и његову изјаву по питању одобравања права гласа женама, горе и у *Излејџу на њучину*, оп. цит. 44.

³⁸³ Исто, 69.

³⁸⁴ „Конзервативни Ричард нема ни примисао о тлачитељском устројству машине [...] а на његову тираду Рејчел не одговара, осим што замишља готово комичну сцену са огромном машином“, која „лупа, лупа, лупа“. Видети: Биљана Дојчиновић, „Излет у срце таме“, у: *Излејџ на њучину*, оп. цит., 423.

³⁸⁵ Видти горе. Вирцинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 63.

³⁸⁶ Вирцинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 68.

³⁸⁷ Исто, 71–72.

један је од главних мотива потоњег романа, *Госпођа Даловеј*). За Кларису би се пре могло рећи да ужива у свом малом пројекту „одржавања“ мужа и „одржавања“ сопственог статуса. У *Излеју на њучину* брак за њу као да представља и мало „бојно поље“ – што је антиципација идеје о браку коју ће касније Рејчел развити, а уклапа се и у мотив „рата полова“ који је био нарочито присутан у женској књижевности. Наиме, након што Ричард утоне у сан под утицајем Кларисиног читања тек прве стране романа *Под њуђим ујицајем*, она задовољно шапуће „Победа!“³⁸⁸

Око политичких ставова Рејчел и Ричард се не слажу, али оно што их повезује јесте враћање у прошлост, атавистичке чежње о којима Ричард не би ни размишљао, да га Рејчел, која размишља о „мамутима“, „који су пасли на ливадама ричмондске Високе улице“ није подстакла.³⁸⁹ Вративши га у најраније успомене из детињства, Рејчел успева да из Ричарда извуче идеале у које он искрено верује, те, као у трансу, и овог пута без демагошких финеса, он признаје да су то „беда сиромашних [...] и љубав!“³⁹⁰ Међутим, овај јединствени тренутак нагло прекида Клариса, улетевши у сцену уз усклик: „Ратни бродови, Дик! Тамо! Погледај!“³⁹¹ Ричарда овај призор као да буди из трансa: „Бога му! [...] Медитеранска флота.“³⁹² Стиснувши Рејчелину руку грчевито, од усхићења, или љубоморе на интимни тренутак између њеног мужа и младе девојке, Клариса изјављује: „Зар ти није драго што си Енглескиња?“³⁹³

Насупрот Кларисином одушевљењу, као контраст стоји нараторкин коментар: „Она беше угледала два злокобна сива пловила, дубоко у води и гола попут кости, која су се кретала тик једно до другогa, са изгледом слепих звери које траже свој плен.“³⁹⁴ Ова злослутна метафора смрти која се приближава као да наговештава две ствари – смрт која ће сустићи јунакињу и многобројне смрти које ће донети Велики рат. Такође, она служи да појача критику слаткоречивости и плиткоумности лика Кларисе Даловеј: „Живот на ратном броду диван је, сложили

³⁸⁸ Исто, 65.

³⁸⁹ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 70.

³⁹⁰ Исто, 72.

³⁹¹ Исто.

³⁹² Исто.

³⁹³ Исто.

³⁹⁴ Исто.

су се [Клариса и Вилеби], а морнари, кад год их човек сретне посебно су пријатни и једноставни.³⁹⁵

Ауторка у сцену уводи и Хелен, са својим оштрим критичким ставом:

[Н]иком се није свидело када је Хелен рекла да њој делује погрешно држати морнаре као када се држи зоолошки врт, и да је, када је реч о умирању на бојном пољу, свакако време да престанемо да славимо храброст, 'или да пишемо поезију о њој', зарежао је Пепер.³⁹⁶

4.3.4. *Мелимброзија*, поглавље 6

Мотив *чезње за мајком* доминантнији је у *Мелимброзији* него у *Излеју*. Рејчелина реакција на разговор о деци који су започеле Хелен и Клариса, бурнија је: „Требало би да знају да ја немам мајку”, рекла је.³⁹⁷ У *Мелимброзији* је и добар део посвећен Рејчелином преживљавању утиска који је разговор између госпођа на њу оставио, те она проналази утеху у својим нотама. За разлику од „хиљада младих дама“ које су биле рођене за „хиљаде других намена – за удају, одгој деце, да напуне свет [...];“ за њу је „музика, заједно са сликарством и познавањем енглеске историје, била попут маленог алуминијумског мача који је држала у рукама, за борбу против света, уколико би је остало оружје издало“.³⁹⁸ Рејчел долази до „феминистичког“ закључка да „човек заиста мора да жртвује много тога због деце, зар не?“³⁹⁹

До тренутка док не упозна Даловејеве, за Рејчел је Бах био њена „црна буба“.⁴⁰⁰ „Црна буба“ метафора је за скривену љубав, страст према нечему. Импулсивним упадом госпође Даловеј у собу, међутим, Рејчелина љубав према невидљивим стварима материјализовала се у лику госпође Даловеј. Кларисино физичко присуство нагони Рејчел да поцрвени, а између њих две врло брзо се

³⁹⁵ Исто.

³⁹⁶ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 73. *Тајмс* је био пун патриотских песама у време ратне пропаганде, којој су се припадници Блумзбери групе оштро противили. Вирџинија Вулф је рат посматрала као „маскулину“ фикцију. Више о томе у: Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women...*, оп. цит., 171–176. Метафора ратних бродова као зоолошког врта, затвора или звери која прождире младе морнаре, понавља се и у ратној елегији *Јаковљева соба*: Virginia Woolf, *Night and Day and Jacob's Room*, оп. цит., 532.

³⁹⁷ “They might know I've no mother; she said.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 65.

³⁹⁸ “She played well. Of half the young ladies in Kensington that might be said without adding as one added in Rachel's case, that they were born to play. They were born for a thousand other reasons; to marry, to nurse, to ride, to fill the world; music, with painting and a knowledge of English history, was like a tiny tin sword which was clasped into her hands, to fight the world with, if other weapons failed.” Исто, 66.

³⁹⁹ “One does have to sacrifice a lot for children doesn't one?” Исто.

⁴⁰⁰ Исто.

остварује велика емотивна блискост. Да је однос између ове две жене за нијансу амбивалентнији него у *Излеџу*, доказује опис њихове физичке присности – док у *Излеџу* Клариса притиска Рејчелино *раме*,⁴⁰¹ у *Мелимброзији* притиска њено *колело*.⁴⁰²

У настојању да јој прошири видике и пренесе радости живота, Клариса говори Рејчел да ће „једног дана уживати“,⁴⁰³ што Рејчел тумачи као Кларисину поруку да треба да се уда, како би уживала: „Уживаћу да шетам с мушкарцем – да ли сте то хтели да кажете?“, на шта добија двосмислен одговор: „Нисам баш мислила на мушкарца, али хоћеш“, чије двосмислено значење, испоставља се, Рејчел није кадра да прозре, одговоривши: „Не. Никада се нећу удати.“⁴⁰⁴

Клариса ипак наставља да је убеђује: „Не бих била толико сигурна у то.“⁴⁰⁵ Оно што је из *Излеџа* избачено, међутим, јесте Рејчелино признање да је једном била прошена, које овде у поверењу саопштава Клариси⁴⁰⁶ – док у шестом поглављу *Излеџа* са Хелен сумира утиске о Даловејевима, „искрено“ признаје да не познаје много мушкараца и да „нико никада није желео“ да се њом ожени.⁴⁰⁷ Пред госпођом Даловеј остаје без конкретног објашњења зашто се није удала, па од ове искусније жене тражи потврду предности брачног живота, на шта јој Клариса само увијено одговара „Е, то ћеш сама сазнати.“⁴⁰⁸ Још једна суптилна разлика између објашњења које у *Мелимброзији* (у односу на верзију из *Излеџа*) госпођа Даловеј наводи Рејчел као њене разлоге за ступање у брак, јесте то што је у овој верзији Ричард тај који њу „одржава“ у најбољем стању.⁴⁰⁹

⁴⁰¹ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 61.

⁴⁰² Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 68. У интимној сцени са Питером Волшом, након пољупца, Клариса мази његово колело, те није тешко протумачити еротску конотацију овог геста, али он може имати још интимнију конотацију – може бити и спасоносни гест. У тренутку када Септимус почиње да халуцинира како је дрвеће оживело, Реџија притиска његово колело не би ли га призвала свести: „Срећом је Реџија ставила своју ужасно тешку руку на његово колело, те га притиснула, приковала, иначе би га овај немир брестова – [...] – отерао у лудило.“ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 24–25 и 49.

⁴⁰³ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 62 и Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 69.

⁴⁰⁴ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 62 и Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 68.

⁴⁰⁵ Исто.

⁴⁰⁶ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 69.

⁴⁰⁷ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 86.

⁴⁰⁸ Исто, 62.

⁴⁰⁹ Видети цитат доле. Иначе, да је разлог Кларисине удаје за њега тај што је њој у животу потребан „ослонац“, закључује и сам Ричард Даловеј, у роману *Госпођа Даловеј*: „Али му је она често говорила да је била у праву што се није удала за Питера Волша; што је, познавајући Кларису, очигледно тачно; њој је потребна подршка. Не зато што је слаба; просто јој је потребна подршка.“ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 121.

Иронијским обртом догађаја испоставља се да Рејчел ипак никада неће сазнати разлог зашто се треба удати. Као понављање овог мотива можемо тумачити Кларисино преиспитивање сопствене одлуке да се уда за Даловеја, у каснијем роману. Генерално, преиспитивање разлога за ступање у брак, актуелна је тема оба романа, као и романа *Ноћ и дан*, насталог између објављивања *Излејта на њучину* и *Госпође Даловеј*.

Даље у разговору открива се прави узрок Рејчелине чежњивости, који у *Излејту* остаје само наговештен. Клариса испрва интуитивно схвата да Рејчел не жуди за мушкарцем, већ за мајком:

Одлучила је да овој странкињи каже оно што никада није рекла својим теткама, ни пријатељицама; да је била жељна мајке и да је беше волела. Кларисине очи напунише се сузама. 'Баш чудно!' рече. 'Управо сам то осетила, чим сам те угледала.' И она је остала без мајке.⁴¹⁰

Испоставља се да Клариса, заправо, разуме Рејчел јер дели исто трауматично искуство.⁴¹¹

У причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, госпођу Даловеј прогања Шелијев стих *Из заразе шешке муке свейта*,⁴¹² који, у поменутом контексту избора између живота и смрти, Клариса цитира Рејчел: „У твојим годинама сам волела само Шелија. Сећам се како сам јецала у башти читајући га,⁴¹³

*Најкрилио је сенку наше ноћи,
Зависти и бол, мржња и клевети – сећаш се?
Не моју да ја дошакну и њоново муче
Из заразе шешке муке свейта.*⁴¹⁴

⁴¹⁰ “She determined to tell this stranger what she had never told her Aunts or friends; that she wanted her mother, and had loved her. Clarissa’s eyes filled with tears. ‘How strange!’ She said. ‘That’s what I felt directly I saw you.’ She too had no mother, and no one understood, until she met Richard who gave her all she wanted; but Richard was quite unlike other men [...] he was a man and a woman too. He kept one at one’s best – which was what one wanted of a husband.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 70.

⁴¹¹ Губитак мајке повезан је са нагоном ка смрти, и у случају Рејчел Винрејс, и у случају Кларисе Даловеј, а ову тему обрађује и Мајкл Канингем, у *Сајшма*; видети: Софија Немет, „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Сајш* Мајкла Канингема“, оп. цит. Не треба заборавити да је као врло млада и Вирџинија Стивен изгубила мајку, што је проузроковало први нервни слом, од кога се никада у потпуности није опоравила.

⁴¹² Превод стихова позајмљен из: Вирџинија Вулф, *Излејт*, оп. цит., 60. У оригиналу: *From the contagion of the world’s slow stain*. Исто у: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 67.

⁴¹³ Вирџинија Вулф, *Излејт*, оп. цит., 60.

⁴¹⁴ Исто.

Кларисино рецитоване оповргава њену неспособност да ишта научи на-памет, те представља још један текстуални доказ о њеној притворности пред мушкарцима.⁴¹⁵ Чудно је то колико је Рејчел одушевљена једном толико извештаченом дамом, када је искреност њена основна црта и инсистирање на искрености у комуникацији идеал коме стреми. Ипак, мада касније у комуникацији са Теренсом успева да превазиђе старомодне манире, кокетерију, извештаченост, и, најпре, неискреност, показало се да су такви односи и очекивања од будућег заједничког живота нереални – технички, Рејчелина смрт укида потенцијалну реализацију потпуно *искрено* односа. Другим речима, не може, а можда и не треба, све бити изговорено, објашњено, анализирано, чак ни између двоје људи који се воле. У случају Даловејевих, нарочито, искреност није особина на којој се темељи успешан брак. Напротив, овај мотив се понавља у роману из 1925. године, када Клариса признаје да је са Ричардом у браку срећна, управо из разлога што јој он даје простора за осамљеност:

У сваком човеку постоји неко достојанство; нека самоћа; нека провалија чак и између мужа и жене; и то се мора поштовати, мислила је Клариса, посматрајући га како отвара врата; јер ниједна жена неће сама тога да се одрекне или да се наметне против мужевљеве воље, а да при томе не изгуби своју независност, своје самопоштовање – нешто што је, на крају крајева, од непроцењиве вредности.⁴¹⁶

Ричард, у роману *Госпођа Даловеј*, такође *не изговара* да је воли, већ то *показује* гестом (куповином ружа).⁴¹⁷ На крају, још један мотив који ће даље развити у роману *Госпођа Даловеј*, књижевница уписује у однос пара Амбровових и пара Даловејевих у роману *Излећ на ључину* (и *Мелимброзија*). Ради се о интуитивном препознавању емоција оног другог, о блискости између људи која је неисказана, о интимности између мужа и жене коју Рејчел само наслућује да постоји.⁴¹⁸ Међутим, незрела Рејчел, како то у овом поглављу и сама схвата, није створена за такве односе.

Рејчелина осећања према Ричарду Даловеју такође су амбивалентна. Она представљају мешавину нежности, фантазија и беса, које је Вирџинија Вулф

⁴¹⁵ Видети стр. 52 у *Мелимброзији*.

⁴¹⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 124.

⁴¹⁷ Исто, 123.

⁴¹⁸ Видети: Вирџинија Вулф, *Излећ*, оп. цит., 27.

донекле цензурисала у *Излејџу*. Рејчелино готово наивно детињасто одушевљење Ричардовом причом – о његовим сестрама, пухаћу и канаринцу⁴¹⁹ – постепено прелази у фантазију обележену снажним еротским набојем. Скоро непристојно загледана у уснулог Ричарда, Рејчел почиње да замишља:

[...] једну снажну машину унутар главе господина Даловеја, са мноштвом шипки, точкова и једном широком опругом која се у равномерном интервалу шири и скупља, под јасним жутиим светлом. Сирота Џејн Остин! Она је била немоћна пред овим телом. Говорила је о нереалним стварима. [...] Чудан осећај сопствене слабости продрмао је Рејчел. Погледала је у своју десну шаку, а затим у Ричардову шаку. Схватила је колико је њен живот неважан. 'Требало би да ти дам то што тражиш од мене', закључила је, 'зато што – зато што' – Разлог није пронађен, зато што се Ричард пробудио.⁴²⁰

4.3.5. *Излејџ на њучину*, поглавља 5, 6

Склона иронијским обртима, нараторка се подсмева Ричарду Даловеју због слабости коју је ипак показао, поклекнувши пред налетом морске болести. Суптилна иронија приметна је и у опасности да након што се пристојно обукао, „поново [је] био енглески господин“.⁴²¹ Другим речима, без костима, он је обичан слабић.⁴²²

Док мучнином сломљена Клариса и даље лежи у својој одаји, у петом поглављу на палубу поново у пуној снази ступа Ричард Даловеј, доживљавајући себе као човека „у најбољим годинама“.⁴²³ Међутим, иако га болест није сломила, Ричард Даловеј доживљава другу врсту лома. Наиме, њега привлачна млада девојка, Рејчел Винрејс, „доводи у искушење“. Он је неочекивано љуби, а она, потпуно неприпремљена на овај гест, испрва је шокирана, а касније бесна.

⁴¹⁹ Исто, 66.

⁴²⁰ У оригиналу: “She could fancy a strong machine inside Mr Dalloway’s brow; a great many bars, wheels, and one wide spring expanding regularly, in a clear yellow light. Poor Jane Austen! She was impotent beside this body. She talked of unreal things. A strange sense of her own weakness shook Rachel queerly. She looked at her right hand; then at Richard’s hand. She realised the unimportance of her life. ‘I should have to give you what you asked’, she reflected ‘because – because – The reason was not found, for Richard woke.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 73.

⁴²¹ Вирџинија Вулф, *Излејџ*, оп. цит., 77.

⁴²² О симболици одеће Вирџинија Вулф је нарочито критички писала у есеју *Три љвинеје*. Више о том мотиву у делу књижевнице видети у: R. S. Korpen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит.

⁴²³ Вирџинија Вулф, *Излејџ*, оп. цит., 79.

Кристин Фрула сцену пољупца тумачи само као прилику коју је Ричард искористио, уз мелодраматично оправдање да га Рејчел искушава.⁴²⁴ Овим пољупцем свака конверзација се прекида, а Рејчел остаје да се бори са сопственим страховима. Пожаливши се Хелен – у чијим зрелим очима Даловејеви и нису баш толико дивни⁴²⁵ – Рејчел не наилази на разумевање и њена резигнираност само расте. По Фрули, Рејчел након пољупца доживљава својеврсну епифанију, која јој отвара очи за многа питања – питање проституције, питање њеног сопственог ограниченог девичанског живота, али и питање живота удатих жена, попут Хелен Амброс – мајке, супруге, пријатељице мушкараца и самозадовољне менторке која прихвата ствари онаквим какве јесу – у оквиру друштвеног система који жене чува ограђене зидинама незнања, чедности, домаћинства и сиромаштва, у изолацији од великог света којим управљају мушкарци и њихова пожуда.⁴²⁶ Испровоцирана неочекиваним пољупцем од стране ожењеног човека, Рејчел увиђа постојање репресије (емотивне, сексуалне и моралне) над особама „слабијег пола“, те почиње да се „супротставља систему“.⁴²⁷ Кроз ову спознају Рејчел открива тај „монструозни родно/полни систем“ који женску чедност држи под строгом контролом, како би се очувао ред у великом „маскулином“ свету, у коме су жене „осакаћене страховима“, закључује Фрула.⁴²⁸

Сандра Гилберт Рејчелин отпор не тумачи само као отпор према маскулиној традицији, већ и према мушкој доминантној хетеросексуалности, као неодвојивом делу историје.⁴²⁹ Њена неспособност да се носи са мушком пожудом – прво Ричардовом, а затим и Теренсовом – оличена је у кошмарном сну о силаску у влажну пећину⁴³⁰ и варварима који је прогоне, који служи као предсказање врло сличне грознице која ће је касније, након веридбе, коштати живота:

⁴²⁴ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 44.

⁴²⁵ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 88.

⁴²⁶ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 46.

⁴²⁷ Исто.

⁴²⁸ Исто.

⁴²⁹ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land...*, оп. цит., 18.

⁴³⁰ У студији која би се могла превести као *Лудациња на шавану, сјисаџељке и књижевна имагинација деветнаестог века*, ауторке Гилберт и Губар резимирају викторијанско гађење или зазор од женског тела, које се симболично посматра као „пећина“, управо на примеру готске приче Едгара Алана Поа, „Пад куће Ашерових“ (Е. А. По, “The Fall of the House of Usher”), који је утемељивач предрасуде о томе да је женска „пећински обликована анатомија њена судбина“. Џудит Шекспир (Judith Shakespeare), фиктивна сестра Вилеама Шекспира (William Shakespeare), лик је неостварене списатељке коју је Вирџинија Вулф створила у *Сойсџивеној соби*, а коју ове ауторке

Сањала је да хода дугачким тунелом, који се постепено толико сужавао да је додиривала влажан зид на обе стране [...] [*Симболично враћање у материцу, иреедийални период*] На крају се тунел отворио и постао засвођена крипта; нашла се тако у замци, са зидовима куд год би се окренула, сама с неким деформисаним човечуљком [...] с дугачким ноктима. Његово лице било је богињаво и личило је на лице животиње. [*Мојив живојине с канцама пројони и Кларису у роману Госпођа Даловеј*]. Зид иза ње цурио је од влаге која се скупљала у капљице и сливала надоле. Лежала је мирна и хладна као смрт. [*Меџафора најона ка смрти*] [...] Осећала се прогоњена, тако да је устала из кревета и закључала врата. [*Сирах од злостављања*] [...]; Целе ноћи су неки варвари нападали брод [*меџафора примитивне мушке јојуде*].⁴³¹

Тиме се ова прича претвара у „причу о избору између брака и смрти“, што је, уосталом, заплет и осталих романа Вирџиније Вулф, истиче Сандра Гилберт.⁴³²

Међутим, шок изазван Ричардовим пољупцем можемо сагледати још из једне, нешто другачије, и мање критички настројене перспективе. Ово није први пут да Рејчелино неискуство изазива чуђење; чак је и искусни Ричард у заблуди да је она млађа него што заиста јесте.⁴³³ Уколико се сложимо са Хелен Амброз, шок изазван пољупцем треба приписати најпре девојчином неискуству:

Хелен је једва успевала да се уздржи да гласно не каже шта мисли о човеку који васпитава ћерку тако да с двадесет и четири године једва да зна да мушкарци жуде за женама, и тако да се плаши пољупца. Имала је прави разлог да страхује да је Рејчел учинила себе невероватно смешном.⁴³⁴

Дакле, Рејчел није нужно „жртва“ Ричардове појуде, већ пре жртва престрогог викторијанског васпитања. Улога лика зрелије жене, Хелен Амброз, јесте да нормализује ефекат овог пољупца: „’Добро де?’ рече, ’понео се као луцкаст створ и да сам на твом месту, не бих о томе више размишљала’.“⁴³⁵ Хелен настоји

изједначавају са митском Еуридиком која такође не успева да пронађе излаз из своје „пећине-гроба“. Видети: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 94, 99

⁴³¹ Цитат преузет из: Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 82. Овај одељак свакако представља изазов за психоаналитичаре. Ја сам у заградама навела сопствена нагађања.

⁴³² Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land...*, оп. цит., 20. Избор између брака и смрти спадао је у типски избор јунакиња образцовог романа с почетка двадесетог века, истиче и Биљана Дојчиновић. Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 53.

⁴³³ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 48. Оно кроз шта Рејчел пролази, по дефиницији Ерика Ериксона, на пример, могла би бити „криза идентитета“, коју она сама мора да разреши у корист жеље за емотивним и интимним повезивањем са другима и нагона за стварање породице. Видети студију: Ериксон, Х, Ерик, *Идентитет и живојини циклус* (Завод за уџбенике, Београд, 2008), 10–17.

⁴³⁴ Вирџинија Вулф, *Излеј*, оп. цит., 86.

⁴³⁵ Исто.

да предочи Рејчел природу мушко-женских односа: прво, да је пољубац „најприроднија ствар на свету“, а, друго, да је удаја, такође, природан след ствари: „Мушкарци ће желети да те пољубе, баш као што ће желети да се ожене тобом.“⁴³⁶

У претходном поглављу *Мелимброзије* видели смо како Рејчел фантазира о Ричарду, што је, додуше, уклоњено из *Излеџа*, а не треба заборавити ни то да Ричард није непозван упао у Рејчелину собу, већ да га је она *йовукла* унутра: „Лепо, зар не?, рече Рејчел. Очито су јој борба и ветар подарили одлучност која јој је раније недостајала; образи су јој били румени, а коса расплетена.“⁴³⁷ Да не говоримо о томе колико је и пре пољупца обливало руменило при самој помисли на Ричарда, који, с друге стране, одмах након пољупца очајнички зарива чело у руке и почиње да дрхти. Тим пре можемо закључити да је он „жртва“ своје слабости, док *моћ*, заправо, лежи у рукама привлачне младе жене: „Ви имате непроцењиву моћ – за добро или за зло.“⁴³⁸

Истина је да се након страсног пољупца Ричард хвата за конвенционалну женомрзачку оптужбу: „Доводите ме у искушење“,⁴³⁹ али не треба изгубити из вида да се за ту оптужбу хвата у *йаничном сџраку*: „Тон његовог гласа био је застрашујућ. Изгледало је као да се гуши од страха.“⁴⁴⁰ Другим речима, Ричард се препао. Рекло би се да ће се један овако самоуверен и самозадовољан човек брзо и лако сабрати, али, то се не дешава:

Међутим, за вечером се није осећала усхићено већ само нелагодно, као да су она и Ричард видели нешто што је скривено у уобичајеном животу, тако да нису гледали једно у друго. Ричард је једном, неспокојно, прешао погледом преко ње и више је није погледао ни један једини пут. Формалне флоскуле изговаране су с напором.⁴⁴¹

Ни при расстанку, наредног дана, није се сабрао: „Гомила света онемогући Ричарда да се рукује с Рејчел; успео је да је на тренутак погледа веома продорно, пре него што је кренуо за супругом низ бок брода.“⁴⁴²

⁴³⁶ Исто.

⁴³⁷ Исто, 80.

⁴³⁸ Исто, 81.

⁴³⁹ Исто.

⁴⁴⁰ Исто.

⁴⁴¹ Исто.

⁴⁴² Исто, 83.

Од једног таквог мушкарца, чак ни „мудра“ Хелен, међутим, не очекује да би пољупцу приписао икакву важност. Али, оно што Хелен ипак не може да види јесте то да је и Ричард избачен из колосека, што му одузима нешто од традиционално схватане мушкости. С друге стране, читалац посредно може да увиди да је Клариса Даловеј тачно сагледала свога мужа: он је помало „и мушкарац и жена“.⁴⁴³ Зар он не показује исту рањивост, када признаје Рејчел да га је, вративши га у детињство, натерала да јој отвори душу: „Како смо ми усамљени ледени брегови, госпођице Винрејс! Како мало можемо да кажемо једно другом! Има много ствари о којима бих желео да Вам причам – да чујем ваше мишљење о њима.“⁴⁴⁴ Зар ово неодољиво не подсећа на део из каснијег романа, када Ричард хита кући да својој жени поклони букет ружа, с намером да јој каже да је воли, али у томе не успева. Дакле, на Ричарда је овај очигледно непланирани пољубац оставио подједнако снажан утисак као и на Рејчел, те су њихове позиције изједначене. Обоје су „жртве“ сопствених емоција и несигурности. На крају, кроз разговор са Хелен Рејчел признаје да јој се Ричард допао: „’Мени се он свидео’ [...] Чинило јој се, док се сећала њиховог разговора, да је код Ричарда било нечег што заслужује љубав.“⁴⁴⁵

Чега се Ричард толико уплашио? Уплашио се сопствене слабости, осећања да губи тле под ногама – а можда и преиспитивања сопственог избора брачног партнера – што су осећања са којима ће се у роману написаном десет година касније борити његова супруга.

При расстанку, госпођа Даловеј је та која даје печат целој сцени – што је још један суптилан иронијски *обрт* *позиције моћи*. Наиме, она успева не само да се уљудно поздрави, већ и да остави Рејчел своју адресу исписану на корицама романа *Под илуђим утицајем*.

Осврнимо се још једном на утицај романа који госпођа Даловеј оставља Рејчел „у аманет“. Сандра Гилбер и Сузан Губар велики простор посвећују анализи утицаја и културног наслеђа које за собом оставља Џејн Остин у женској књижевној традицији, па, у пренесеном смислу, можемо и гест госпође Даловеј протумачити као утицај који је желела да остави на млађу Рејчел. Ове критичарке истичу да је

⁴⁴³ Исто, 63.

⁴⁴⁴ Исто, 80.

⁴⁴⁵ Исто, 86, 87.

Џејн Остин постала симбол једне културе, и да је скоро шокантно колико је упорно изражавала нелагоду културним наслеђем патријархалног друштва и његовом сексуалном експлоатацијом.⁴⁴⁶

Исписавши своју адресу сребрном оловком, госпођа Даловеј не само да оставља печат присуства у Рејчелином животу, већ, симболично, овај њен гест представља суптилну субверзију утицаја сопственог мужа, који подсетићемо се, по *специјалном аранжману* свугде има прођу, а не успева да се пробије до девојке Рејчел Винрејс, и покуњено, *за* својом супругом, напушта брод.

Иако се опраштамо од Даловејевих – што код сапутника буди осећање „празнине“, „меланхолије“ и „потиштености“⁴⁴⁷ – госпођа Даловеј изговара једну судбоносну реченицу, кроз коју ауторка као да обећава читаоцу да са Даловејевима ипак није свршено и да ћемо их у будућности засигурно поново срести: „’То је трагедија живота – као што увек кажем!’, рече госпођа Даловеј. ’Започињање ствари и обавеза да их завршиш. Ипак, ја нећу дозволити да се *ово* заврши, ако се слажете [...] Дакле – не можете се извући!“⁴⁴⁸

4.3.6. *Мелимброзија*, поглавља 7, 8

Уводни део седмог поглавља *Мелимброзије* разликује се по патетичности „последњег поздрава Даловејевих упућеном енглеској морнарици, као последњем гесту који показује срећно поверење према свету у који су Даловејеви веровали, пре него што их је олуја оборила“.⁴⁴⁹ Ово је метафора поздрава са срећним светом по чијем мору плове весници рата. Такође, у *Мелимброзији* још једном наилазимо на ауторкину потврду Кларисине притворности, која, „оставши насамо са две жене, више није налазила разлога да се претвара [...]“.⁴⁵⁰ И сам начин обраћања својој госпођи од стране Ричарда Даловеја, мелодраматичнији је: „Не волим да те остављам саму, сирота женице,⁴⁵¹ док у *Излеиу* болесну Кларису оставља без речи.

⁴⁴⁶ Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 112.

⁴⁴⁷ Вирџинија Вулф, *Излеи...*, оп. цит., 84.

⁴⁴⁸ Исто, 83.

⁴⁴⁹ “That salute to the navy of England was almost the last act showing a happy confidence in the world on the part of the Dalloways before they were laid low.” Virginia Woolf, *Melambrosia*, оп. цит., 80.

⁴⁵⁰ “‘I think I’ll go to bed’ said Clarissa when, being alone with two women there was not much reason to pretend.” Исто, 81.

⁴⁵¹ “I don’t like leaving you, poor little woman.” Исто, 84.

Овде као да на видело излази његова „женска слаткоречивост“, као „женствени део личности“, који је скривенији у *Излејџу*.

Сцена пољупца готово да је идентична у обе верзије романа, с тим што је Ричардова реакција у виду непријатности коју је осећао нешто детаљније описана у *Мелимброзији*. Тако током вечере, кроз „мушке приче“ са осталим сапутницима, Ричард на следећи начин прикрива своју узнемиреност: „Постављао је питања исувише брзо да би обраћао пажњу на одговоре; али му је стара добра гомила информација притекла у помоћ. Он је наставио разговор, из којег је женско друштво било искључено.“⁴⁵²

Поред тога што, као и у *Излејџу*, примећује Рејчелино бледило, Хелен примећује промену и у Ричардовом изгледу: „Није било никаквих чињеница на основу којих би ишта могла утврдити, али било је симптома. ’У питању су само његове очи и његове руке’, закључила је, ’за вечером’.“⁴⁵³

И Рејчелин кошмарни сан у *Мелимброзији* експлицитније открива оно што је модернистичком техником само наговештено у *Излејџу* – да су очи које су „жуделе за њом“ Ричардове, и да је глас који је чула Ричардов.⁴⁵⁴ Да би се утешила, наставила је: „Али они само могу да униште тело,“ закључила је у полусну Рејчел; „А душу?“⁴⁵⁵ „Одговор јој се учинио зазорним.“⁴⁵⁶

„Уништење тела“, на симболичном плану, заправо представља дефлорацију, чега се Рејчел подсвесно плашила. Сексуалност је одувек заузимала централну позицију у оквиру регулаторног и рестриктивног и антисексуалног религијског дискурса, коју је црква настојала да „заузда“, било кроз целибат или потурање идеала девичанства, било кроз брак.⁴⁵⁷ Црквено васпитање у симбиози са митско-књижевним наслеђем о „љубави као смртоносној сили“ утицало је на формирање

⁴⁵² “He asked questions too quick to pay much attention to the answers; but old hoards of information came to his rescue. He kept talk going, which did not include the ladies.” Исто, 89.

⁴⁵³ У оригиналу: “There were no facts for her to wonder about, but there were symptoms. ‘It was just his eyes and his hands’ she concluded ‘at dinner’.” Исто, 91.

⁴⁵⁴ Исто, 92.

⁴⁵⁵ “To comfort herself she repeated ‘But its only the body they destroy.’ The soul?” Исто.

⁴⁵⁶ “When she sought for it, it appeared an abject thing.” Исто.

⁴⁵⁷ Секс у браку био је санкционисан од стране цркве, али, такође и строго регулисан, тако да је брак постао нека накардна врста „хонорарног целибата“ (*part-time ascetic role*), а и сама његова сврха није требало да буде уживање, већ искључиво прокреација. С друге стране, црква је, што је помало контрадикторно, инсистирала на такозваној „брачној дужности“, као виду санкционисане принуде. John Maynard, *Victorian Discourses on Sexuality and Religion* (Cambridge: Cambridge UP, 1993), 27–28. Видети и: *Mišel Fuko, Volja za znanjem...*, оп. цит.

и интериоризацију идеологије сексуалности у човеку Запада. Типично западна склоност ка „романтизацији“ свега увелико дугује вишевековном вагању између „идеализоване бестелесности“ (или анти-телсености), кривице и често пренаглашене гратификације у религијском дискурсу.⁴⁵⁸ Што се викторијанских идеала тиче, они јесу у највећој мери били засновани на црквеним идеалима. Отуда је девичанство – „реч толико огавна модерном, па и постмодерном уху“ – у викторијанској књижевности, и култури, представљало један од највиших идеала.⁴⁵⁹ Кларк Китсон (Clark Kitson), на пример, сматра да је викторијанско чистунство било у великом делу предмет сатире и комедије.⁴⁶⁰ О чедности као „произвољном изуму“ друштва расправљала је и сама књижевница, у *Сојсџивеној соби*.⁴⁶¹

Свакако, дефлорација ни најмање није занемарљива тема у романима Вирџиније Вулф. У *Јаковљевој соби*, на пример, упоредо са везом коју има са проститутком Флориндом, Јаков пише есеј „О етици непристојности“, у коме брани непристојност, мада у себи признаје да није љубитељ непристојности „уживо“, иако се, контрадикторно, управо у такав однос упушта. У том роману мушки лик ауто-критички посматра друштво коме припада. И он се осећа уједно беспомоћним да нешто у том систему промени, и кривим што подлеже ниским нагонима које иначе презире. На крају, поред свог његовог саосећања, он проститутку Флоринду назива „глупачом“. Друштво, које је непобитно утицало на формирање Јаковљевог погледа на свет и мушко-женске односе, мизогино је.⁴⁶²

У разговору са Хелен, која јој открива чиме се жене на Пикадилију баве, и шта је разлог због кога никада није смела сама да шета, она огорчено узвикује да су мушкарци „звери“.

⁴⁵⁸ John Maynard, *Victorian Discourses...*, оп. цит., 29.

⁴⁵⁹ Исто, 235. Видети и стране: 154, 169, 193-196, 213, 235-251. Џон Мејнард не пропушта прилику да као кључни тренутак зачетка сексуалног дискурса (и рушења старих конвенција) у енглеској култури издвоји опсени коментар Литона Стрејчија о беличастој флечи на хаљини Ванесе Бел (“Semen?”). Цитирано у: John Maynard, *Victorian Discourses...*, оп. цит., 85; 276-279.

⁴⁶⁰ Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England*, оп. цит., 126-127.

⁴⁶¹ „Чедност је можда фетиш, произвољни изум неких друштава, али она због тога није ништа мање неизбежна. Чедност је тада [у Шекспирово доба; прим. С. Н.] имала, као што, уосталом, и данас има, религијски значај у животу жене[...].“ Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 58.

⁴⁶² Видети: Virginia Woolf, *Jacob's Room*, у: *Night and Day and Jacob's Room...*, оп. цит., 477-478.

4.3.7. *Мелимброзија*, поглавље 9

У *Мелимброзији* разговори су директнији него у *Излејџу* – више тога је изговорено, а мање наговештено. Тако Хелен по одласку Даловејевих отворено признаје: „Па, то је олакшање,⁴⁶³ а Рејчел без много премишљања открива да ју је Даловеј пољубио. И расправа око пољупца у *Мелимброзији* далеко је детаљнија него у *Излејџу*. Осећање беса због откривења о мушкој појуди и проституткама на Пикадилију исто је приказано у обе верзије, али је контрадикторност Рејчелиних осећања подробније приказана у *Мелимброзији*. Она признаје у себи да је Ричардов пољубац схватила као комплимент,⁴⁶⁴ а јаснија је и веза између беса и страха који је пољубац у њој пробудио:

’То уништава разговор’, рекла је. ’Искрено, Рејчел, да ли ти је сметало?’ [...] ’Није одмах’, рекла је. ’Али касније – помисли само на жене са Пикадилија. Обузима ме бес када помислим да је то у основи свега. Ето зашто не можемо да шетамо саме.’⁴⁶⁵

У обе верзије Хелен покушава да нормализује ситуацију коју је Рејчел исувише драматизовала, тиме што јој приближава догађај из две перспективе – из перспективе жене која пољубац сматра нечим „лепим“ и „пријатним“,⁴⁶⁶ и из перспективе мушкарца, када каже: „А што да не? [...] Не сумњам да је лепо љубити се с тобом“.⁴⁶⁷ Уредница *Мелимброзије* однос Хелен и Рејчел тумачи као отвореније хомоеротичан, него у *Излејџу* на њучину.⁴⁶⁸

У *Излејџу* Хелен не сматра да су мушкарци „звери“, и изненађена је чињеницом колико су Рејчелини „шок и проблем искрени“.⁴⁶⁹

⁴⁶³ “Well [...] That’s a relief.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 95

⁴⁶⁴ Исто, 96.

⁴⁶⁵ ““Men are like that – a great many of them” said Helen. “That’s why life’s so difficult – that’s why one can’t walk alone” flung out Rachel. “I don’t see why there should be any difficulty whatever” said Helen. “After all, it doesn’t matter.” But to Rachel it did matter, partly because she took it for a compliment. “It destroys talk” she said. “Honestly, Rachel, did you mind?” [...] “Not at the moment” she said. “But afterwards – think of the women in Piccadilly. I’m furious to think that that’s at the bottom of everything. That’s why we can’t go about alone.”” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 96.

⁴⁶⁶ Исто.

⁴⁶⁷ “Well – it’s beautiful [...] It’s very pleasant. I’ve never minded being kissed!” [...] “And why not? [...] You’re nice to kiss I’ve no doubt.” Исто, 97.

⁴⁶⁸ Louise DeSalvo, предговор у *Melymbrosia*, Virginia Woolf..., оп. цит., XXII, XXIII.

⁴⁶⁹ Вирџинија Вулф, *Излејџу*..., оп. цит., 87.

Њен закључак био је да би врло радо рекла својој нећаки, када би било могуће, како да живи, или [...] како да буде разумна особа. Сматрала је да мора да има нечег погрешног у тој конфузији између политике и политичара који љуби, и да старија особа треба да буде кадра да помогне.⁴⁷⁰

Она такође настоји да разбије Рејчелину илузију о „прилично другоразредним“ Даловејевима, налазећи да је Ричард „разметљив и сентименталан“,⁴⁷¹ а Клариса „прилично пријатно, али празноглаво створење [...] препуна идиотских теорија о начину васпитавања деце“,⁴⁷² те да је „жалосно“ уопште бити интиман с таквим људима.⁴⁷³

Оцена Даловејевих, коју доноси Хелен, неповољнија је у *Мелмбросији*. Она разлог за Рејчелину опчињеност делимично налази у „глупостима које се генерацијама пренос“, а делимично кривицу сваљује на Даловеја, по њој „глупог и сентименталног човека“.⁴⁷⁴

Такође, Рејчел детаљније анализира сопствена осећања, па признаје Хелен да се у Ричардовом присуству осећала „немоћно“, „чудно“, односно „мање вредно“.⁴⁷⁵ Разлоге за осећање инфериорности она покушава да објасни посегнувши за биографијом чланова Парламента. Овде се ради о такозваном *Витакеровом алманаху*, у коме нема ни једног женског имена од каријере, а коме се Рејчел, „непросвећено“, у бесу окреће за одговор.⁴⁷⁶ Иронично, она ту одговор и не може пронаћи, јер садржај овог алманаха симболизује мушку историју из које је женска историја искључена. Тај потез, стога, код Хелен изазива „феминистички“ бес, испрва уздржано исказан само речцом: „Па?“ Међутим, Рејчел као да не уме да препозна Хеленин сарказам: „Ја то налазим веома импресивним. Господин Даловеј је један од њих. Зар на тебе једна таква чињеница не оставља утисак. Зар сви ти људи који нешто раде не чине да се осећаш 'малом?'“ Коначно испровоцирана, Хелен „осипа паљбу“:

⁴⁷⁰ Исто, 89.

⁴⁷¹ Исто, 85.

⁴⁷² Исто, 88.

⁴⁷³ Исто, 89.

⁴⁷⁴ “Partly because you’ve heard a lot of nonsense we all have. Partly no doubt because Mr Dalloway was a stupid sentimental man.” Virginia Woolf, *Melambrosia*, оп. цит., 97.

⁴⁷⁵ “I felt weak you see [...] I felt he could do what he chose with me. I remember looking at his hand. It takes one back to prehistoric times I suppose. It makes one feel queer.” Исто.

⁴⁷⁶ Књижевница још једном користи овај мотив – Витакеров алманах (*Whitaker’s Almanack*) као синоним за искљученост жена из мушке историје – у краткој причи „Знак на зиду“ (“A Mark on the Wall”), а враћа му се и у есеју *Три гвинеје*. Видети: Virginia Woolf, *Three Guineas* у: *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 157–161.

Десет хиљада господина Даловеја само би учинили да се осећам још већом. [...] 'Признајем', рече Хелен [...] 'да је наша позиција проклета. Нас има десет, а таквих попут Даловеја десет милиона. Своди се на ово. Једини вид филантропије је мржња. То можда звучи глупаво, али убеђена сам да је тако. Такви људи [...] загађују ваздух. Куд год се макну, чине штету. Они подржавају јефтину књижевност и лоше сликарство, а презиру праву уметност. Ипак, ни то није толико важно; него битно је то што они рађају децу и тако се размножавају. Они те или приморавају да се повучеш, што је случај с нама, или те размазе;' [...] 'Али, шта то заиста човек мрзи код Даловејевих?' упита Рејчел. 'Њихова осећања,' одговори Хелен. 'Кад помислим само на лажи које је госпођа Даловеј изговарала, само да би се свима допала! Риба и грчки алфавет! Кад само помислим на његов став према њој – према свим женама. Она ће одгајати кћери. Он ће управљати нама. Сјајне ли мисије! Ипак, мржња никоме не доноси добро. На много начина они су заиста фини људи. Да сам на твом месту, Рејчел, не бих правила компромисе. Не дозволи да те преобрате. Она већ јесте, зар не?' [...] 'То је њихова најподлија црта,' наставила је Хелен. 'Они желе да људе преобразе по сопственом лику. Увек ти се обраћају с висине. Покушавају да наметну своје ставове.'⁴⁷⁷

Овај одељак избачен је из коначне верзије, вероватно зато што ту, из иначе прибране и разумне Хелен, куљају бес и мржња. Сличну озлојеђеност сојем људи попут Даловејевих изражавају у роману *Госпођа Даловеј* и двоје изопштених, трагичних ликова – Дорис Килман и Септимус Ворен Смит. Мржња госпођице Килман према Клариси Даловеј комбинација је љубоморе и огорчености, док је интензивна мржња Септимуса Смита уперена против целе људске природе, оличене моћницима попут доктора Бредшоа и Холмса. Уколико лик Хелен Амброс узимамо за здраворазумску и непристрасну посматрачицу, онда ћемо и наизглед неповезане и неразумне реченице које у нападу лудила изговара Септимус Смит –

⁴⁷⁷ "Well?" "Only I find it very impressive. Mr Dalloway was one of them. Wouldn't you be impressed if you read it. Wouldn't all those men doing things make you feel small?" "Ten thousand Mr Dalloways would make me feel if any thing rather larger." [...] "I admit" said Helen [...] that our position is damnable. There are ten of us and ten million Dalloways. It comes to this. The only philanthropy is to hate people. That sounds rather foolish, but I believe it's true. People like that," she continued, "poison the air. Wherever they go they do harm. They encourage bad books and bad pictures; they loathe good ones. Still, that wouldn't matter; but it does matter that they should have children, and increase the general muddle. Either they force one to withdraw, as we have done, or they spoil one; or they make reformers. [...]" "But what was there to hate in the Dalloways?" Rachel asked. "Their feelings" said Helen. "Think what lies Mrs Dalloway told to make herself agreeable! Fish and the Greek alphabet! Think of his attitude to her – to all women. She has daughters to bring up. He rules us. A fine mess they'll make of it! Still, hating is no good. In many ways they are very nice people. If I were you, Rachel, I wouldn't attempt to compromise. Don't let them try to convert you. She did, didn't she?" [...] "That's one of their vilest habits" Helen continued. "They want to make people like themselves. They're always talking at one. They try to impose their own views. No one's any business to do that." Цитат преузет из: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 98–99.

Не треба доносити децу на овакав свет – сагледати из сасвим другачије перспективе.⁴⁷⁸

Ипак, мржа и бес јесу емоције којих се књижевница генерално клонила. На пример, порука коју је она у *Три љвинеје* желела да пошаље друштву није формирање нове „родне сегрегације“, већ сасвим супротно – писањем треба превазићи полом условљени бес, крећући се ка „суштински имперсоналном, безродном сну о миру“.⁴⁷⁹ На крају, иако књижевница у својим мемоарима описује утицај „викторијанског манира“ као препреку у писању, она такође истиче и његов значај. Управо је тај манир представљао одређени вид предности у комуникацији, јер је дозвољавао женама да под маском љубазног осмеха „прећутно кажу“ ствари које тако имају више ефекта него када би биле отворено и гласно изговорене.⁴⁸⁰

Неспорно је да су ауторкини феминистички ставови мање осорни у *Излећу*, што можемо закључити не само на основу избачених пасуса, попут Хелениног, већ и на основу само једне речи, оптерећене симболичким значењем – Дарвиновог имена.⁴⁸¹ Наиме, када Хелен у обе верзије каже: „Дакле, сада можеш да идеш напред и да будеш свој човек“,⁴⁸² Рејчел у *Излећу* промуца: „М-м-могу ја сама“, „упркос теби, упркос Даловејевима и господину Пеперу, и оцу, и теткама, упркос свима?“ Пређе руком преко целе странице државника и војника,⁴⁸³ док у

⁴⁷⁸ Треба се запитати, коју то поруку Септимус жели да пошаље? „[Н]ема злочина; љубав [...] милиони јадикују [...] Не треба доносити децу на овакав свет. [...] нечовечност дречи с огласних плаката,“ итд. Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 71–73; 93 Видети и: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирциније Вулф“, оп. цит. Психијатрија с краја деветнаестог века, која се водила назорима Дарвинове теорије еволуције, у великој мери се плашила дегенерације расе и нације наследним преношењем менталних поремећаја. Другим речима, еугеника је тада била моћна идеологија. Према саветима доктора Севица, ни Вулфови не би смели планирати породицу, наводи Хермајони Ли, тумачећи литерарни третман еугенистичких идеја на примеру Септимуса Смита, али и општег отпора према лекарима и њиховој методи лечења. У том смислу, роман *Госпођа Даловеј* може се читати и као „сатира законодавног ауторитета лекара“. Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 188–189. У роману *Госпођа Даловеј* Биљана Дојчиновић скреће пажњу на „еугенички аспект Милисент Братон“, налазећи да је он у потпуној сагласности са тренутком у коме је *авет еволутивної назадовања и дејенерације, њројањала касну викијоријанску свесћ*. Biljana Dojcinović, *Susreti u tami...*, оп. цит., 40–43.

⁴⁷⁹ Видети: Hermione Lee, introduction, *Virginia Woolf, A Room of One's Own and Three Guineason*, оп. цит., XIX–XX.

⁴⁸⁰ “On the other hand, this surface manner allows one to say a great many things which would be inaudible if one marched straight up and spoke out.” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: *Virginia Woolf, Moments of Being...*, оп. цит., 127–9.

⁴⁸¹ Рејчел поново размишља о Дарвиновој дефиницији женског пола. Помињање Дарвина искључиво је у функцији критике његових сексистичких ставова, чега нема у ублаженом *Излећу*. Видети текст горе и Рејчелин коментар у *Мелимброзији*, на стр. 47.

⁴⁸² Вирцинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 90.

⁴⁸³ Исто.

Мелимброзији њен списак ауторитета којима се супротставља изгледа овако: „Могу да будем свој човек упркос теби, упркос Даловејевима, упркос Виљему Пеперу, и оцу, и Дарвину?“⁴⁸⁴

Још један из *Излеџа* избачен „женомрзачки“ монолог припада господину Вилебију, који не одобрава приватне разговоре између жена, јер „из њих ништа корисно не произилази“, те стога сматра да жене или треба да ћуте, или евентуално да разговарају са куварицама, дадиљама и водоинсталатерима, али никако са пријатељицама.⁴⁸⁵ Мизогини ставови господина Вилебија исказани су и у *Излеџу*, само далеко суптилније, у виду његових планова везаних за кћер:

[С]ве ово води ка Парламенту, Хелен. То је једини начин да се ствари ураде како човек жели. Разговарао сам с Даловејем о томе. У том случају, наравно, волео бих да Рејчел буде способна да више учествује у стварима. Извесна доза забаве била би нужна – вечере, понека вечерња забава. Мислим да бирачи воле да буду почашћени. У свему овоме Рејчел би могла да буде од велике помоћи.⁴⁸⁶

Управо овакве ставове Вирџинија Вулф отворено критикује у тексту насталом много година касније – *Три џвинеје*, а суптилније проблематизује кроз мотив забаве у роману *Госпођа Даловеј*, као и кратким причама о забавама у дому Даловејевих.⁴⁸⁷ Идеја господина Винрејса, иако изложена „са стварном љубављу према кћерки“,⁴⁸⁸ у најмању руку је себична, а донекле има и призив подвођења. Такво незнање и себичност оца само су учврстили Хеленину намеру да девојку извуче из дотадашње скоро апсурдне позиције и упуту је у свет одраслих, мада нараторка *Излеџа* признаје да је касније због таквог порива Хелен „више пута зажалила“,⁴⁸⁹ док нараторка *Мелимброзије* ово поглавље закључује злослутнијом изјавом – да „јој је судбина наивчине запечаћена.“⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ “I can be myself in spite of you, in spite of the Dalloways, in spite of William Pepper, and my father, and Darwin?” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 101.

⁴⁸⁵ “Now Willoughby Vinrace had a great objection to women talking in private with women [...] His reason was that nothing was ever done as the result of such talks [...] Action alone justified talk, it followed that women should be silent, for they seldom do anything. They may talk with cooks, nurses or plumbers, but not with friends.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 101.

⁴⁸⁶ Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 92.

⁴⁸⁷ N. В. О томе ће детаљно бити речи у другом делу анализе.

⁴⁸⁸ Исто.

⁴⁸⁹ Исто, 93.

⁴⁹⁰ “If Helen could have read her mind she would have felt more sure than ever that destiny marked her for a dupe.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 103.

4.4. Неостварени брак – Рејчел Винрејс и Теренс Хјуит

4.4.1. Рејчел и Хелен

Први опис Рејчел Винрејс, поред тога што приказује префињену девојку од двадесет и четири године, такође говори о томе које су њене дужности као домаћице брода на коме треба дочекати и угостити путнике, али одмах се наслућује и њен отпор према традиционално схваћеним дужностима: „као ћерка свог оца морала је да буде на неки начин спремна да их угости. [...] Ионако је била напета због обавезе да их дочека.“⁴⁹¹ Што се утиска о Рејчелином карактеру тиче, у *Излејџу* га детаљније добијамо или од Хелен или од нараторке, када, на пример, описује њено одрастање:

Како је њено образовање било тако обично, ни њене животне прилике нису биле неуобичајене. Подигле су је две тетке [...] Наравно подизале су је претерано обазриво, због здравља, када је била дете; када је била девојка и млада жена, звучи готово грубо, због морала. Све донедавно није уопште знала да такве ствари постоје за жене [...] због цензуре коју су најпре заводиле тетке, а касније отац [...].⁴⁹²

Кроз њено размишљање о овој девојци добијамо и историјску слику положаја већине „добростојећих девојака с краја 19. века“:

Образовање, удружено с фином природном лењошћу, било је, наравно, разлог томе [...] Љубазни доктори и нежни стари професори предавали су јој основе десетак различитих области знања [...] Један или два сата недељно прошли би веома пријатно [...] Међутим, није било ниједног предмета који је добро знала. Њена памет била је равна памети интелигентног мушкарца с почетка владавине краљице Елизабете.⁴⁹³

Иста критика необразованости жена јавља се и кроз пример лика Кларисе Даловеј из романа *Госпођа Даловеј*, која такође „ништа није знала.“⁴⁹⁴

Хеленин суд о Рејчел у *Мелимброзији* испрва је неблагонаклон: „Непоуздана је попут четворогодишњег детета“,⁴⁹⁵ каже Хелен обраћајући се своме мужу и

⁴⁹¹ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 12.

⁴⁹² Исто, 34.

⁴⁹³ Исто, 33.

⁴⁹⁴ Видети: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 126.

⁴⁹⁵ “She’s as undependable as a child of four [...] She’d marry that dreadful flying man I believe if he’d ask her.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 210.

„удала би се чак и за тог огавног летача, само када би је питао“, што Ридли помало збуњено коментарише: „Мислио сам да ти се она допада“, а Хелен попушта и каже:

Па допада ми се [...] Управо је то оно што ме збуњује. Схватам да жене могу бити врло интересантне, на неки начин. Али толико тога се заправо не зна. С друге стране, са било којим од она два младића човек тачно зна на чему је. Да ли мислиш да сам строга према женама, Ридли?⁴⁹⁶

Мада Ридли овде одговара одрично, и сам оштро критикује Рејчел пред госпођом Флашинг,⁴⁹⁷ када је упита да ли је и она образована – „Рејчел? [...] Могли сте то питање поставити и вучном кљусету. На целој кугли земаљској нема необразованијег створа.“⁴⁹⁸

Ипак, при првом сусрету, у *Излећу на њучину*, у Хеленином погледу уснула двадесетчетворогодишњакиња изгледа ни мање ни више него као „жртва“ испуштена из канџи птице грабљивице.⁴⁹⁹ Неспорно, Рејчел је жртва традиције која је смешта у положај необразоване и несамосталне особе, „слабијег пола“. О том положају расправу Вирџинија Вулф води у *Три џинеје*.⁵⁰⁰

О „мотиву жртве“ у романима Вирџиније Вулф писала је Кристин Фрула. По њој, правно, друштвено и економски, викторијанско уређење брачних односа подразумевало је женску жртву.⁵⁰¹ Касније у роману Рејчел говори да је „брачни завет“ циљ за који би дала живот, ако то подразумева рађање двадесеторо – тридесеторо дивне деце. Међутим, низ Рејчелиних мисли након изјаве о смрти вредне *жрџиве* у браку, губи се у фантазији о физичком дављењу, што у пренесеном

⁴⁹⁶ Yes, I do like her [...] That's the odd thing; I see that women can be quite interesting in their own way. But one feels so much in the dark. Now, with either of those two young men one knows where one is directly. D'you think I'm hard on women, Ridley?" Исто, 211.

⁴⁹⁷ Иначе, госпођа Флашинг дама је из високог лондонског друштва, нови лик који ауторка уводи у наратив, који буди интересовање свих око ње. Оно што занима Хелен јесте начин на који је ова жена „преобратила“ свог задртог мужа. Видети: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 213. У *Излећу* је то и објашњено, тако да је иронијски обрт ставова са ступањем у брак, с комичним ефектом гажења сопствених принципа, детаљно образложен: „Господин Флашинг је држао стару продавницу намештаја; увек је говорио да се неће женити зато што већина жена има црвене образе, и да неће узети кућу зато што већина кућа има уско степениште, да неће јести месо зато што већина животиња крвари када их кољу; а онда се оженио ексцентричном аристократкињом, која свакако није била бледе пути, која је изгледала као да једе месо, која га је натерала да ради све оно што највише мрзи – дакле, то је та дама. Хелен је погледа са занимањем.“ Вирџинија Вулф, *Излећу...*, оп. цит., 209.

⁴⁹⁸ “Rachel? You might as well ask an old cab horse. A more ignorant creature doesn't walk the earth.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 211.

⁴⁹⁹ Вирџинија Вулф, *Излећу...*, оп. цит., 37.

⁵⁰⁰ Видети: Virginia Woolf, *Three Guineas*, у: *A Room of One's Own and Three Guineas*, оп. цит., 123–124.

⁵⁰¹ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 57.

смислу значи да за Рејчел један такав циљ заправо представља „страву и ужас“.⁵⁰² Оваквој врсти заједнице, која од жене захтева жртву њене воље, Рејчел се супротставља, сматра Кристин Фрула.⁵⁰³ Рејчелин циљ је „нова врста“ љубави, у складу са идејом да се ствари виде на нов начин, и то је заправо „циљ“ за који би се борила до смрти.⁵⁰⁴ Како Рејчел предвиђа живот са Теренсом као борбу против оваквог жртвеног „живота у смрти“, њена „права“ смрт, *пре брака*, предупређује ту борбу и суптилно мења значење њене жртве.⁵⁰⁵ Уместо да се уда и изнутра бори против система, Рејчел умире „војничком смрћу“ на самом прагу брака, „изван друштвене структуре“.⁵⁰⁶

Након поређења сопственог брака са браком Вилебијевих, Хелен наставља да анализира Рејчел:

Како је то само одсутно, сањиво створење [...] 'Са двадесет и четири године ми нисмо били тако хладни,' размишљала је Хелен. 'Проћи ће десет година пре него што осети било шта. Тереза је увек имала неке идеје. Била је тамнија, дрскија, мекша, живља. Ова девојка могла би бити и дечак.'⁵⁰⁷

Хеленина анализа није критика, нити негативан суд, већ пре зачуђеност над необичним карактеристикама једног скоро *андроиној* бића, непознатог женама њене генерације.

После четири недеље путовања бродом, на територију малог туристичког места у Јужној Америци, Санта Марину, ступају Амбровози, у пратњи господина Пепера и своје нећаке Рејчел, за коју ова нова авантура не представља само пуку промену пејзажа, већ и „потпуну промену перспективе“.⁵⁰⁸

Као јунакињи *женској образовној романа*, ово путовање требало би да Рејчел Винрејс прошири видике.

⁵⁰² Фрула скреће пажњу и на савет Кетрин Хилбери из романа *Ноћ и дан*, да „жена која жели да све буде по њеном ни не треба да се удаје“. Исто, 57.

⁵⁰³ Правно, друштвено и економски, викторијанско уређење брачних односа подразумевало је женску жртву, истиче Фрула. Исто.

⁵⁰⁴ Иначе, Теренс у *Мелимброзији* предлаже Рејчел да ствари сагледају „новим очима“: Видети касније у тексту: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 223.

⁵⁰⁵ Christine Froula, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 57.

⁵⁰⁶ Исто.

⁵⁰⁷ “Then Theresa died and comparisons were at an end, which was one form of sorrow. [...] Rachel –? What an absent minded, dreamy looking creature she was [...] ‘At twenty four we weren’t as chill as that,’ Helen mused. It will be ten years before she feels a thing. Theresa was always after something. She was darker, bolder, softer, more animated. This girl might be a boy.” Virginia Woolf, *Melymbrosia...*, оп. цит., 20.

⁵⁰⁸ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 95.

4.4.1.1. „Безрепа мачка“

Мачке не иду у рај.

Вирџинија Вулф, *Сојсџвена соба*

У обе верзије Хелен и Рејчел одлазе да однесу пошту до града и да „виде живот“,⁵⁰⁹ што је фраза коју су заједнички сковале.

Највећа разлика између *Излејџа* и *Мелимброзије* налази се у садржају Хелениних писама, као и у техници писања, која је у *Мелимброзији* чак усклађенија са техником прећуткивања и наговештавања, које је ауторка карактеристично користила у каснијим романима.⁵¹⁰ Писмо из *Мелимброзије* наговештава тематику коју ће књижевница развијати у свим потоњим романима – природа истине, љубави, међуљудских односа и усамљености.⁵¹¹

Хеленино писмо у *Мелимброзији* осликано је симболима – Хелен црта сунце као симбол живота. Значење другог цртежа само се наслућује. Наиме, Хелен је нацртала фигуру безрепе мачке, која стоји уз кратак коментар:

Колико су само девојке тешке! Шта би ти урадио када би видео да ће нека од себе сигурно направити будалу? Оставио би је на миру, претпостављам. На крају крајева, свакако би се вратиле кући. Мада, највероватније, без репа.⁵¹²

Симболика безрепе мачке⁵¹³ у делу Вирџиније Вулф сложена је, јер задира далеко у списатељкину прошлост, али и у будућност њеног књижевног ангажмана. Симбол безрепе мачке постаје добро познат критичкој јавности, међутим, тек након што је употребљен у *Сојсџвеној соби*. У том есеју безрепа мачка симболизује женски род уопште, осакаћен својим патријархалним одгојем, необразованошћу, недостатком (финансијске) независности и моћи. Довољно је да

⁵⁰⁹ Вирџинија Вулф, *Излејџа...*, оп. цит., 106.

⁵¹⁰ *Прећуткивање*, такозвани „компримовани модернистички израз“, представља део технике „сажимања“ и „скраћивања“, што су основне одлике модернистичке технике писања. О томе: Биљана Дојчиновић, „Предговори модернизму: о poetici Henrija Džejmsa“, у: Henri Džejms, *Budućnost romana* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 34.

⁵¹¹ “Are we really doomed to loneliness, or can we board the souls of others? That is the kind of thing we talk about. [...] Also, what is meant by real? Love too.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 115.

⁵¹² “How difficult girls are! Suppose you saw one bound to make a fool of herself, what would you do? Let her alone, I suppose. They’ll come home. It may be tailless though.’ The figure of a manx cat was drawn upon the blotting paper.” Исто.

⁵¹³ Вирџинија Вулф била је фасцинирана безрепим мачкама са острва Ман (*the Manx cat*), које су генетском мутацијом изгубиле реп.

погледамо само један кратак ироничан коментар, у коме је садржана, можда, сва суштина ове симболике: „Мачке не иду у рај. Жене не могу да напишу Шекспирове комаде.“⁵¹⁴

Овај симбол појављује се и у постхумно објављеним мемоарима, где се Вирџинија Вулф враћа успоменама на први контакт са обожаваном старијом сестром. Управо је безрепа мачка тема која је повезала Вирџинију Стивен са Ванесом, јер је прво осећање поноса млађа Вирџинија осетила са могућношћу да одрично одговори на питање своје сестре „Да ли црне мачке имају репове?“⁵¹⁵

Симбол безрепе мачке јавља се и у *Мелимброзији*. Безрепа мачка представља Рејчел, која ће испасти „будала“, јер ће се попут мачке залутале у непознатим улицама засигурно увалити у невољу (тучу или парење) у којој ће изгубити „реп“, па ће се тако „осакаћена“ вратити кући. Губитак репа, „сакаћење“ у Рејчелином случају, највероватније симболизује дефлорацију. У ауторкиним мемоарима занимљив је избор метафоре зближавања сестара – „пловиле смо једна ка другој као два брода у огромном океану“.⁵¹⁶ Брод је „женски“ симбол, у овом случају симбол девојчица које се срећу. У *Излеју на њучину* брод је описан као „невеста која хрли своје мужу, девица која не познаје мушкарце; [...]“.⁵¹⁷

У мемоарима безрепа црна мачка представља прву заједничку тему, прву емотивну спону у детињству, из које ће се касније изродити савезништво за читав живот. У том смислу, безрепа мачка *мола би* представљати везу између сестара – старије, импресивне Ванесе и млађе, још увек наивне Вирџиније, па би у пренесеном смислу у *Мелимброзији* безрепа мачка такође означавала везу између рођака (и жена, уопште) – старије заносне и искусне Хелен Амброс и млађе, наивне Рејчел, осакаћене због животног неискуства, односно ускраћене за искуство удате жене, као и за сам живот. По теорији психоаналитичке критичарке дела Вирџиније Вулф, Елизабет Ејбел, безрепа мачка чак представља и пародију

⁵¹⁴ Virđiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 54.

⁵¹⁵ “I met your mother, in a gloom happily encircled by the firelight, and peopled with legs and skirts. We drifted together like ships in an immense ocean and she asked me whether black cats had tails. And I answered they had not, [...]” Virginia Woolf, “Reminiscences”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 29

⁵¹⁶ Исто.

⁵¹⁷ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 32.

Фројдове теорије о „страху од кастрације“, чиме се Вирџинија Вулф у својим делима поиграва.⁵¹⁸

Управо се ту нараторка *Мелимброзије*, мада с ироничним призвуком, надовезује на потенцијалну улогу Кларисе Даловеј као Рејчелине менторке и избавитељке, која би је од пропасти спасла преписавши јој као лек „шест месеци лондонског живота, чему би претходио један курс усправног седења [...] и туце лекција о држању руку и ногу.“⁵¹⁹

У *Излејџу*, Хелен у писму описује своју нећаку:

Чудна ме судбина намерила да се старам о девојци [...] ако се узме у обзир да се никада нисам лепо слагала са женама, нити сам имала посла с њима. Међутим, морам да повучем неке ствари које сам говорила против њих. Ако су лепо васпитане, не знам зашто не би биле исте као мушкарци – хоћу да кажем једнако задовољавајуће; мада, наравно, сасвим другачије. Питање је како човек да их васпитава. Садашњи метод ми делује одвратно. Ова девојка, иако има двадесет четири године, није никада чула да мушкарци жуде за женама и, док јој нисам објаснила, није знала како се рађају деца. [...] Мени се чини не само глупо него и криминално, тако васпитавати људе. Ако изузнем њихову патњу, то објашњава зашто су жене такве какве су – а право је чудо да нису и горе. Преузела сам на себе обавезу да је просветлим и сада је она, иако још увек пуна предрасуда и склона претеривању, мање-више разумно људско биће. Наравно, њихово држање у незнању нема никаквог смисла, јер кад почну да разумевају ствари, онда их прихватају превише озбиљно. Мој зет је заиста заслужио несрећу.⁵²⁰

Писмо из *Мелимброзије* на симболичком, а из *Излејџа* на тематском плану, у великом делу одговара симболици и тематици коју је књижевница развила у *Сојсџивеној соби*. Стилски, најпре због сажетости и симболике, писмо је боље приказано у *Мелимброзији*.

⁵¹⁸ Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, оп. цит., 19.

⁵¹⁹ “[...] Rachel was on that decline which Mrs Dalloway had so sadly foretold for her. Six months of London season would have been her instant prescription, preceded by a course of sitting up right [...] and a dozen lessons in the management of arms and legs.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 115.

⁵²⁰ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 103–104.

4.4.2. Теренс Хјуит, модернистички јунак

У овим поглављима стичемо увид у размишљања нежења Теренса Хјуита и Цона Херста.⁵²¹ Теренса жене привлаче и о њима константно размишља, док Херст сматра да су све жене исте и глупе, а Теренсову фасцинацију тумачи као незрелост трогодишњег детета.⁵²²

Хјуитова најмодернистичкија црта лежи у његовој *андроиносии*, коју несвесно, и сасвим случајно примећује госпођа Торнбери:

Ах, ено господина Хјуита [...] Господине Хјуит [...] дођите и седите код нас. Причала сам мужу колико ме подсећате на једну драгу пријатељицу [...] Била је дивна жена, уверавам вас. Узгајала је руже [...] 'Нема младића коме се свиђа да га упоређују с времешном уседелицом,' рече господин Торнбери. 'Напротив,' рече господин Хјуит [...].⁵²³

Сличне „женствене“ црте, као пожељне особине у мушкарца, учили смо и у опису Ричарда Даловеја,⁵²⁴ а дели их и „андрогини“ лик из романа *Гојођа Даловеј*, Питер Волш.

И овде се понавља мотив мачке, као симбол уседелиштва: „Свет често заборавља на мачке“, примети госпођица Алан на Хјуитову опаску из *Тајмса* како је једна дама шетајући улицама Вестминстера „спазила мачку у прозору једне напуштене куће“.⁵²⁵ Вест о прегладнелој и напуштеној мачки није занимала никога осим осећајног Хјуита и госпођице Алан, *уседелице* чији огорчени коментар „бесна од глади, претпостављам“⁵²⁶ нико није приметио. (Разговор се међу женама наставља у контексту тумачења живота госпођице Алан, којој се истовремено диве и сажаљевају због њеног уседелиштва:⁵²⁷

⁵²¹ Иначе, у обе верзије описани су гости хотела, њихов социјални статус и размишљања – углавном о браку, деци и удварању, а третирана је тема фрустрације због година и уседелиштва, као и амбиције девојака да се пошто-пото удају, уз критику викторијанске женске „дужности“ (служења чаја) и пожртвованости.

⁵²² Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 116.

⁵²³ Исто, 121.

⁵²⁴ Што је Клариса отворено признала Рејчел: „Он је и мушкарац и жена.“ Исто, 63.

⁵²⁵ Исто, 123.

⁵²⁶ Исто.

⁵²⁷ О теми уседелиштва као виду феминистичког отпора, видети: “Taking the Bull by the Udders: Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory”, у: Jane Marcus, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 136-162, као и докторску дисертацију: Ana Z. Kolarić, *Rod, književnost i modernost u periodici s početka XX veka: Žena (1911–1914) и The Freewoman (1911–1912)*, doktorska disertacija (Beograd: Filološki Fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2015), 147–151.

’Како је она дивно створење!’ [Госпођа Торнбери] [...]’А сигурна сам да јој је живот тежак’, уздахну госпођа Елиот. ’Наравно да јој је тежак живот [...]’ Неудате жене – које се саме издржавају – то је најтежи могући живот’ [Торнбери]. ’Завидим јој на знању’ [Торнбери] ’Али није то оно што жене желе’ [Елиот] ’Нажалост, то је једино чему се многе могу надати [...] [Торнбери].⁵²⁸

4.5. Рејчел и Теренс

4.5.1. *Мелимброзија*, поглавље 14; *Излеџи на њучину*, поглавља 10, 11

Опис сцене пикника, у организацији господина Хјуита, на коме им се придружују Рејчел и Хелен, сажетије је дат у *Мелимброзији* него у *Излеџи*. „Техника ускраћивања“ информације боље је примењена у *Мелимброзији*, што се највише види на примеру љубавне – „вереничке“ – сцене између госпођице Ворингтон и господина Алана. У *Мелимброзији* је више пажње посвећено изливу страствених осећања, док се у *Излеџи* ауторка опредељује да подробније и далеко опширније опише размишљања, коментаре и страховања нових љубавника.⁵²⁹ Све остало, осим знатно дужег увода у *Излеџи* – у коме Рејчел у својој соби чита Хенрика Ибзена, поредећи се са Нором, бунтовницом, јунакињом драме *Луџикина кућа*⁵³⁰ – готово да је исто.

У *Мелимброзији*, љубавна сцена, за коју се, притом, *ћодразумева* да је вереничка, иде овако:

Сви су били свесни да су Сузан и господин Венинг отишли заједно, али нико није гледао за њима, јер би то било непристојно. Сузан је била свесна тога да је остала насамо са мушкарцем, као да је цео свет зурio у њу, а онда се повукао. ’Хоћемо ли отићи тамо – тамо код оне стене?’ питао је господин Венинг. Спустивши се у хлад стене, прво је сео, а онда је пружио руку. Када га је ухватила за руку и погледала, није било потребе да се ишта више каже. То је био изузетан тренутак када му се предала, осетивши као да јој се душа пушта низ водопад, пре него што је сазнала да он тамо чека да је ухвати. Неартикулисано мумлајући нешто привукао је себи на груди, а она је, ослободивши се његовог загрљаја, промрмљала: ’Да ли је ико икада био овако срећан?’⁵³¹

⁵²⁸ Вирцинија Вулф, *Излеџи...*, оп. цит. 124.

⁵²⁹ И то на три стране. Видети: Вирцинија Вулф, *Излеџи...*, оп. цит., 147–150.

⁵³⁰ Литература: Henrik Ibsen, *Lutkina kuća*, у: Henrik Ibsen, *Izabrane drame, I*, preveo s norveškog Ljubiša Rajić (Beograd: Geopoetika, 2004).

⁵³¹ “Everyone was conscious that Suzan and Mr Venning had gone off together, but no one looked, for to look would have been indecent. Susan knew that she had been left alone with a man, as though all the world had stared at her and with drawn. ‘Shall we go over there – over there to that rock?’ Mr Venning

У обе верзије општи је закључак да је ово двоје младих људи верено, само зато што су се на одређено време одвојили од групе, осамивши се у шуми, иако званично питање „Хоћеш ли се удати за мене“, није постављено. Викторијански кодекс понашања наводио је људе на такав подразумевани закључак.⁵³²

За разлику од суштински искренијих и страственијих осећања Сузан Ворингтон према Артуру Венингу у *Мелимброзији*, у *Излећу* се она у стилу класично викторијански васпитане девојке прво одушевљава самом чињеницом да је верена (јер ће се коначно прикључити *редовима удаћих жена*, избегавши тиме *дуго самавање уседеличкој живоји*),⁵³³ а тек онда преиспитује искреност сопствених осећања, молећи се богу да му буде добра супруга.⁵³⁴

Оно што је заједничко за обе верзије јесте утисак који љубавна сцена оставља на Рејчел и Теренса, у којој они препознају патетику вереничке церемоније. Иронично, слична сцена поновиће се у сцени њихове „веридбе“, када ће у њиховој подсвести одјекнути сумња у искреност сопствених осећања.

Рејчелина реакција на љубавну сцену: „Ох, колико ми се то гади – гади ми се!“⁵³⁵ подсећа на дечју реакцију. Она зазире од ове еротске сцене, доживљавајући је као нешто анимално,⁵³⁶ јер у обе верзије физички контакт између овог пара асоцира је на *јајње које боду овцу*.⁵³⁷ У *Излећу* Рејчел јесте подједнако незрела, али није толико мелодраматична; њен коментар је: „Не свиђа ми се то“.⁵³⁸ Иронија лежи у томе што Рејчел неће суштински сазрети у току романа, због чега овај роман и јесте типичан *женски образовни роман*.⁵³⁹ Јунакиње оваквих романа лишене су не

said. Getting beneath its shade, he sat down first and then held out his hand. When she took it and looked at him there was no need to speak. This was the tremendous moment, when she gave herself, and felt her soul slip over the waterfall before she knew that he lay below to catch it. Inarticulately murmuring he drew her down to his breast, and after lying in his arms she murmured, ‘Was there ever such happiness as this?’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 156–7.

⁵³² Теренс изговара: “We may take it for granted that they are engaged”, цитат преузет из: Virginia Woolf, *The Voyage Out*, оп. цит., 139, што је на српски преведено „Овај, можемо бити сигурни да су се верили.“ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 150.

⁵³³ Исто.

⁵³⁴ Исто, 149.

⁵³⁵ “‘Oh, how I hate it – how I hate it!’ she cried to him.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 161.

⁵³⁶ Могло би се рећи да Рејчел зазире од физичке присности, видећи у томе нешто нељудско, у смислу у коме психоаналитичарка Јулија Кристева користи термин „ззорно“. Видети: Julija Kristeva, *Moći užasa, Ogledi o zazornosti* (Zagreb: Naprijed, 1989).

⁵³⁷ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 150.

⁵³⁸ Исто.

⁵³⁹ О дефиницији женског образовног романа видети: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит. и Nina Sirković, „Ženski glasovi u romanu...“, оп. цит.

само образовања, него и здравља, а често се њихов развојни пут завршава смрћу, што је, на крају „супротно покушају раста“.⁵⁴⁰ Зато би се овај роман као „образовни“ могао проблематизовати, односно сматрати и „антиобразовним“, јер, протагонисткиња не сазрева. На крају, у *Излеџу на ѿучину* Рејчел Винрејс не сазрева ни емотивно, за разлику од *Мелимброзије*, у којој, барем у том сегменту, упева да се реши дотадашњих емотивних инхибиција у опхођењу са особама супротног пола, успева да се заљуби у Теренса Хјуита и да му се отвори. Међутим, како се оваква „неуспела иницијација“ јунакиње најпре везује за њен пол, потврђује се да *Излеџ на ѿучину* спада у *женски образовни роман*.⁵⁴¹

Рејчел и Теренс долазе до заједничког закључка да је љубав – односно брак – нешто што ће заувек изменити животе вереника и да стога представља нешто „страшно важно“, али истовремено и „страшно патетично“.⁵⁴² Теренс такође примећује да ће женидба одузети нешто слободе господину Венингу, чија се жеља за летењем, уколико се ожени, никада неће испунити. Другим речима, Теренс схвата да је цена уласка у брак „губитак слободе“. Опште узев, осећања вереника, као и сама сцена веридбе, амбивалентнији су у *Излеџу*, него у *Мелимброзији*.

4.5.2. *Мелимброзија*, поглавље 15; *Излеџ на ѿучину*, поглавље 12

Веридба пара Ворингтон–Венинг заузима скоро читава два поглавља, наводећи разне остале ликове на размишљања, али и доневши са собом једну свежу димензију и атмосферу среће, у којој сви, ма колико неконвенционални били, или желели да буду, учествују. О правој природи њихове среће срамежљиво нагађају и Рејчел и Теренс. Међутим, на читаоцу је да препозна значење веридбе из заиста многоструких перспектива које му се нуде, као и из „колективне перспективе“, односно „колективне свести“, које нараторка назива „јавним мњењем“: „Жеља јавног мњења била је да нешто учини како би допринело срећи младог зарученог пара;“ с друге стране и „жеља вереника била је да јавности покажу захвалност“.⁵⁴³ Из свега тога може се закључити да је веридба нешто што се сматра срећним и

⁵⁴⁰ Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 148.

⁵⁴¹ О *женском образовном роману* више у студији: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит.

⁵⁴² Видети: Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 150–151.

⁵⁴³ “The desire of the public was to do something to please the engaged couple; the desire of the engaged couple was to show their gratitude to the public.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 172.

часним околностима у животу младих људи, које треба озваничити и прославити, мада се не може одолети утиску да у нараторкином тону ипак има призвука ироније. То се може закључити на основу коментара о осећањима веренице, која је нестрпљива да се врати кући првим бродом, како би се пред светом коначно појавила као верена жена.⁵⁴⁴ Од жена се очекивало да се удају, јер је удаја представљала круну женског живота.

Иначе, женска искреност једна је од спорних тачака у роману. Џон Херст као да користи прву прилику да „нападне“ Рејчел, бомбардујући је питањима о капацитету њеног интелекта, о коме, а да суштински и не саслуша њено резонување, доноси суд да је због свог пола највероватније неспособна за искрено размишљање. Таква снисходљивост код Рејчел изазива бес, толики да Хјуиту у *Мелимброзији* каже „Да имам пушку, моментално бих га упуцала!“⁵⁴⁵ Хјуит стаје у одбрану незлонамерног Херста, занемаривши „њену генерализацију у вези с природом полова, јер су му таква уопштавања сметала и изгледала углавном нетачна“.⁵⁴⁶ Мада, у *Мелимброзији*, и сама Рејчел након тог „излива“ убрзо увиђа аспурдност интензитета сопствених осећања, призвавши у свест потенцијалну Хеленину реакцију: „Не: Хелен би се на то смејала.“⁵⁴⁷ Слично размишља и у *Излеју*: „Па, добро, ’ додаде, присетивши се Хелен и њеног подругивања, ’ рекла бих да сам будала. ’ [...] Рејчел се изненада окрену и сама се насмеја. Било јој је јасно да код Херста има нечег смешног, а можда и код ње.“⁵⁴⁸

На крају, Сент Џон (у *Излеју*) ипак долази до конструктивног закључка, а то је *образовање*: „Рекао је да он сматра да човек заиста може много утицати својим ставом, књигама и тако даље, и додао да је мало ствари важно као просвећење жена. Понекад мисли да скоро све зависи од образовања,⁵⁴⁹ што јесте једна од основних реформаторских идеја Вирџиније Вулф, на којима почивају есеји *Сойсџивена соба* и *Три џвинеје*.

⁵⁴⁴ “Although Susan would have preferred to sail at once, and appear before the world engaged, she saw Arthur disliked the thought, the feelings of engaged men being different on this point from the feelings of engaged women.” Исто.

⁵⁴⁵ “It is insolent to say that women can’t be honest, to condescend to me because I am a woman [...] But if I had a gun I would shoot him!” Исто, 177.

⁵⁴⁶ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 166.

⁵⁴⁷ “No: Helen would laugh.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 177.

⁵⁴⁸ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 166.

⁵⁴⁹ Исто, 175.

4.5.3. *Мелимброзија*, поглавље 16; *Излеј на ључину*, поглавље 14

У обе верзије поглавља су кратка и односе се на Рејчелино сумирање утисака са синоћне забаве у хотелу, и процес заљубљивања у Хјуита. Оно што је карактеристично у обе верзије (мада с мањим разликама у обиму списка литературе која се препоручује Рејчел за читање),⁵⁵⁰ управо је још једно провлачење имплицитне критике женског неформалног образовања и позиције у којој се жене због тога налазе, с једне стране, и снисходљивости учених мушкараца, с друге стране – у овом случају Рејчелиног ујака, Сент Џона Херста и Ричарда Даловеја – који себи потпуно самоуверено дају за право да Рејчел препоручују литературу, не би ли је просветили. Мада, негодујући због литературе коју Рејчел чита, Ридли открива један од скривених разлога који леже иза посуђивања књига девојкама, а то је „удварање“.⁵⁵¹

Основна разлика међу овим поглављима лежи у љубавним осећањима која се тек буде у Рејчелином бићу. У *Мелимброзији* она отворенијег ума и срца открива да је заљубљена, што је позитивно усхићује, учинивши да се по први пут „заиста осети живом“,⁵⁵² када коначно и фигура Ричарда Даловеја заувек ишчезава из њених мисли.⁵⁵³ Није исто у *Излеју*. У финалној верзији спознаја о могућности да се заљубљује узнемирава јунакињу, готово је припремајући на рат: „Шта значи бити заљубљен?“ [...] ужаснута открићем страшне могућности у животу [...] вратила се кући, попут војника спремног за битку.“⁵⁵⁴

4.5.4. *Мелимброзија*, поглавље 17, *Излеј на ључину*, поглавље 14

Оба поглавља баве се сумирањем утисака о забави – теме су брак, мушко-женски односи и заљубљивање, с тим што се фокус измешта на госте хотела – на Сузанина маштања, Херстова и Хјуитова размишљања, и на разговор између Евелин М. и Хјуита, на крају оба поглавља.

⁵⁵⁰ О „формативном читању“ видети: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит.

⁵⁵¹ Види: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 210.

⁵⁵² “Only now had she ever seen how the earth lived, now that she herself was alive [...] she once more cried aloud I love you I love you [...] she was for rushing too, up and up.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 195.

⁵⁵³ “The figure of poor Richard Dalloway was a mere ghost and vanished.” Исто, 193.

⁵⁵⁴ Видети: Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 187.

Постоје ситније разлике у размишљању госпођице Ворингтон у обе верзије. Ево како Сузан размишља у *Мелимброзији*:

Њен ум био је у потпуности окупиран браком. Када би само једна од тих младих жена сада могла да види Сузан, приметила би промену. Сада је далеко самоуверенија него пре и, ако бисте јој се обратили, не бисте се обратили само њој, већ и Артуру. Смелијим духовима би можда ова промена, која је другарицу претворила у матрону, сметала, али би опште мишљење било да је Сузан сада много напредовала и да је очигледно урадила праву ствар. [...] она је умела да предвиди какво је јавно мњење и дубоко га је поштовала. Имати тридесет година, а да до тада нико у Вас није био заљубљен, и да се изнова и изнова појављујете на тениским теренима и у балским дворанама попут неке старе биљке чије су некада беле латице почеле да жуте, никако није било пријатно искуство, и зашто бисмо се уопште чудили ако је Сузан било драго да на то коначно стави тачку [...]?⁵⁵⁵

Блага иронија свеprisутна је у приказаном току мисли. Штавише, начин Сузаниног размишљања у *Мелимброзији* пре подсећа на пародију, попут оне дате у *Орланду*. У *Излећу*, Сузанин унутрашњи монолог далеко је детаљнији, али такође није поштеђен ироније, у стилу романа Џејн Остин (књижевнице која својим „прикривеним критичким ставом“ најуспелије подрива мушки жанр, а нарочито у пародији патријархалног брака, брачних проблема и „заврзлама око удаја и женидби“, примећује Биљана Дојчиновић⁵⁵⁶):

Венчање, брак, то је права ствар, једина ствар, решење потребно свима које познаје, а велики део размишљања провела је у трагању за свим тренуцима нелагоде, самоће, болести, незадовољених амбиција, узнемирености, ексцентричности, предузимања ствари и њиховог поновног одбацивања, јавних наступа и филантропске активности мушкараца, и посебно жена, у односу на чињеницу да желе да ступе у брак, да покушају да се венчају и да у томе не успевају.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ “Already Susan’s mind was busy with schemes for the benefit of her friends; with a house in London she could do much. She hoped, before the year was out to have married Kitty and Hester; and Blanche even might be made to forget the detestable Mr Vincent. ‘Is Mr Hutchinson married?’ she asked. Her mind ran on marriage. If one of these young women could see Susan now they would have noticed a change. She was far more confident than of old, and, if you spoke to her, you spoke not only to her but to Arthur. The bolder spirits might even regret the change, which had replaced a friend by a matron, but the general opinion would be that Susan was much improved, and had obviously done the right thing [...] she would foretell the general opinion, and had a profound respect for it. To be thirty years of age, to have had no one in love with you, and to recur on tennis lawns and ball rooms like some old plant whose white petals begin to yellow, was not a pleasant experience and who can wonder if Susan was glad to end it [...]?” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 198–199.

⁵⁵⁶ Видети: Биљана Дојчиновић-Нешић, *Ginokritika...*, оп. цит., 95.

⁵⁵⁷ „Ако ови симптоми, које је сигурно имала, понекад остану и после венчања, могла их је приписати једино несрећном природном закону који је одређивао да постоје само један Артур и

Суштински, ови пасуси резимирају опште мишљење о добробитима брачног статуса за жене, кроз које се дакако провлачи критика поштовања које жена добија ступањем у брак, заслуженим ничим другим – никаквим „филантропским радом“, на пример – осим пуком чињеницом да ће постати удата жена, то јест променити статус из сервилне *iosiohуце* у *iosiohу* достојну поштовања.

Затим, долази део у коме Хјуит преиспитује сопствена осећања, постављајући једно од основних проблемских питања романа: „Како знаш шта осећаш, Херсте?“⁵⁵⁸ на које, наравно, не добија одговор. Разлика у две верзије налази се у Хјуитовом колебању. Наиме, у *Мелимброзији* на Херстову опаску „заљубљен си, рекао бих“, Хјуит одговара: „Нисам [...] камо среће да јесам“.⁵⁵⁹ Након посматрања Хелен и Рејчел на трему враћа се у хотел смирен и спреман за починак, док се у *Излеју* далеко више колеба, питајући се како љубав почиње, да ли „са жељом да се настави разговор“, што одмах у себи оповргава, признавши да се ипак рађа „с јасним физичким осећањима“, којих „сада није било“, закључивши да му Рејчел није „чак ни изгледала физички привлачна“⁵⁶⁰ (он тек касније, и то

само једна Сузан која може да се уда за њега. [...] Већ две-три године осећала се некако непријатно код куће, а овакво путовање са себичном тетком која јој је платила карту, али је са њом поступала истовремено као са слушкињом и другарицом, било је нешто типично што су други очекивали од ње. Чим се верила, госпођа Пејли је почела да се понаша са инстинктивним поштовањем, бунила се када би Сузан клекнула да јој завеже ципеле и била је захвална на једном сату дружења с њом, иако је раније полагала право на вишечасовно дружење. Зато је Сузан предвиђала знатно удобнији живот од онога на који се беше навикла, а та промена већ беше појачала топлину у њеним осећањима према другима.” Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 191.

⁵⁵⁸ Исто, 195.

⁵⁵⁹ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 202–204.

⁵⁶⁰ Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 196. Уколико Хјуитово колебање протумачимо биографски, оно ће неодољиво подсећати на колебање саме Вирциније Стивен када је разматрала удају за Ленарда Вулфа. У *Мелимброзији* не постоје ове реченице, што значи да су убачене након окончане веридбе Вулфових, када је Вирцинија разрешила конфликт око сопствених осећања. Парсонс и Спејтер наводе хладан одговор књижевнице на Ленардово удварање, у једном писму. Како му је и сама „брутално објаснила“, она „према њему не осећа никакву физичку привлачност“. George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 61. Такође, веридба коју је на један дан прихватила од стране Литона Стрејчија, није опстала дуже од пар дана, али је пријатељство остало доживотно. Једна од потешкоћа била је Стрејчијева хомосексуалност, али на тренутак су и он и Вирцинија помислили да би за брак било довољно дубоко пријатељство, разумевање и заједнички интелектуални рад. Обоје су убрзо схватили да без елемента страсти и љубави такав брак не би опстао. Више о томе у: George Spater and Ian Parsons, исто, 54–56. Хермајони Ли сматра да су лик Ст Цона Херста и његови ставови према супротном полу мета Рејчелине критике. Вирцинија признаје да би је удаја за Литона спречила да пише. Занимљиво је, међутим и Стрејчијево писмо упућено Ленарду Вулфу, у коме га он наводи да ожени Вирцинију, „једину паметну жену на свету“: “You must marry Virginia [...] She’s the only woman in the world with sufficient brains; it’s a miracle that she should exist [...]” Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 256–261. Заљубљеност Ленарда Вулфа у Вирцинију Стивен једна је веома интригантна тема. Након периода дугог удварања, Вулфови су се венчали августа 1912. године, али убрзо затим Ленард „нормалан човек страствене природе“ открива „болно разочарење“: Вирцинија није уживала у сексу, а „најгоре

„помало тужно“, схвата „да му је њено тело веома привлачно“).⁵⁶¹ Он се овде такође колеба између две жене – Рејчел и Хелен: „без обзира на то да ли је заљубљен у њих или није, а није заљубљен у њих; не, али је лепо што су живе,“⁵⁶² да би се проблем љубавног избора и, уопште, могућности заљубљивања у две особе наста-вио кроз разговор са збуњеном госпођицом Евелин М., која од исто тако збуњеног Хјуита тражи помоћ. Овај мотив се понавља у роману *Госпођа Даловеј*, кроз избор који је Клариса направила у младости – између Питера Волша и Ричарда Даловеја. Хјуиту је свакако лакше да Евелин удели наизглед једноставан савет: „Мој савет је да сутра кажете Оливеру и Пероту да сте донели одлуку да се не удате ни за једног од њих. Сигуран сам да је тако. Ако промените мишљење, увек можете да им саопштите. Обојица су разумни, схватиће. И онда ће сва та мука нестати.“⁵⁶³ Мада, он у себи сумња у Евелинину, али и женску искреност, уопште⁵⁶⁴ – што је једна од тема романа – и не проналази тако једноставан одговор на питање о сопственим осећањима према Рејчел. Све до саме веридбе, па и након Рејчелине смрти, његова осећања остаће донекле амбивалентна.

Још једно од тематских питања романа које се у разговору између Евелин М. и Хјуита поставља јесте питање односа међу половима, које је готово исто решено у обе верзије. „После десет просидби, да ли искрено мислите да су мушкарци исти као жене?“ пита Хјуит, на шта Евелин изиритирано одговара:

’Искрено, искрено – како мрзим ту реч! Њу увек употребљавају пренемагала’, повика Евелин. ’Искрено мислим да би требало да буду. То је тако разочаравајуће. Сваки пут када човек помисли да се то неће десити, то се догоди.’ ’Трагање за пријатељством’, рече Хјуит. ’Наслов комедије.’⁵⁶⁵

је тек следило“ – овде аутор мисли на двогодишњи период списатељкиног нервног слома, који је повезан са дугим ишчекивањем изласка њеног првог романа. John Lehmann, *Virginia Woolf and her World*, оп. цит., 32, 33.

⁵⁶¹ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 223.

⁵⁶² Исто, 199.

⁵⁶³ Исто, 205.

⁵⁶⁴ У преводу Хјуитовог закључка стоји: „Због чега не желе да буду искрени?“, што би се у том случају односило на оба пола, с тим што из контекста пре сматрам да овде Хјуит имплицитно критикује неискреност жена “Why is it that *they* [мој курзив] won’t be honest? [...] What had Evelyn really wished to say to him? What was she feeling left alone in the empty hall?” оличених у примеру госпођице Евелин. Превод је дискутабилан с обзиром да је ауторка употребила безличну заменицу “they”. Видети: Virginia Woolf, *The Voyage Out*, оп. цит., 193–4.

⁵⁶⁵ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 203.

4.5.5. *Мелимброзија*, поглавље 19

Деветнаесто поглавље приказује две сцене – сцену разговора између Рејчел и Теренса који одлазе у шетњу и сцену разговора између Хелен и Херста, који остају у Хелениној башти.⁵⁶⁶ Пошто се разговор између Рејчел и Теренса знатно разликује у две верзије, овде ћу дати превод већег дела дијалога, којег нема у *Излејџу*: „Без сумње сам заљубљена у њега“,⁵⁶⁷ помислила је Рејчел. Разговор даље тече овако:

’Желим да те упознам,’ рекао је. Осетивши огромно олакшање, Рејчел узврати ’Желим да те упознам’ [...] ’Свиђаш ми се,’ рече Рејчел. ’И ти се мени свиђаш,’ одговори он. ’Али ти ја нећу позајмљивати књиге. Волео бих –’ оклевао је ’Волео бих да с тобом разговарам као с мушкарцем. То нисам учинио ни са једном женом. Али можда је то ипак немогуће’. Толико се осетила бедно, из страха да не буде презрена, да једино што је могла да одговори на то било је: ’Пробај, па ћеш видети.’ ’Када сам те први пут видео [...] Изгледала си попут бића које живи међу перлама и старим костима. Руке су ти биле влажне. Кажи ми о чему размишљаш?’ ’О сликама и духовима и мору’, рекла је. ’У току је велики рат, разумеш; или, био је у току.’⁵⁶⁸

Овде Рејчел мисли на „рат полова“.⁵⁶⁹ Међутим, већ из следеће Рејчелине реченице види се да је природа тог рата великим делом неоснована и умишљена, јер, остваривши прву искрену комуникацију са Теренсом, Рејчел врло брзо увиђа да односи између мушкараца и жена ипак не заслужују да буду дефинисани тако изразито непријатељском, „милитантном“ метафором, што Рејчел и признаје:

Али сада слике постају реалне; [...] ’Да ли сам ја стваран?’ [...] ’Видим те као што сам те видела у винограду [...] огромна маса, попут катедрале’ [...] ’Али, кажи ми, зашто море?’ ’Ох, када би живео са теткама у Ричмонду ни ти не би ни на шта друго мислио!’ [...] ’Када бих имала ћерку дала бих јој комад картона обојен у плаво и натерала је да мисли на бескрај, по цео дан. Живот без авантура. Седиш и слушаш откуцаје трпезаријског сата’ [...].⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ У *Излејџу* су ове две сцене распоређене у два различита поглавља.

⁵⁶⁷ “Undoubtedly I am in love with him.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 219.

⁵⁶⁸ Исто, 220–223. Оригинал наведен у целости, у напомени ниже.

⁵⁶⁹ Што је био доминантан мотив у женској књижевности, према: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *No Man’s Land...*, оп. цит.

⁵⁷⁰ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 220–223.

Ова побуна против одгоја симболизује побуну Вирциније Вулф против „култа домаћинства“,⁵⁷¹ викторијанског васпитања које је девојке држало у изолацији од мушкараца. Нарочито девојке из више средње класе биле су праве заточенице строгог морала, а њихов карактер обликован је према идеалу „виле домаћег огњишта“. Такво васпитање довело је до продубљивања јаза међу половима, јер су мушко-женска дружења била сматрана недоличним, па је крајњи резултат управо био тај да се младићи и девојке нису довољно међусобно познавали,⁵⁷² што Теренс и потврђује:

’Провела си живот размишљајући о мору?’ ’Да, и у бурним емоцијама’. ’А ја сам мислио да никада ништа ниси осетила’ [...] ’Да ли сам дрзак?’ [...] ’Ипак, која је сврха разговора између мушкараца и жена? Толико смо различити. Мрзимо се и плашимо се једни других. Када би ми сада огулио кожу видео би све моје нерве како подрхтавају у страху од тебе’. [...] ’Да ли би ми испричала?’ [...] ’То би значило вратити се самим коренима’, рече Рејчел. ’Начину на који се мој отац опходио према мојој мајци. Једном сам чула како је псује зато што му је тражила новац [...] А затим долази на ред неискреност. Никада није био фер према мени. А онда када сам напунила осамнаест година *није ми дозволио да сама прошећам улицом Бонг!*⁵⁷³ И то због оних жена! Због тога сам се осетила као да ме је неко лишио живота.

⁵⁷¹ Видети студију: John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит.

⁵⁷² У биографским подацима можемо пронаћи разлог за мотив нелагоде који књижевница уводи у комуникацију између Рејчел и Теренса. Када је Вирцинија стасала за изласке и друштвени живот, била је врло стидљива и неспретна – није умела да се дотерује, нити да учествује у обичним разговорима; једино образовање стекла је у библиотеци свога оца, поред приватних часова грчког језика. Међутим, што се њеног фундаменталног непознавања односа између мушкараца и жена тиче, била је врло стидљива, неспретна и повучена. На првим састанцима са њиховим братом и његовим мушким друштвом са колеца, сестре Стивен по први пут добијају прилику да седе у мешовитом друштву, али махом ћутке, испрва стидљиво слушајући мушке интелектуалне расправе. То подсећа на почетак романа *Излећ на њучину*, у коме жене седе и ћуте, док мушкарци разговарају о интелектуалним темама. Гордон сквер било је место окупљања младих интелектуалаца са Кембрица, такозваних „Апостола“, поштовалаца Мурове филозофије, међу којима се у једном тренутку нашао и Ленард Вулф. Једине две присутне особе женског пола биле су сестре Стивен, које су, по Вирцинијиним речима „коначно добиле прилику да употребе свој мозак“, у оригиналу: “At last we could use our brains.” Цитирано у: George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 37–39. После 1911. године дошло је до промена у дискусијама малог круга пријатеља с Кембрица – конвенције су коначно пале, разговори постају слободни, а секс више није био табу. Дошло је до још једне значајне промене у друштвеним конвенцијама: у тим слободним разговорима сада су учествовале и девојке – Вирцинија и Ванеса Стивен. Мада, Спејтер и Парсонс истичу да, иако је врло слободно говорила о сексу на тим неформалним скуповима, ту „рационалну Вирцинију“, индоктринирану „апостолским“ идејама, ипак треба одвојити од оне друге, „емотивне Вирциније, одгајане у пуританској породици“; у педесет осмој години живота држала се погледа да „ништа на свету није толико лирично, толико мистично, попут младића и девојке у првим тренуцима заљубљености“ и то не у „неформалној љубави“, већ у „часној веридби“. “Nothing in the world is so lyrical, so musical, as a young man and a young woman in their first love for each other.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 105, цитирано и у: George Spater and Ian Parsons, Исто, 41.

⁵⁷³ Мој курзив.

Када помислиш да ти је само један живот дат – само један трен, са свим тим морем иза и испред тебе – а да други људи дају себи за право да се мешају и у најмањи тренутак твог живота – онда их мрзиш више него ишта на свету.⁵⁷⁴

Наиме, како су мушкарци и жене одрастали у такозваној родној сегрегацији, односно релативно хетерогеним групама, чак и у оквиру сопствених породица, онда је, сасвим логично, брак као хомогена заједница за њих представљао прави „проблем прилагођавања“.⁵⁷⁵

Занимљиво је скренути пажњу на још један детаљ. Наиме, Рејчел Винрејс спомиње улицу Бонд као једну од „забрањених“ локација, којом ће сасвим слободно прошетати госпођа Даловеј, у краткој причи индикативног наслова „Госпођа Даловеј у улици Бонд“. Овом улицом протагонисткиња романа *Госпођа Даловеј* такође одлази у куповину цвећа. Да је шетња госпође Даловеј, заправо, вид *субверзије*, јер представља „новоосвојену слободу“ за женски род, читалац ће боље разумети тек након увида у разлоге које Рејчел Винрејс у овом роману наводи. Могли бисмо рећи да слобода кретања Лондоном представља једно од тих места за којима ова протомодернистичка јунакиња жуди.

Разговор између Рејчел и Теренса тече даље:

Никада никада никада нећу осећати све што сам могла осећати због вас. А онда, када би лежао будан и прогањан од стране мушкараца због жена које си видео под уличним светиљкама Пикадилија – уосталом, жене виде оно најгоре у мушкарцима. Колико су само сурови у својим домовима, како само верују у рангове и церемоније, колико жуде за хвалом и управљањем туђим животима. Чак и ујак Ридли, који је толико бољи од већине, по цео дан очекује од Хелен да га хвали и тетеше. А што се тиче твог предлога да са женом разговараш као с мушкарцем, не; то је најгори могући вид односа; ми извлачимо само најгоре једни из других; требало би да живимо одвојено.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 220–223.

⁵⁷⁵ Carol Smith-Rosenberg, “The Female World...”, оп. цит., 54.

⁵⁷⁶ “‘I want to know you’ he remarked. Rachel was much relieved. ‘I want to know you’ she said [...] ‘I like you’ said Rachel. ‘And I like you’ he answered. ‘But I shall not lend you books. I should like –’ he hesitated ‘I should like to talk to you as I talk to men. I have never done that to any woman. And perhaps after all it is not possible.’ So miserable was she, fearing that he despised her, that she could only answer, ‘Try and see.’ ‘When I first saw you [...] I thought you were alike a creature who had lived among pearls and old bones. Your hands were wet. Tell me what you think about.’ ‘About images and spirits and the sea’ said Rachel. ‘There is a great war you understand; or there was a great war. But now the images are becoming real; Mrs Flushing seemed to me quite real.’ ‘Am I real?’ asked Hewet. ‘I see you as I saw you in the vineyard just now,’ said Rachel, ‘a great bulk like a cathedral.’ [...] ‘Why the sea?’ ‘O if one lives with Aunts at Richmond one thinks of nothing else! [...] If I had a daughter I should give her square

Може се закључити да су у овом монологу сумирани сви разлози због којих је критика овај роман оценила као феминистички ангажованији у односу на *Излеџ на њучину*, с чиме бих се и ја сложила.⁵⁷⁷ Међутим, ова тирада није обесхрабрила Хјуита, који је искрено заинтересован за Рејчелин поглед на живот, признајући да управо разлика у њиховим половима (односно *родовима*) представља највећу потешкоћу у комуникацији:

’Пробај ово [...] Заборави на себе. Мисли на људе у гомили, попут огромног мора. Како онда ствари стоје, то питање мушкараца?’ [...] ’Свет, каквим га ја познајем, сачињен је од добрих људи, али нико од њих не може да сагледа ствари на нов начин’. ’Морамо се вратити Шекспиру онда, мислиш’, рекао је Хјуит. ’Али ни Шекспир није право решење, зато што је мртав’, додао је. ’Ми морамо бити сопствени Шекспири. Ми морамо видети ствари новим очима. Ако ја покушам, хоћеш ли и ти?’ [...] ’Ја улазим у разговор оптерећена свим тим стварима’, уздахнула је Рејчел, ’плашим те се, желим да те изазовем, долазим рањеног срца; а ти презиреш, сумњаш’ [...] ’Ако бих био потпуно искрен, признајем све што си рекла. За мене највећу компликацију представља управо чињеница да си ти женско’ [...].⁵⁷⁸

of cardboard painted blue and make her think of infinity every day. No adventures. We sit and hear the dining room clock tick. [...] ‘You nave spent your life thinking about the sea?’ asked Hewet. ‘Yes, and in violent emotions.’ ‘And I was thinking you’d never felt a thing’ [...] ‘Am I being insolent?’ [...] After all’ said Rachel, ‘what’s the use of men talking to women? We’re so different. We hate and fear each other. If you could strip off my skin now you would see all my nerves gone white with fear of you.’ [...] ‘Will you tell me?’ Hewet asked [...] ‘It would mean beginning at the beginning’ said Rachel. ‘The way my father treated my mother. I once heard him abuse her when she asked him for money. Feelings come in flashes like that and last all one’s life. [...] Then dishonesty. He never treated me fairly. Then when I was eighteen he forbade me to walk down Bond Street alone. Suppose anyone had forbidden you to walk down Bond street alone when you were eighteen! Because of the women! It made me robbed of my life. When you think that you only have one life – just for a second and all that waste of sea behind you and before you – and the other human beings should interfere with the smallest moments of it – then you hate them more than anything in the world. I shall never never never have all feelings I might have because of you.’ [...] ‘And then if you had lain awake chased by men because of the women you saw under lamps in Piccadilly driving home – besides women see the worst of men. How cruel they are at home, how they believe in ranks and ceremonies, how they want praise and management. Even Uncle Ridley who is far better than most wants praise all day long and things made easy but Helen. As for men talking to women as though they were men, no; it’s the worst relationship there is; we bring out all that’s bad in each other; we should live separate.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 220–223. Превод С. Н.

⁵⁷⁷ Видети: Louise DeSalvo, предговор у: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., XXI, цитирано у: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 76–77.

⁵⁷⁸ “‘Try this plan’ he said after a moment. ‘Forget yourself. Think of people in myriads, like a great sea. How does it work then, this question of men?’ [...] ‘The world I know is made of good people, but not one who sees things new.’ ‘We must go to Shakespeare you mean’ said Hewet. ‘And Shakespeare’s really no good because he’s dead’ he added. ‘We must be our own Shakespeare. We must see things new. If I try, will you?’ ‘I come burdened with all this,’ Rachel sighed, ‘I fear you, I want to coax you, I carry a wound in my heart; and you come despising, suspecting –’ [...] ‘If I am to be quite honest,’ said Hewet, ‘I think I did. And for me the whole question is complicated by the fact – well, that you’re a woman.’ [...]” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 222–223.

Теренс овиме даје конструктиван савет за решење проблема мушко-женских односа, то јест, даје одговор на основно проблемско питање које роман поставља. *To see things new* значило би стећи нови поглед на свет, на живот, на односе између полова. На крају, оба лика, изјавивши да ствари желе да виде „новим очима“, као да најављују улазак у *модерно доба*. Зато се обоје могу сматрати правим *ипошомодернисцичким јунацима*. Овај дијалог представља и тренутак „сазревања“ који је очекиван од јунака *Bildungsroman*-а. Рејчел и Теренс успевају да се разумеју и пробуде искрене симпатије једно према другом: „’Од сада ћу те звати Рејчел, а ти мене Теренс’.“⁵⁷⁹ Након што су раскрстили са „културолошким“, на ред долазе они дубљи, „психолошки“ разлози Рејчелине nelaгоде, коју такође успешно разрешавају: Теренс Рејчел поставља питање: „’Шта још осећаш, осим страха од мушкараца?’ [...] ’Мајка ми је умрла’, одговорила је Рејчел.“⁵⁸⁰

Дакле, испоставља се да „чежња за мајком“ јесте главни узрок Рејчелине незрелости, несигурности, страхова и неспремности на упуштање у емотивне односе са мушкарцима. Пошто је остала без мајке, њу није имао ко да упутује у природу ових односа, осим надобудног оца и строгих, старомодних тетке, који су у томе, очигледно, оманули. С друге стране, види се да Рејчел није преболела губитак мајке, те је чежња за њом и даље доминантна. Она је овде наводи као разлог свог страха у односу са мушкарцима, што ће тек бити „откриће“ касније психоаналитичке праксе.⁵⁸¹

4.5.6. *Излеј на њучину*, поглавља 15, 16

Поред структурне, основна разлика између ових поглавља и оних у *Мелимброзији* лежи у простору посвећеном Хјуитовом и Рејчелином дијалогу. Овде Хјуит далеко више говори о себи, а Рејчел га прати с много мање излива емоција него у *Мелимброзији*. Више ствари је наговештено него изречено, а кључна разлика лежи у реченици коју казује Хјуит: „Да сам ја жена, некеме бих просуо мозак“,⁵⁸² коју је ауторка решила да подари мушком лику. Ова Теренсова изјава представља

⁵⁷⁹ “‘Now I shall call you Rachel and you shall call me Terrence [...].’ Исто, 223.

⁵⁸⁰ “‘What are the things you feel beside the fear of men?’ ‘My mother died’ said Rachel.” Исто.

⁵⁸¹ Видети, на пример, студије наведене у овом раду: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Nancy, J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sexualities*, Carol Gilligan, *In a Different Voice*, Џоан Ривијер, „Мржња, похлепа и агресивност“, итд.

⁵⁸² Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 230.

занимљивост, јер су Теренсове реплике првобитно су биле приписане Рејчел. Стиче се утисак да је ауторка такав избор начинила како би Хјуита начинила аутентичнијим модерничким јунаком, и да би уједно умањила феминистички гнев који напросто куља из огорчене Рејчел у *Мелимброзији*. По Биљани Дојчиновић, Вирџинија Вулф их је касније пребацила на Теренса, како би тиме нагласила „да он јесте њен пар, њен прави, модерни, мушкарац.“⁵⁸³ Можда је ауторка сматрала да би то звучало као „феминистичко бунцање“, ако би га изговарала жена, а могуће је и то да је то требало да наговести да би њихов брак био „другачији од конвенционалног брака“.⁵⁸⁴

У *Излеџу* Хјуит је тај који говори о мушкој суровости и ароганцији, потежући чак и питање права гласа, али са сумњом да ће жене и када буду добиле право гласа ишта учинити, јер ће бити потребно да прође „барем шест генерација“ пре него што се њихова моћ изједначи са моћи мушкараца.⁵⁸⁵ Хјуит криви и жене због преувеличаног поштовања које гаје према мушкарцима: „Верујем да морамо имати ону врсту моћи над вама коју кажу да имамо над коњима. Они нас виде троструко већим него што јесмо, иначе нас никада не би слушали.“⁵⁸⁶ Рејчел пак далеко мирније прима ствари, и скоро зачуђено пита Хјуита: „Јесу ли мушкарци

⁵⁸³ Биљана Дојчиновић: „Рукавице, велови и призори ’силног оружја’, Одједи рата и револуције у прози Вирџиније Вулф и Јелене Димитријевић“, *Књиженство*, часопис за студије књижевности, рода и културе 3 (2013), <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=86>>, приступљено 27. 3. 2017.

⁵⁸⁴ Исто.

⁵⁸⁵ Видети: Вирџинија Вулф, *Излеџ...*, оп. цит., 224–226.

⁵⁸⁶ Исто, 224. Овде би било занимљиво навести одломак из писма Ленарда Вулфа, у коме описује први утисак који су на њега оставиле сестре Стивен, када их је упознао на једном балу 1900. године: „Ванеса и Вирџинија биле су веома тихе, и површном посматрачу могло би се учинити да су још и стидљиве. Међутим, сваки искусни јахач, који је имао прилике да јаше много различитих врста коња, у стању је да препозна коња који, када му се први пут приближи, на површини делује сасвим мирно и стидљиво, али, након горког искуства научи да се ипак мало боље загледа у ту чудну животињу, и да у дубини ока те мирне звери препозна поглед који те упозорава да будеш веома, веома опрезан. Тако би и проницљиви посматрач могао у очима сестара Стивен препознати поглед који упозорава да будеш обазрив, поглед скривен под маском стидљивости, поглед изванредне интелигенције, хиперкритичан, саркастичан, сатиричан.“ У оригиналу писмо гласи: “Vanessa and Virginia were also very silent and to any superficial observer they might have seemed demure. Anyone who has ridden many different kinds of horses knows the horse who, when you go up to him for the first time, has superficially the most quiet and demure appearance, but, if after bitter experience you are accustomed to take something more than a superficial glance at the strange mount, you observe at the back of the eye of this quiet beast a look which warns you to be very, very careful. So too the observant observer would have noticed at the back of the two Miss Stephens’ eyes a look which would have warned him to be cautious, a look which belied the demureness, a look of great intelligence, hypercritical, sarcastic, satirical.” Цитирано у: George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 25–26. Превод С. Н.

заиста такви?’ [...] ’Ја се тебе не плашим’.⁵⁸⁷ Она чак проналази извесну лепоту у њеном досадашњем животу са теткама у Ричмонду.⁵⁸⁸

Да лепоте у животу у Ричмонду има дакако је зрелији став списатељке, која је, ма колико се опирала свој извештачености викторијанских манира, и сама увидела извесну лепоту у свему томе.⁵⁸⁹ Такав став познат је из њених аутобиографских списа, али се може увидети и у карактеризацији. Она као да ће у будућој техници карактеризације примењивати одлуку коју је свечано објавио Теренс Хјуит у *Мелимброзији*, а то је да ће се при писању романа трудити да „што мање суди људима“.⁵⁹⁰

4.5.7. *Мелимброзија*, поглавље 21

Један од ликова удатих жена које желе да саветују Рејчел Винрејс, госпођа Флашинг, одводи Рејчел у своју собу, желећи да је боље упозна, али и како би јој изнела један предлог – путовање великом реком. У разговору признаје Рејчел како се плаши *оба Херсија* (збирно је тако звала Херста и Хјуита), због њиховог интелекта,⁵⁹¹ уједно покушавајући да допре до Рејчелиног скривеног мишљења о овој господи. У *Мелимброзији* госпођа Флашинг започиње тему брака, присећајући се једног писца кога је познавала и који је био окрутан према својој *сирој жени*,⁵⁹² заправо алудирајући на чињеницу да би за Рејчел било лоше да се уда за

⁵⁸⁷ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 225.

⁵⁸⁸ Исто, 230.

⁵⁸⁹ „У Хајд парк гејту, негде око 1900. године, могли сте видети комплетан модел викторијанског друштва. Обе смо толико добро научиле правила викторијанске игре манира да их никада нисмо заборавиле. Још увек играмо ту игру. Налазим да је корисна; она има и своју лепоту, зато што је заснована на суздржаности, саосећајности, несебичности – што су све цивилизовани квалитети. Она помаже да се од нечег сировог направи нешто хумано и пристојно. [...] поред тога, овај површински манир дозвољава вам да кажете толико пуно ствари, чији би значај једноставно био умањен уколико бисте их директно и гласно изговорили.“ У оригиналу: “In 22 Hyde Park Gate round about 1900 there was to be found a complete model of Victorian society. We both learned the rules of the Victorian game of manners so thoroughly that we have never forgotten them. We still play the game. It is useful; it has its beauty, for it is founded upon restraint, sympathy, unselfishness – all civilized qualities. It is helpful in making something seemly and human out of raw odds and ends. [...] this surface manner allows one to say a great many things which would be inaudible if one marched straight up and spoke out.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, оп. цит., 127–129. Чини се да лик гласноговорке феминисткиње Евелин М. управо због недостатка те викторијанске тактичности и губи своју публику.

⁵⁹⁰ “I tend, as far as I can see, to make fewer and fewer judgements.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 226.

⁵⁹¹ Видети: Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 244; скоро исти коментар дат је у њиховом разговору у седамнаестом поглављу *Излеј...*: Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 252.

⁵⁹² Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 245.

писца, након што ју је Рејчел обавестила да је Хјуит писац и да путује разоноде ради. У *Мелимброзији*, затим, следи интелектуална расправа између Херста и Хјуита и између Рејчел и Херста, у коме Рејчел полусвесно признаје да се осетила као „будала“ када су се Венингови верили.⁵⁹³ Поглавље се завршава Хјуитовим колебањем око тога да ли јесте или није заљубљен у Рејчел, које је врло брзо разрешио након краће шетње у осами, када је, заплакавши наглас, изговорио: „Волим је. [...] Волим је, волим је, волим је [...]“.⁵⁹⁴ Након овог излива емоција Теренс Хјуит је коначно осетио „узвишено олакшање што је себи дозволио да воли“.⁵⁹⁵

4.5.8. *Излеӣ на ѿучину*, поглавље 18

За разлику од само пар реченица о љубави изговорених на две стране у *Мелимброзији*, у *Излеӣу* је Хјуитовој агонији, љубомори и колебању – размишљању о мушко-женским односима, о његовој заљубљености у Рејчел и о браку – посвећено читаво поглавље, мада је закључак готово идентичан.

Оно што је нама занимљиво јесте Хјуитово мишљење о браку. Он најпре износи опште ставове, који се испрва поклапају са јавним мњењем, односно увреженим предрасудама, а потом прелази на анализу и поређење брачних парова које је упознао на путовању. Испрва, његов став о браку је негативан, и он се све време опире тој идеји: „Баш кад је започињао једну од дугих гозби медитације о њима двома, искушао је себе питањем да ли жели да се ожени њом. То је био прави проблем.“⁵⁹⁶ Поставивши себи то основно проблемско питање, Хјуит наставља дебату са самим собом: „Одмах је закључио да уопште не жели да се жени.“⁵⁹⁷ Након овог олако изведеног закључка, следи тирада разлога *ѿроѿиив брака*, у које спада и „њена представа о браку“. Своју визију му Рејчел, заправо, никада и није изнела, па њена *ѿредсѿава*, у ствари, представља *њѿове ѿредрасуде* о томе шта би њена представа могла бити – а то је једна од „непријатних слика“ брачног живота

⁵⁹³ “[...] making a fool of one self. It’s what I felt [...] when the Vennings became engaged.” Исто, 253.

⁵⁹⁴ “‘I love her.’ He murmured aloud, in a voice that was half a sob, ‘I love her, I love her I love her’ and then sobbed [...]” Исто, 255.

⁵⁹⁵ Исто.

⁵⁹⁶ Вирѿинија Вулф, *Излеӣ...*, оп. цит., 260.

⁵⁹⁷ Исто.

које су почеле да се нижу у његовом уму: „двоје људи седе сами уз ватру; мушкарац чита, жена нешто крпи; [...] мушкарац који скаче, каже лаку ноћ, напушта друштво и журно одлази с тихим тајним погледом некога ко се искрада извесној срећи“; а најнепријатнија му је слика „мужа, супруге и пријатеља; и супружника који се гледају као да им је драго да нешто прође без питања, будући да су свесни дубље истине“.⁵⁹⁸

Све ове слике представљају предрасуде. Оне су недоречене и нејасне како читаоцу, тако и самом Хјуиту, који управо деконструкцијом сопствених представа покушава да допре до истине искрених односа између супружника. Слика мушкараца који чита, а жене која „нешто крпи“, јесте једна од типичних викторијанских слика које приказују мушкараца као интелектуалца, а жену као докону „слушкињу“. Вирџинија Вулф управо тај мотив понавља кроз своје романе, а једна од најупечатљивијих фигура које „крпе чарапе“ јесте уједно и један од најенигматичнијих женских ликова у читавом опусу ове књижевнице – госпођа Ремзи из романа *Ка светионику*. Треба имати у виду да слика пара Амброз изгледа управо тако – али општроумни читалац свакако примећује да Хелен нипошто није „обична“ домаћица, која се бави само „крпљењем“ – у њеном случају везом. Заправо, предиво, игла и вез, имају посебно значење у очима феминистичких теоретичарки. Као мотив, вез је и те како присутан у делу Вирџиније Вулф – као „тајно оружје“ Хелен Амброз из *Излећа на џучину*, која поред веза држи Мурову филозофију.⁵⁹⁹

Ипак, Хјуит, као загрижени феминиста и модерниста (који би да је жена некоме *просуо мозак*), не потхрањује сопствене предрасуде, већ, заправо, настоји да их разбије, али тај процес нимало није лак. У своме уму он наставља да ниже негативне слике о „изнуреном мужу и жени који седе окружени децом“ насупрот слободe и „индивидуалности“ оних „који нису у браку“ – изненадивши се спознајом о томе „да су жене којима се највише диви и које најбоље познаје – неудате. Као да је брак гори за њих него за мушкарце.“⁶⁰⁰ Хјуит затим с општег прелази на појединачну анализу људи из хотела, тражећи мане у њиховим

⁵⁹⁸ Исто.

⁵⁹⁹ У поговору роману Биљана Дојчиновић увиђа да је „ново време представљено и једним традиционалним занимањем“ – а у овом роману су вез и филозофија представљени тако да „филозофија изгледа као одмор од веза“. Биљана Дојчиновић, поговор у *Излећу на џучину*, Вирџинија Вулф, оп. цит., 426.

⁶⁰⁰ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 260–261.

карактерима, односно негативан утицај брака на њихову индивидуалност, па закључује да никако не би желео да се мења са Артуром Венингом, који, иако ће женидбом „средити живот“, „није више расположен да вас сатера у ћошак и да вам прича о летењу и механици аероплана“, а што се осталих парова тиче, који су већ годинама у браку, то јест Торнберијевих, Елиотових, па чак и Амбровових, закључује да би било „много боље за свет да су се ти парови развели“.⁶⁰¹

Ипак, о правој природи односа међу супружницима он ништа не зна – и не може заиста да зна, јер она остаје скривена: „није се могло замислити шта њих двоје говоре једно другом када су сами“, закључује Хјуит о односу Торнберијевих, а „иста потешкоћа“ постојала је „у вези са Елиотовима“.⁶⁰² Такво откровење наводи га да у мислима Рејчелину изјаву: „Ми једно у другом откривамо оно најгоре – треба да живимо одвојено“,⁶⁰³ одбаци као „апсурдну“, допустивши себи да „разлози против брака нестану“⁶⁰⁴ и, коначно, свдећи ствари на праву меру – личну.

Он почиње да размишља о Рејчел, о њеном карактеру, њеној природи. Али, како ни ту не долази до дефинитивних судова, схвата да је заправо „не познаје и не зна шта она осећа, нити да ли би могли живети заједно или да ли жели да је узме за жену“; на крају, Хјуит доживљава изненадно откровење, схвативши да је, без обзира на све непознанице, он „ипак заљубљен у њу“: „Ја те обожавам, али се гнушам брака, мрзим његову извештаченост, његову сигурност, компромис и помисао да ми се мешаш у посао, да ме спутаваш; шта би ти одговорила?“⁶⁰⁵

Његова агонија очигледно траје све до тренутка када схвата да одговор, заправо, не може да добије, јер одговора *нема*. Љубав је ризик у који мора да се упусти без предрасуда и са вером у себе и сопствену жељу да однос са својом изабраницом учини искреним, неспутаним, неизвештаченим, једном речју *грујачијим* у односу на све негативне представе које је до тог тренутка изградио. У *Мелимбросији* управо је то значење оног вапаја који упућује Рејчел: „видети ствари новим очима [...] Ако се ја потрудим, хоћеш ли и ти?“⁶⁰⁶

⁶⁰¹ Исто, 261.

⁶⁰² Исто.

⁶⁰³ Исто, 262.

⁶⁰⁴ Исто.

⁶⁰⁵ Исто, 263.

⁶⁰⁶ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 223.

Његова перспектива се мења, а ум коначно отвара према новим могућностима:

’Ах, ти си слободна! [...] и ја бих ти дао слободу. Били бисмо слободни заједно. Све бисмо делили. Ничија срећа не би била као наша. Ничији живот не би се могао упоредити с нашим.’ Потом рашири руке као да држи њу и цео свет у своме загрљају.⁶⁰⁷

4.5.9. *Мелимброзија*, поглавље 22; *Излеј на њучину*, поглавље 19

По садржају готово иста, оба поглавља описују муке на којима се налази Рејчел. Увучена у разговоре са Евелин М., госпођицом Алан и, на крају, Хелен, она такође покушава да разреши конфликт сопствених осећања према Хјуиту и према мушкарцима, уопште.

Да би лакше одгонетнула природу заљубљености, она прво тражи одговор од страствене Евелин, која је имала десетину просаца, али која, с друге стране, презире „зверске страсти“ мушкараца. Оно што њу заиста интересује није удаја, већ друштвено ангажовање за „ствари које стварно нешто значе за живот људи“ – кампања посвећена несрећним женама, трговина белим робљем, женско право гласа, осигурање, борба против проституције, и тако даље.⁶⁰⁸

У *Мелимброзији* нешто мелодраматичније Евелин наводи исте ствари као разлог за који би била спремна да се бори до смрти, након чега сумњичаво пита Рејчел за шта би она била спремна да да свој живот. Рејчел одговара: „Ако би требало за нешто да дам свој живот, онда је то за рађање двадесеторо – не, тридесеторо – деце, веома лепе и шармантне деце, ето, за то бих умрла [...] можда“.⁶⁰⁹ На такав одговор Евелин јој искрено саветује да се уда, јер је то једини ваљани разлог за ступање у брак.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 263.

⁶⁰⁸ Исто, 286; 270.

⁶⁰⁹ “‘If I thought that by dying I could give birth to twenty – no thirty – children, all beautiful and very charming, I’d die for that’ said Rachel, ‘Perhaps.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 259.

⁶¹⁰ “‘That’s just why one must marry’ said Evelyne. ‘That’s what makes us so much finer than men are.’” Исто, 260. Готово исти разлог за удају оправдава се и у тексту из 1911. године, “A Definition of Marriage” („Дефиниција брака“), написаном у једном од првих феминистичких недељника, *The Free Woman, A Weekly Feminist Review* („Слободна жена“). Аутор текста каже да за заснивање брака не види ни један други легитиман разлог, осим рађања деце. Edmund D. D’Auvergne, “A Definition of Marriage”, *The Free Woman, A Weekly Feminist Review*, November 23, 1911, 5. Часопис је доступан на адреси: <<http://library.brown.edu/pdfs/1300808039203129.pdf>>, приступљено 27. 3. 2017.

Оно што такође сазнајемо у *Мелимброзији* јесте један од потенцијалних разлога толике огорчености Евелин М. и њене „неспособности“ да се одлучи за кога ће се удати и да ли ће се удавати. Она шокираној Рејчел признаје да је ванбрачно дете, али да за такав статус не криви ни оца ни мајку – јер су се волели – већ суровост друштва према таквим женама (што такође износи Хјуиту у *Излејџу*). Такође, у *Излејџу* нема њеног признања да је један мушкарац одбио да се њом ожени управо због њеног статуса ванбрачног детета, те је заправо то разлог зашто жели да помаже другим женама.⁶¹¹

У *Излејџу* Евелин не дели Рејчел никакве савете, већ је само пита „Верујеш ли ти у било шта?“ док је Рејчелин одговор далеко неодређенији него у *Мелимброзији*: „Верујем у све!“⁶¹²

Слична разлика у *изреченом* у *Мелимброзији* и *прећућаном* у *Излејџу* види се и у наредном разговору који Рејчел води са госпођицом Алан. У *Мелимброзији* госпођица Алан отворено говори о томе да „има заиста довољно разлога да буде задовољна својим животом“, али да је „одувек сматрала да је требало да се уда“, те Рејчел индиректно саветује да „треба да искористи све прилике које јој живот пружа“. Рејчелин коментар поново је драматичнији него у *Излејџу*, у коме са госпођицом Алан води уљуднији разговор:⁶¹³ „Ако бих стварно помислила да нећу добити све што желим [...] Онда би требало да се убијем.“⁶¹⁴

Очигледно да је Рејчел на истим мукама и да пролази кроз исту кризу као и Хјуит – удати се / оженити се или не удати се / не оженити се, с том разликом што Хјуит ту дилему рационалном дедукцијом разрешава у себи, док се Рејчел инстинктивно окреће другим женама, *различитиої сшаџуса*: слободној и искуснијој девојци (Евелин), старијој уседелици (госпођици Алан), недавно вереној девојци – Сузан Ворингтон, коју чак почиње да мрзи због „благог заноса и задовољства сопственим животом и карактером“⁶¹⁵ – и срећно удатој жени (својој ујни) – на којој

⁶¹¹ “There was a man who wouldn’t marry me because of it – spoils his quarterings I suppose. That’s why I’m going to help other women.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 262.

⁶¹² Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 269.

⁶¹³ Видети: Исто, стр. 272–277.

⁶¹⁴ “I have a great deal of reason to be satisfied with my life’ said Miss Allan, ‘But I always thought I should marry. [...] You have time to get everything you want, and I hope you will. But I believe it’s wise to get the most of your opportunities.’ [...]; ‘If I seriously thought I was not going to have what I want [...] I should kill myself.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 267.

⁶¹⁵ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 281.

у *Излејџу* чак искаљује бес због сопственог незадовољства, које се, у суштини, темељи на неискуству, несигурности и, донекле, зависти. Међутим, Хелен јој не замера. Као старија и искуснија жена, она препознаје да је девојка на мукама „зато што је заљубљена“.⁶¹⁶

У *Мелимброзији* Рејчел одлази код Хелен као последњем уточишту. Она је не напада, већ јој открива своје емоције – љубав коју према њој, као мајчинској фигури, осећа: „’Сваког дана те све више волим, Хелен. Дивно је што си жива у овом тренутку. То није ни због чега што радиш’ [...] ’То осећање ме може обузети за доручком, на пример, или када смо заједно у соби, одједном ме преплави: Ово је срећа!’“⁶¹⁷ У овом интимном разговору Хелен је та која Рејчел мајчински говори да заслужије сву срећу овог света и да треба да има све што пожели, али да треба да зна да је на толиким мукама само зато што је тренутно млада, те да због тога толико жуди за стварима.⁶¹⁸ Ипак, мудро је упозорава да осећање „усамљености“ неће нестати ни након удаје.⁶¹⁹

Иако се Хјуитов и Рејчелин начин решавања проблема разликује, обоје долазе до истог закључка – одговор треба потражити у *себи*, јер ниједно поређење са срећом или статусом других људи не може донети задовољавајући одговор.

⁶¹⁶ Видети: исто, 282–284. Да Хелен Амброс као зрелу особу која доноси здраворазумске судове по питању мушко-женских односа, не подлежући чистим емоцијама (попут Рејчел), видели смо у шестом поглављу *Излејџа* кроз коментар: „Опсена је неосетно избледела и у вези с Ричардом и Кларисом. Уосталом, нису ни били тако дивни у очима зреле особе.“ Исто, 88.

⁶¹⁷ “‘Every day I love you better Helen. It’s wonderful that you should now be living. It is not because of anything you do’ she continued. ‘It may be at breakfast, or merely when we’re in the room together; suddenly it comes over me: This is happiness!’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 278.

⁶¹⁸ Иако постоје тенденције да се љубав између Хелен и Рејчел тумачи као хомоеротична – Луиз ДеСалво таквог је става – пре бих рекла да ова Рејчелина изјава представља чежњу за преминулом мајком. Видети: Louise DeSalvo, увод у: *Melymbrosia*, оп. цит., XXII, XXIII.

⁶¹⁹ “‘But you are married,’ said Rachel. ‘There’s no cure in that’ said Helen. ‘I’m alone just as you’re alone.’ [...] ‘You only feel so keenly because you want so much [...]’ ‘Do you think I shall ever get what I want Helen?’ ‘Yes. Everything.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 278. Спејтер и Парсонс мотив усамљености проналазе у свим романима: „усамљени ликови појављују се у свим романима Вирџиније Вулф, од којих учимо да се осећање усамљености може поништити љубављу, радом – или смрћу.“ Кетрин Хилбери, из романа *Ноћ у ган*, свом веренику каже: „Уништио си моју самоћу“. Видети: George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 94.

4.5.10. *Мелимброзија*, поглавље 24; *Излеј на њучину*, поглавље 20

Оба поглавља описују наставак путовања реком и малу експедицију дружине која, фасцинирана крајоликом, жели да направи паузу и разгледа природу са копна. У обе верзије Рејчел и Теренс нестају у шуми заједно, када долази до сцене „веридбе“, која се, међутим, разликује и по интензитету осећања овог пара, и по ономе што једно другом казују, а највише, чини се, по свести о ономе што им се дешава. Прво ћу се усредсредити на сцену удварања из *Мелимброзије*, која је далеко живописнија него она у *Излеју*.

Хјуит се први отвара: „Благо Боже, колико човек може да буде усамљен!’ [...] ’Али ја сам се онда заљубио, а претпостављам да ти никада ниси?’ ’Никада.’ [...] ’Али стало ти је до људи?’ упита је нагло“, када се и Рејчел коначно препушта бујици дуго потискиваних осећања: „Моја мајка била је особа до које ми је било стало,’ рекла је, ’а сада је то Хелен [...] Зар ти немаш мајку?’“ Хјуит одговара потврдно, али објашњава да је то једна хладна жена, која је увек више волела своје псе и коње од сопствене деце и да је због тога упропастила његову сестру.⁶²⁰ Овде се још једном понавља мотив *чежње за мајком*, који се намеће као одлучујући за сазревање, срећу и, на крају, судбину јунакиње.

Хјуит даље покушава да пронађе узрок сопствене утучености, налазећи га, коначно, у самом себи, јер осећа да „жели превише“, након чега застаје, схвативши нешто што Рејчел, готово религиозно, осети као „ишчекивање гласника који јој се приближава“: он јој изјављује љубав: „Знаш да те волим [...] А ти мене?’ Уместо одговора, раширила је руке.“⁶²¹

Након загрљаја, Рејчел се пита „шта смо учинили“, а Хјуит одговара: „Најлепшу ствар на свету“, те се на тренутак чини да су све њихове сумње распршене и да њихова срећа коначно почиње да поприма дефинитиван облик: „Срећна сам колико се може бити срећан [...] То значи да ћу с тобом провести

⁶²⁰ “Good God! [...] How lonely one was! [...] But then I fell in love and I suppose you never did?’ ‘Never.’ [...] ‘But you care for people?’ he asked abruptly. ‘My mother was the person I cared for’ she said. ‘And now Helen. [...]’ ‘Had you no mother?’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 284–285.

⁶²¹ “If I’m ever gloomy it’s my own fault. It comes of wanting too much [...] He stopped; the moments seemed to Rachel as messengers approaching. ‘You know that I love you’ he whispered, The messenger had arrived.[...] For answer she opened her arms.” Исто, 285.

остатак живота [...] Морамо ићи даље, морамо да допустимо да све ово почне – живот – овај предивни живот пред нама’.⁶²²

Чини се да је једина и последња препрека њеном потпуном препуштању и даље непрежаљена мајчина смрт: „Ох, Теренсе [...] Мртви. Моја мајка је мртва!“ Али, он успева да је утеши: „У свему ћемо бити заједно“.⁶²³

Теренс уобличава смисао сопствених осећања, објашњавајући тиме уједно и себи и Рејчел значење онога што се међу њима догодило, за чиме су обоје толико трагали:

Од како сам те упознао [...] живот ми се променио. Сада је све готово, све то ишчекивање, поигравање, посматрање. Све је то било толико незадовољавајуће, све то моје претварање [...] више на такве ствари нећу тражити време. Протраћио сам више од пола живота [...] ’А тек ја,’ рекла је Рејчел. ’Духови и море!’ [...] ’Ти си ме научио [...] Теренсе, ти си ме научио да будем храбра! Да волим осећања, па чак и она делимично лоша [...].⁶²⁴

Пар наставља да кроз ретроспективу анализира прве утиске које су једно о другом стекли, где Теренс признаје да је скоро запросио на лицу места, када му је одговорила да „посматра људска бића“⁶²⁵ и да је воли управо због тога што поседује *слободну душу*, коју ни време ни брак неће променити – „Обоје смо слободни. Зато ће наш заједнички живот бити нешто највеличанственије на свету!“⁶²⁶

Затим, наступа тренутак Рејчелине епифаније, тренутак у коме у одређеном смислу *одрасћа*, у коме се њена перспектива мења, из перспективе незрелог детета у перспективу зреле жене – због чега се пре *Мелимброзија* може назвати *Bildungsroman*-ом у правом смислу, него *Излећ* на *йучину*, где се чини да Рејчел, заправо, никада није одрасла. Рејчел изјављује: „’Али дозволи да ти кажем,’ [...]

⁶²² “‘what have we done?’ ‘The most wonderful thing in the world’ Hewet replied. [...] ‘It will mean [...] living with you all my life.’ [...] ‘What happiness!’ she cried. [...] ‘We must let it all begin round us – life – this wonderful life.’” Исто, 286.

⁶²³ “‘O Terrence,’ she cried suddenly. ‘The dead! My mother is dead!’ He comforted her. ‘In everything we shall be together.’” Исто, 286.

⁶²⁴ “‘Ever since I met you [...] Life’s been different. It’s over now, the waiting, playing about, observing. All that’s been so unsatisfactory, all the things I’ve had to pretend, all I’ve had to put up with in default of better – I shan’t waste time on them again. Half my life I’ve wasted [...]’ ‘And mine?’ said Rachel. ‘Spirits and the sea! [...] You’ve taught me [...] Terrence you’ve taught me to have courage! To love feelings I mean; even when the’re partly bad.’” Исто, 286–287.

⁶²⁵ Исто, 288.

⁶²⁶ “‘You’ve a free soul!’ he exclaimed. ‘That’s what I love about you. To you time will make no difference, or marriage or anything else. We’re both free. That’s why our life together will be the most magnificent thing in the world!’” Исто.

’Треба да знаш да те волим као одрасла жена, не као девојка, не као дете. Желим да ово између нас буде борба, у коју свако улази са сопственим манама.’⁶²⁷ На то Теренс одушевљено одговара:

Ах, Рејчел [...] Управо због тога те волим! Ти си борац; а и ја ћу се борити! Имаћемо нешто још боље од среће! [...] Ово је најсрећнији дан у мом животу! [...] Ти си ме пробудила [...] До сада нисам ни био жив! [...] Колико сам само био усамљен. Нико то није разумео док се ниси појавила ти. Са тобом ћу увек моћи да будем оно што јесам и да о свему искрено говорим [...].⁶²⁸

Следећи заједнички закључак као да сумира закључак из претходног поглавља: „О, Теренсе, које је значење свега овога? Питала сам Евелин; питала сам госпођицу Ален; нико није умео да ми да одговор осим тебе.’ [...] ’Све ћемо разумети Рејчел. Ништа на свету неће нам бити тешко, све док имамо једно друго [...].⁶²⁹ На крају, њихова заједничка визија будућности је оптимистична: „’А тек смо почели,’ рекла је Рејчел. ’Пред нама је читав живот’,⁶³⁰ закључио је Хјуит.

Представа о томе шта срећан брак подразумева јасно је дата у овом дијалогу – обоје закључују да ће бити срећни управо због индивидуалне слободе коју ће у браку задржати, али и због међусобног разумевања, саосећајности и заједништва.

У *Излећу*, међутим, визија љубави и заједништва као да је помућена, нејасна. Она више подсећа на сновиђење, чак мрачан сан кроз који Рејчел и Теренс неосвешћено и несигурно тумарају. Тај сан се касније огледа у Рејчелиној грозници и ноћним морама које ће је прогањати у болести. У *Излећу* Рејчел и Теренс доживљавају ни индивидуалну, ни заједничку епифанију. Њихове изјаве љубави шкрте су и пре подсећају на ехо нечег несвесно изговореног, па тако на Теренсову

⁶²⁷ “‘But I will tell you’ she said, sitting apart from him. ‘You shall know that it is as a full grown woman that I love you, not as a girl, not as a child. I want it to be a battle between us, you with your faults, I with mine.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 289. Борба коју Рејчел помиње овде носи са собом потпуно другачију конотацију од „борбе између полова“ коју у књижевности коју су писале жене симпатично проналазе феминистичке критичарке. Видети: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит. и *No Man’s Land...*, оп. цит.

⁶²⁸ “‘Ah, Rachel,’ he cried, ‘I love you for that! You fight; and I shall fight! We’ll have something better than happiness! [...] I’m capable of anything. You’ve shown me. [...] You’ve made me wake up [...] I’ve never been alive. I’ve never known what was in me. [...] I’ve been so lonely. No one understood till you came. With you I could always be myself, and speak straight out.’” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 289–290.

⁶²⁹ “‘O Terence what is the meaning? I asked Evelyn; I asked Miss Allen; no one’s ever told me except you.’ [...] ‘We shall understand everything Rachel’ he cried. ‘There’ll be nothing too difficult for us in the whole world so long as we have each other!’” Исто, 290.

⁶³⁰ “‘And we’ve only just begun’ said Rachel. ‘We shall have all our lives’ said Hewet [...].” Исто.

констатацију „Срећни смо заједно,“ Рејчел скоро механички узвраћа „Врло срећни.“⁶³¹ То потврђује и нараторкин коментар: „Нити је изгледало да он говори нити да она слуша.“⁶³² Исти утисак оставља и њихова међусобна изјава љубави: „’Ми се волимо,’ рече Теренс. ’Ми се волимо,’ понови она.“⁶³³ Чак ни касније, када се враћају из шуме, обоје као да још увек нису свесни онога што им се догодило: „Је ли то јава или је сан?“ промрмљала је Рејчел, на шта Теренс врло неуверљиво одговара: „Јава, јава.“⁶³⁴

Поглавље *Мелимброзије* завршава се Хеленином визијом. Она само једним погледом на млади пар погађа шта се међу њима збило, схвативши „огромну озбиљност тог догађаја“: „Видела их је како ни сами себе још нису могли видети – као мушкарца и жену спојене за живота. Једва да је могла да хода од суза.“⁶³⁵

С друге стране, сцена у *Излећу* завршава се Рејчелином и Теренсовом и амбивалентном и злослутном визијом: „Теренс и Рејчел налазили су се на супротним деловима круга и нису могли да разговарају [...] С времена на време прожела би их изузетна радост, а онда би се поново смирили.“⁶³⁶

4.5.11. *Мелимброзија*, поглавља 25–29; *Излећ* на њучину, поглавља 21–26

Након међусобне изјаве љубави и разоткривања визије заједничке будућности, која је у *Мелимброзији* светлија него у *Излећу*, све до тренутка Рејчелине болести, сцене које следе подсећају на класичан расплет – Теренс и Рејчел откривају свима да су верени, након чега следи честитање. Теренс и Рејчел сада стално проводе време заједно – у *Мелимброзији* углавном говорећи о својој љубави, у *Излећу* упуштајући се у мање свађе. Свакако, овај пар кује планове за будућност.

Та будућност у *Мелимброзији* (све до наглог Рејчелиног буђења у ноћну мору грознице) изгледа готово идилично. Рејчел се након веридбе осећа „попут

⁶³¹ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 292.

⁶³² Исто.

⁶³³ Исто.

⁶³⁴ Исто, 297.

⁶³⁵ “As she looked at them she guessed what had happened. [...] At her age she understood better than the pair themselves the immense seriousness of what had happened. She saw them as they could not see them selves a man and woman joined for life. She could hardly walk for tears.” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 292.

⁶³⁶ Вирџинија Вулф, *Излећ...*, оп. цит., 297.

детета на Бадњи дан“,⁶³⁷ када призна Хелен да се верила, говори јој како је „неизмерно срећна“,⁶³⁸ а и Хелен задовољно честита младом пару, рукујући се са Теренсом.⁶³⁹ У разговору са Хелен, Теренс описује ово што им се дешава као „најлепши сан“, док Рејчел признаје да се „коначно пробудила“⁶⁴⁰ и обоје се радују заједничкој будућности и могућностима које ће им брак донети, без обзира на Хеленина упозорења да ће у браку наићи и на потешкоће – углавном сваљујући кривицу за то на Рејчелино неискуство – али са закључком да нико не може да порекне како је брак збуњујућа мешавина „потешкоћа“, „скривене среће“ и „задовољства“ – све у свему „интересантна ствар“.⁶⁴¹

На крају двадесет и осмог поглавља, Теренс се захваљује Рејчел што га је променила набоље и слаже се са њеном констатацијом да ње није било да би он остао „вечити филозоф“ и „саветодавац жена“, а на њену молбу да јој „исприча све њене мане“, он одушевљено одговара да без обзира на то колико мана имала, то не прави никакву разлику, јер је његова љубав према њој „апсолутна“.⁶⁴² Поглавље се завршава сликом заљубљеног пара како седи на месту где се сусрећу два путаћа испод једног дрвета, у чијој сенци се налази троугласти тепих од траве, са погледом на прелепи крајолик.⁶⁴³

Основна разлика између две верзије лежи у непријатељском тону с којим Рејчел прима честитке у *Излећу*, презирући њихову извештаченост, чега нема у *Мелмброзији*. У *Излећу* непријатељски тон добија и расправа између Теренса и Рејчел, која поприма обличја правог „рата између полова“, у смислу у коме га дефинишу Сандра Гилберт и Сузан Губар. На пример, Теренс прекида Рејчел у свирању, критикујући је како „траће јутро“: „ја треба да пишем књигу, а ти да

⁶³⁷ “When I woke it was like being a child on Christmas day [...]” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 296.

⁶³⁸ “‘Are you happy?’ [...] ‘Infinitely.’” Исто, 302.

⁶³⁹ Исто, 303.

⁶⁴⁰ “‘If it’s a dream, it’s a wonderful dream’ said Terence. ‘As for me, I’ve never been awake before.’” Исто, 307.

⁶⁴¹ “Of course there are difficulties in marriage [...] I should say puzzling, very puzzling. [...] On the other hand I’ve been very happy when nobody knew. [...] no one can deny that it’s interesting [...] or that there is extraordinary pleasure mixed up with it [...]” Исто, 308–309.

⁶⁴² Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 321.

⁶⁴³ “‘But you might have any number of faults and it would make no difference. I love you absolutely.’ [...] Half an hour later they were seen [...] sitting together under a plane tree where the roads joined. There was a triangular patch of grass beneath it, an a prospect of great beauty all round [...]” Исто. Ова визија неодољиво подсећа на визију љубичастог троугла сликарке Лили Бриско, из романа *Ка светионику*, као коначног решења за проблем како да споји две стране слике и где да постави дрво.

одговараш на ова писма“.⁶⁴⁴ Затим, оптужује Рејчел да не мари „за откривање истине“ зато што је *суштински* женског рода,⁶⁴⁵ а као закључак романа о несрећном браку који јој наглас чита, изводи следеће:

Разликовали су се. Можда ће у далекој будућности, када генерације мушкараца буду поражене у борби као што је он [јунак романа] поражен сада, жена заиста бити оно што се претвара да јесте – пријатељ и друг – а не непријатељ и паразит мушкарца.⁶⁴⁶

Завршна слика с краја двадесет и осмог поглавља *Мелимброзије* има све карактеристике срећног расплета,⁶⁴⁷ док се чини да заплет у *Излејџу* и даље траје. Крај двадесет и другог поглавља *Излејџа* уместо слике последњег безбрижноведеног поподнева између Рејчел и Теренса, завршава се погледом овог пара у огледало, чији одраз не показује њихову срећу, већ, напротив, визију која злослутно вреба у позадини: „Међутим, скоро да су се заледили када су се видели у огледалу – уместо да буду велики и недељиви, били су веома мали и раздвојени, јер је величина огледала остављала велики простор за одраз других ствари поред њих.“⁶⁴⁸ Огледало је, иначе, мотив који ће се понављати у делима *Вирџиније Вулф*, у различитим конотацијама, али готово увек са заједничким призвуком нелагоде.⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 317.

⁶⁴⁵ Исто, 317.

⁶⁴⁶ Исто, 319.

⁶⁴⁷ Сличну врсту среће доживљавају Кетрин и Денам на крају романа *Ноћ и дан*.

⁶⁴⁸ Вирџинија Вулф, *Излејџ...*, оп. цит., 325.

⁶⁴⁹ Одроз у огледалу који посматрача „умањује“, поновиће се као мотив у краткој причи „Нова хаљина“. Иначе, осећај нелагоде због одраза у огледалу у коме се огледају Рејчел и Теренс може бити и биографски мотивисан. Наиме, тај опис подсећа на одраз „чудовишта“ које је у огледалу видела још сасвим мала Вирџинија Стивен, о чему је као о трауматичном искуству писала у својим мемоарима: „Овде ћу додати један сан; зато што може бити повезан са инцидентом испред огледала. Сањала сам да се огледам, када ми се одједном неко ужасно лице – лице животиње – одједном појавило иза леђа. Не могу са сигурношћу рећи да ли је то био само сан, или јава. [...] Никада ме није напустио страх због лица у огледалу, које ми се заувек урезало у памћење [...] Срам који сам касније осећала док сам се огледала у ходнику. Мора да сам се стидела или бојала сопственог тела. Још једна успомена из ходника можда ће послужити као боље објашњење. Једном, када сам била сасвим мала, Џералд Дакворт [...] Изгледа да то објашњава моја осећања везана за одређене делове тела; делове тела који се не смеју додиривати; које је погрешно додиривати.“ У оригиналу: “Let me add a dream; for it may refer to the incident of the looking-glass. I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face – the face of an animal – suddenly showed over my shoulder. [...] But I have always remembered the other face in the glass, whether it was a dream or a fact, and that it frightened me.[...]the shame which I had in being caught looking at myself in the glass in the hall. I must have been ashamed or afraid of my own body. Another memory, also of the hall, may help to explain this. Once when I was very small Gerald Duckworth [...] This seems to show that a feeling about certain parts of the body; how they must not be touched; how it is wrong to allow them to be touched”. Цитат преузет из: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 69. Превод С. Н.

У *Излеју на њучину*, дакле, има далеко више колебања, како унутар ликова вереника, тако и у њиховом међусобном односу. Вера у срећну заједничку будућност пољуљана је и сумњом Сент Џона, чија су осећања у вези са овим паром била „толико сложена да није успео да натера себе да каже да му је драго што ће се венчати.“⁶⁵⁰ По њему су њихова осећања имала „инфериоран карактер“.⁶⁵¹ Међутим, последњи поглед на овај пар доноси му откривење: „и врло чудно [...] беше испуњен једноставном љубавном емоцијом у којој је било и трагова сажалења [...] ’Љубав,’ рече. ’Чини ми се да она све објашњава. Дакле, врло ми је драго да ћете се вас двоје венчати.’“⁶⁵²

Тек у двадесет и четвртом поглављу Рејчел увиђа значај Сент Џонових речи: „Ипак, Сент Џон рече да је љубав наводи да ово схвати јер није никад осетила ову независност, овај мир и ову сигурност док се није заљубила у њега, а можда је и то љубав. Није желела ништа друго.“⁶⁵³ Коначно, веридба и визија брачног живота за њу попримају смисао:

Можда су сви заиста знали, као што она сада зна, куда иду; а ствари су се саме формирале у образац не само за њу него и за њих, а у том обрасцу налазили су се задовољство и смисао. Када се загледала натраг, видела је да је смисао прочит у животу њених тетака и у краткој посети Даловејевих, које више никада неће видети [...].⁶⁵⁴

Чак је и Хјуит поприлично „смекшао“, променивши став и према пару будућих Венингових: „Чинило се да нема никаквог основа за Сент Џоново оговарање Артура и Сузан“.⁶⁵⁵ Он прихвата брачну матрицу у коју га друштво углибљује и против које, на крају, нема ништа против:

Навела их је да се осећају као да су сви заједно у истом чамцу, тако да су погледали жене с којима ће се венчати и упоредили их [...] њих двојица нису због тога гајили злу вољу један према другоме; у ствари, још више су се међусобно волели због ексцентричности свога избора.⁶⁵⁶

⁶⁵⁰ Вирџинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 334.

⁶⁵¹ Исто.

⁶⁵² Исто.

⁶⁵³ Исто, 337.

⁶⁵⁴ Исто, 336.

⁶⁵⁵ Исто, 342.

⁶⁵⁶ Исто, 341.

Оваква промена става (и рађање саосећања са Артуром Венингом) кога је донедавно презирао), одузима нешто од убедљивости Хјуитове искрене љубави према Рејчел. Међутим, у том тренутку фокус са Хјуита и Рејчел прелази на једини лик који остаје критички настројен према браку – Евелин М. и њеним експлицитним питањем упућеним госпођи Торнбери, а имплицитно, у ствари, читаоцу: „Да ли ти мислиш да су *стварно* срећни?“⁶⁵⁷

4.5.12. *Мелимброзија*, поглавља 29, 30; *Излеји на њучину*, поглавља 25–27

Из љубавног заноса Рејчел се, у обе верзије, буди у ноћну мору грознице која је одводи у смрт. Тиме је свака могућност одговора на питања везана за њену и Теренсову будућу брачну срећу заувек искључена.

Биљана Дојчиновић Рејчелине халуцинације тумачи као „предсмртно бунило“, реалистички мотивисано болешћу, у коме архетипско и атавистичко почиње „претећи“ да куља.⁶⁵⁸ Рејчел се у бунилу указује слика жене која одсеца главу мушкарцу, што, по овој теоретичарки, говори о страху да Рејчелина „пробуђена сексуална енергија представља претњу рационалном делу личности“.⁶⁵⁹

Из Теренсових речи изречених у тренутку делиријума изнад Рејчелине посмртне постеље: „То је срећа, то је савршена срећа. Сада имају оно што су одувек желели, везу која је била немогућа док су живели,“⁶⁶⁰ може се закључити да, заправо, идеалан љубавни однос, какав су заједно исконструисали, није било могуће остварити у реалном животу. Непосредно пред њену смрт, Теренс искрено размишља о немогућности заједничке среће:

Питао се како се усуђују да се воле; како се лично усудио да живи као што је живео [...] волећи Рејчел као што ју је волео? Никада се више неће осећати сигурно; никада више неће веровати у стабилност живота. [...] У њиховој срећи увек је било нечег несавршеног, нечег што су желели, а нису успевали да остваре.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Исто, 346.

⁶⁵⁸ Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 99–100.

⁶⁵⁹ Биљана Дојчиновић налази да је занимљиво то што је у оваквим кошмарним симболичним представама жена „активна“, али ипак „демонизирана“. Исто.

⁶⁶⁰ Вирџинија Вулф, *Излеји...*, оп. цит., 376.

⁶⁶¹ Исто, 368.

4.6. Закључак

Можемо се питати зашто је ауторка решила да усмрти своју прву јунакињу?

Хермајони Ли одговор проналази у биографији, сматрајући да је попут осталих животних искустава књижевнице, и ово ушло у њено литерарно стваралаштво, па су тако и млади меланхолични љубавници из *Излећа на њучину* пуни несигурности по питању брака – Рејчел пре одлази у смрт него у брак.⁶⁶² Кристин Фрула тумачи смрт протагонисткиње као „жртву постављену на праг модернистичке визије“ Вирџиније Вулф, а Рејчел види као „палог борца у борби за сагледавање мушкараца, жена и брака на нов начин“.⁶⁶³ Биљана Дојчиновић сматра да се овај поступак уклапа у форму модернистичког женског образовног романа, где „брак више није завршница, крајњи домет, већ чвориште одрастања, суочавања са реалношћу“, а неретко је то и „тренутак дубоког разочарања за јунакиње“.⁶⁶⁴ Она сматра да Теренс и Рејчел успевају у потрази за вечном љубављу само зато што Рејчел умире.⁶⁶⁵

Прича *Мелимброзије* нешто је другачија. У *Мелимброзији* љубав овог пара, након што су једно другом разјаснили своја осећања, остаје прочишћена и искрена. Они заиста јесу срећни и усхићени због свих могућности које им заједнички живот може донети. Откуд, међутим, таква промена става из оптимистичког у песимистички у финалној верзији романа, не може се са сигурношћу рећи. Можда је ауторка сматрала опис веридбене среће претерано сентименталним, патетичним, или, пак мелодраматичним? Можда се чак ради и о томе да је желела да унесе кобни утицај „више силе“, која долази у виду нечије изненадне смрти. Вирџинија Вулф искусила је највећи број губитака драгих људи управо у деценији писања свог првог романа. Први трагични губитак за књижевницу била је смрт мајке, када је имала само тринаест година, а убрзо затим и тек верене полусестре, Силвије, која је погинула. За Силвију је Вирџинија била нарочито везана, јер јој је она била замена

⁶⁶² Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 312.

⁶⁶³ Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, оп. цит., 57–60.

⁶⁶⁴ Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 105–106.

⁶⁶⁵ Исто, 107.

за недавно преминулу мајку.⁶⁶⁶ По томе би први роман Вирџиније Вулф могао представљати и својеврсну *елеџију*.

Анализом лика протагонисткиње првог романа Вирџиније Вулф потврђује се једна од основних хипотеза ове дисертације, а то је да „чежња за мајком“ спречава Рејчел Винрејс да заснује брачну заједницу. Протагонисткиња нарочито у *Мелимброзији* више пута признаје да је и даље скрхана болом због смрти мајке. У обе верзије она је тим болом спутана. Она не успева да уђе у брак, а поред тога не види се ни њена жеља за стварањем породице (осим у *Мелимброзији* када, мада с призвуком ироније због хиперболе о жртви вредној рађања тридесеторо деце).

Амбивалентност постоји и у опису осећања самог вереничког пара. Рејчел је веридбом више збуњена и затечена, нарочито у *Излеџу на ључину*. Она и Теренс из шуме у којој се веридба *наводно* десила – што дознајемо само по инстинктивној претпоставци Хелен Амброс, јер Теренс никада није поставио питање – излазе као у трансу. Дакле, веридба се није формално десила, она је само наговештена, подразумевана и, нарочито у *Излеџу на ључину*, пре жељена од стране мајчинске фигуре Хелен Амброс, него и саме веренице.

Чежња за љреминулом мајком на симболичном плану изједначава се са *најоном ка смрти*.⁶⁶⁷ Ова чежња је у суштини *ауџодеструкџивна*, јер је, према Фрому, на пример, супротстављена *сексуалном најону* који треба да води ка репродукцији, ка стварању.⁶⁶⁸ Протагонисткиња *Излеџа на ључину* очигледно у томе не успева, то јест, она у том смислу не сазрева. Штавише, стиче се утисак да

⁶⁶⁶ Биографска мотивација за лик тек верене Рејчел Винрејс може се пронаћи у лику њене трагично преминуле полусестре, налази Луиз ДеСалво. Луиз ДеСалво такође повезује смрт протагонисткиње романа, која умире у двадесет и четвртој години, са годинама колико је и сама књижевница имала када је изгубила брата, и то од грознице, 1906. године. Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage...*, оп. цит., 4.

⁶⁶⁷ Спејтер и Парсонс истичу да се у скоро свим романима ове књижевнице налази или лик девојке која је остала без мајке или да мајка умире у самој причи. George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 60. У студији која спаја феминизам и психоанализу, Џулијет Мичел истиче да је нагон ка смрти парадоксалан, јер субјекат тежи да се врати у оно преидипално (Лаканово *имаинарно*). Зато је чежња за повратком парадоксална, јер је аутодеструктивна, а узрок томе је свеприсутна неутажива жеља за примарном, неограниченом љубављу – љубављу мајке. Стога повратак у *не-диференцираност*, води у психозу. Фројд је први дефинисао два опречна принципа присутна у сваком појединцу: *најон ка смрти* и *сексуални најон*, који нагони ка репродукцији, ка стварању. Наведено у: Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, оп. цит., 386–390.

⁶⁶⁸ Исто. Ерих Фром напомиње да су сва наша „настојања око љубави осуђена на пропаст“ уколико не покушамо да развијемо своју „продуктивну оријентацију“, која подразумева заснивање породице. Ерих Фром, предговор у: *Умеће љубави* (Београд: Моно и Мајана, 2008), 5.

је протагонисткиња од самог почетка полубудна, односно полужива. Чак ни у грозници не стиче се утисак да се за свој живот бори, већ да се препушта смрти. Заправо, њен нагон ка смрти свеprisутан је у обе верзије романа. Од самог почетка Рејчел Винрејс не показује готово никакву жељу да упозна нове пределе, нити машта о авантурама. Она је приказана као замишљена особа, полузаинтересована за комуникацију, као неко ко воли да чита и свира клавир у осами своје собе, неко ко не машта о љубави, већ о морским дубинама. Њена сексуалност је толико неразвијена да готово и не постоји, а жељу за децом, и то делимично ироничним тоном, исказује само у *Мелимброзији*, у реченици коју је ауторка решила да избаци из *Излећа на њучину*. „Фатална болест“ може представљати и метафору „анђеоске психологије“, што би значило да је лик који умире исувише „добар“ да би био „сексуално биће“.⁶⁶⁹

Вирџинија Вулф признаје да је за њу писање о сопственом телу била велика препрека.⁶⁷⁰ Описујући лично искуство као књижевнице, она детаљно приказује и стање „транса“ док пише роман, када залази у *Њогсвесџи*, у „дубине и мрачна места на којима дремају највеће рибе“, мислећи на „нешто о телу и страстима“, све док се не пробуди из тог стања, ужаснута и постиђена јер би било „врло непристојно“ да као жена о томе говори.⁶⁷¹ Данас је психоаналитичким читањем лако протумачити ове редове, мада и сама нараторка објашњава довољно јасно узрок сопствене nelaгоде:

Помисао о томе шта ће људи рећи о жени која говори истину о својим страстима пробудила је из несвесног стања у коме се уметници налазе. Више није могла да пише. Био је то крај транса. [...] То је, мислим, искуство које је заједничко женама писцима: оне се устручавају због крајње конвенционалности другог пола.⁶⁷²

Управо су тај стид, *џа* телесна nelaгода мотиви које је „отелотворила“ у првој протагонисткињи – неискусној и чедној фигури Рејчел Винрејс, за коју телесне сензације представљају потпуну непознаницу и извор опасности. На

⁶⁶⁹ Биљана Дојчиновић управо придаје значај улози „фаталне болести“ у процесу развоја јунакиња женских образовних романа, као што је *Излећ на њучину*. Видети: Сузан Сонтаг, „Болест као метафора“, наведено у: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 132.

⁶⁷⁰ Virginia Woolf, “Professions for Women”, оп. цит., 8.

⁶⁷¹ Превод цитата из есеја “Professions for Women” преузет из: Virđžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 136–137. Видети напомену горе.

⁶⁷² Исто.

символичном плану, карактеристичан је њен кошмарни сан након неочекиваног пољупца Ричарда Даловеја, који је врло сличан опису грознице која је одводи у смрт. Она се, постиђена, буди из сна у коме је у „мрачној пећини“ прогоне „варвари“; њу сама помисао на пољубац Ричарда Даловеја шокира и љути. Касније у роману еротских осећања, која би требало да гаји према своме „веренику“, скоро да нема.

Рејчел Винрејс оличење је „виле домаћег огњишта“ коју је књижевница настојала да убије, те је зато ова протагонисткиња њена прва „жртва“. Попут „виле домаћег огњишта“, јунакиња овог „протомодернистичког“ романа морала је да умре и буде сахрањена са свим викторијанским вредностима са којима сама није имала снаге да се избори. Зато оваква јунакиња не представља ауторкину слабост, већ сасвим супротно – тактику.

У „Професији за жене“ Вирџинија Вулф упозорава да вилу ипак није било лако убити, заправо „дуго јој је требало да умре“.⁶⁷³ „Чедност“ је била „врлина“ која је нарочито красила „вилу“ коју је ауторка толико желела да „убије“.⁶⁷⁴ Препреку писања о сопственом телу, о жељама, фантазијама и еротским сензацијама књижевница ипак јесте превазишла у зрелијем роману *Госпођа Даловеј*. Посматрано из перспективе викторијанског друштва које је инсистирало на сексуалној поларизацији, не чуди што је ступање у брак представљало венчање са припадником суштински непознате, „туђинске групе“.⁶⁷⁵ Једино се женска блискост сматрала природном, жене су једне другима биле основна подршка у животним питањима и проблемима, а смрт и рађање потпадали су под ексклузивно „женске ритуале“.⁶⁷⁶ У таквим односима појавила се међу младим девојкама потреба за псеудомајком, обично мајком пријатељица, која би их саветовала и волела попут рођене мајке, с тим што је у девојачкој машти неретко њена функција симболично бивала уздигнута до „идеализоване мајчинске фигуре“.⁶⁷⁷ Џејн Маркус проналази узрок смрти Рејчел Винрејс у очају због тога што Хелен Амброз одбија

⁶⁷³ Видети есеј „Професије за жене“; Virginia Woolf, “Professions for Women”, цитирано у: *Killing the Angel in the House, Seven Essays*, оп. цит. Превод преузет из: Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 134. Видети напомену горе.

⁶⁷⁴ Исто.

⁶⁷⁵ Carol Smith-Rosenberg, “The female World of Love and Ritual: Relations Between Women in Nineteenth-Century America”, у: *The Signs Reader...*, оп. цит., 54.

⁶⁷⁶ Исто, 49.

⁶⁷⁷ Исто, 45.

да јој пружи „мајчинску заштиту“ (на пример, одбијајући да укори Ричарда Даловеја због недолечног пољупца).⁶⁷⁸ Можда зато што се Рејчел Винрејс никада није помирила са губитком мајке, она по питању брака остаје „непросвећена“. Чак и Амбровови, као брачни пар са којим проводи толико времена на путовању, за њу остају мистерија, а ништа више просвећења не доноси јој ни упознавање са брачним паром Даловеј. Познајући искључиво модел викторијанског брака, а не познајући праву природу мушко-женских односа, улазак у брак са Теренсом за њу би заиста представљало потпуно страну, неистражену територију, због чега Рејчел и жели, али ипак не успева, да *редефинише брак*. Ипак, иако брак нису реализовали, ови ликови јесу успели да заиста минуциозним преиспитивањем мушко-женских односа, и родних улога, какво се више неће поновити у романима Вирџиније Вулф, изнесу неке нове, „свеже“ идеје, те барем подрију викторијански модел, односно „романтични идеал брака“. Међутим, Вирџинија Вулф јесте у свом првом роману допустила да из њених јунакиња проговори „феминистички бес“. „Рат између полова“ агресивнији је у *Мелимброзији* него у *Излећу*. На пример, на Хеленину опаску да је превише вруће за размишљање, Пепер снисходљиво пита: „Ваша књига захтева размишљање?“⁶⁷⁹ док је Хеленин одговор врло сажет, али и саркастичан: „Филозофија“.⁶⁸⁰ Рејчелино оружје, како смо већ видели, била је незаинтересованост за комуникацију и дрскост, али она то своје вербално оружје није користила само у рату против супротног пола, већ и против сопственог. Да Рејчел није наклоњена женама само на основу родне припадности – што се, видели смо, сматрало „инстинктивним“ – увиђа се како из става према сопственим теткама, тако и из начина на који комуницира са Хелен, али само у почетку.

⁶⁷⁸ Ова критичарка такође сматра да је други роман Вирџиније Вулф, *Ноћ и дан*, „лакши роман“ у односу на *Излећ на њучину*, зато што има „срећан крај“ – то јест, завршава се срећним браком. Треба приметити и да *Ноћ и дан* одише животном енергијом мајке која стоји уз своју кћер као подршка. У овом роману, као контраст првом роману, приказана је могућност радости због присуства мајке која недостаје у свим „бољим“ романима књижевнице, налази Џејн Маркус. Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 29; 111. Сложивши се са онима што је Џејн Маркус приметила, налазимо, дакле, да до веридбе између Кетрин и Ралфа највероватније не би ни дошло без интервенције госпође Хилбери. Њихово успешно венчање може се тумачити као контраст трагично прекинутој веридбеној срећи између Рејчел и Теренса из романа *Излећ на њучину*. Такође, уколико први роман Вирџиније Вулф тумачимо као песимистички, у коме нада за остварењем нове врсте брака умире заједно са протагонисткињом, утолико други роман показује сасвим супротну могућност – могућност срећног краја у двоје, могућност брака сличних умова, и *ероса* као владајућег принципа. Прим. С. Н.

⁶⁷⁹ “Your book requires thinking?” Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 42.

⁶⁸⁰ Исто.

Истина је да књижевница гласно захтева родну равноправност у својим есејима *Сојсџвџна соба* и *Три љвинеје*, али је сувише гласно захтевала и у свом првом роману, *Излеџ на ључину*, без обзира на то што је доста „огорчених“ феминистичких тирада из претходне верзије, *Мџмбросије*, у коначној верзији романа избрисано. Наиме, протагонисткиња Рејчел Винрејс осећа се спутано својом необразованошћу, непознавањем света и мушкараца. Отуда је полемика о позицији полова толико присутна у овом роману, и то у обе верзије, што је, може се рећи, његова „слабија тачка“ у односу на касније романе *џока свесџи*, у којима се овакве полемике не воде отворено. Рејчел Винрејс вапи за правом на образовање, правом на слободу кретања, трага за новим начином дефинисања света, новом врстом мушко-женских односа, новом врстом брака. Такав револт женских ликова ауторка је далеко вештије прикрила у наредним романима, што је, између осталог, принцип кога је настојала да се држи,⁶⁸¹ те је то још један од могућих разлога зашто своју прву протагонисткињу „кажњава“ смрћу. Кристин Фрула налази да Рејчел својом смрћу подноси жртву на самом прагу модернизма, у коме Вирџинија Вулф започиње борбу против „монструозног система родне поларизације“.⁶⁸²

У *Мџмбросији* теме борбе за женска права отвореније се постављају, док ликови своје ставове ватреније заступају. Чак, пре се стиче утисак да ослобађањем појединих фрустрација протагонисткиња *Мџмбросије* достиже одређени степен просвећења, за разлику од протагонисткиње *Излеџа на ључину*, која до краја потискује своје емоције, те се значајно и не развија као јунакиња. *Излеџ* спрам *Мџмбросије* очигледан је вид редукције, ускраћивања, сажимања исказаног, у чему се препознаје модернистичка техника приказивања коју је развијала Вирџинија Вулф (ову технику до савршенства развила је у роману *Госџођа Даловеј*). Има смисла закључити и да је опис несугласица дат у *Излеџу* реалнији приказ односа између жена и мушкараца. Такође, у комуникацији између Рејчел и Теренса у *Излеџу на ључину* доста тога је неизговорено, што јесте усклађено са новом модернистичком техником ускраћивања информација, али се на примеру *Излеџа на ључину* тај поступак ипак пре доживљава као показна вежба, као

⁶⁸¹ Видети *Сојсџвџну собу*.

⁶⁸² Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde...*, оп. цит., 60.

уметничка егзибиција, скоро „насиље“ над ликовима, а нарочито над протагонисткињом.

О браку се говори из различитих перспектива, а мишљења ликова прилично су подељена, па не може се извући једноставан закључак о ставу ауторке. Тако је један типично викторијански брачни пар, у коме се мушкарац бави интелектуалним радом, а жена наизглед тривијалним активностима како би попунила своје слободно време, настојећи да супругу пружи уточиште и мир у коме ће он моћи несметано да ствара, приказан кроз брачни пар Амбрових. Заправо, на мети критике налази се викторијанско родно поларизовано друштво, у коме се жене сматрају „инфериорним“ полом, у коме морају да прибегавају тактичком понашању како би прикриле своју праву природу и мишљење, посебно у друштву супротног пола, и у коме морају да жртвују сопствене жеље. Тако, највећа жртва коју је Хелен Амброс поднела била је та то што је за собом у Енглеској оставила двоје мале деце, како би своје супругу правила друштво на тромесечном прекоокеанском путовању, на које полази да би њему обезбедила мирне, удобне и инспиративне услове за књижевни рад. Другим речима, Хелен Амброс, мада делује као продуховљен и мудар лик, ипак се налази у позицији *Другој*, јер се њене јаке мајчинске емоције, као и жеља да на путовање уопште и не крене, налазе у другом плану. Концепт „буржоаске жене“ Вирџинија Вулф иронично је приказала кроз ликове двеју удатих жена: Кларисе Даловеј и Хелен Амброс, али са различитом дозом ироније – према Хелен је нешто блажа.

Свакако, Вирџинија Вулф не критикује само притворност „буржоаске жене“, већ напада и концепт викторијанске маскулине идеологије, оличене интелектуалцима из више средње класе, нарочито „старије генерације“, као што су господин Амброс и господин Даловеј. Мада критичку оштрицу нису избегли ни млађи, „модернистички“ ликови, Теренс Хјуит и Сент Џон Херст; они се од мушкараца старије генерације разликују по томе што традицији, политици, и култури уопште, прилазе критички отворено, настојећи да уврежене ставове преиспитају, застареле родне односе редефинишу и барем покушају да женски пол коначно упознају. Што се господе Даловеја и Амброза тиче, они се диве идеалу викторијанске женствености њихових супруга, али не схватају да је њихова женственост заправо само представа, илузија коју оне свесно одржавају, ради мира

у браку. У том смислу, критика у роману не односи се само на родну поларизацију и такозвани „рат полова“, већ и на „рат генерација“ – викторијанске и модерне, такозване генерације џорџијанаца. Брачни парови Даловеј и Амброс су исто критички третирани у обе верзије, са мањом или већом дозом ироније, а у случају Даловејевих и сарказма. Највећа промена примећује се у третману зарученог пара – Рејчел Винрејс и Теренса Хјуита.

Уопштено, разлика између *Мелимброзије* и *Излеџа* јесте та што су емоције протагониста *Мелимброзије* снажније и искреније, а ставови гласније изговорени. Највећа разлика, међутим, налази се у тону. У односу на амбивалентне и, углавном, песимистичне емоције јунака *Излеџа на њучину*, тон *Мелимброзије* одише оптимизмом, до пред сам крај када протагонисткиња пада у грозницу. Поврх свега, између зарученог пара Рејчел и Теренса, за разлику од оног у *Мелимброзији*, у *Излеџу* има и одређеног степена анимозитета. И визија будућег живота у браку пара из *Мелимброзије* јесте оптимистичнија – вереници се наглас радују будућој срећи, док се таква радост скоро и не наслућује код пара у *Излеџу*. Напротив, од тренутка њихове „амбивалентне веридбе“, осећа се нота песимизма. Луиз ДеСалво истиче податак да је након свадбеног путовања на које је 1912. године отишла са Ленардом Вулфом, књижевница грозничаво радила на промени поглавља удварања између Рејчел и Теренса, као и поглавља која описују Рејчелину грозницу, доводећи у везу промену сопственог искуства са изменама које је унела у завршну верзију романа.⁶⁸³ Поуздано можемо знати да је ове измене ауторка унела када је и сама ступила у брак, али, ипак, смемо само претпоставити да је та промена животне околности утицала на измене у перспективи јунака из финалне верзије романа. Такође, можемо и промену перспективе јунака *нагоре* повезати са психичком кризом коју је књижевница преживљавала почев од меденог месеца, од 1913. до 1915. године, када је њен роман објављен, јер је у том периоду преживела покушај самоубиства.⁶⁸⁴ Међутим, не знамо тачно шта је разлог за промену перспективе о удварању, заљубљивању и идејама о браку из прве верзије, односно споја претходних верзија романа, објављених под насловом *Мелимброзија*. Можемо само рећи да су емоције јунака *Мелимброзије* свеукупно интензивније, израженије, чак

⁶⁸³ Видети: Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage...*, оп. цит., 1–13.

⁶⁸⁴ Исто.

слободније исказане и, на крају, позитивније у односу на оне приказане у *Излеиу на њучину*.

Дакле, иако „сировије“, емоције јунака *Мелимброзије* јесу искреније. Мада у великој мери инхибирана у обе верзије, за разлику од Рејчел Винрејс која је полумртва у *Излеиу на њучину*, у *Мелимброзији* је ова протагонисткиња реалистичније приказана, те се стиче утисак да је жива, па разочарење читаоца у могућност љубавне среће услед смрти овакве јунакиње бива веће. Самим тиме и утисак који *Мелимброзија* оставља јесте јачи. У оба романа, пак, питање какав би био брак између Теренса и Рејчел заувек остаје загонетка. Једини одговор лежи у немогућности њиховог брака, идеалног и савршеног каквим су га замишљали.

5. Даловејеви у причи

5.1. Забава код госпође Даловеј – кратке приче

По објављивању новеле „Знак на зиду“ (“The Mark on the Wall”), Вирџинија Вулф истиче предност кратке приче, у којој је пронашла простор за „потпуно нову форму“.⁶⁸⁵ Након публикације збирке кратких прича под насловом *Понедељак или уторак* (*Monday or Tuesday, and Other Stories*) говори о специфичној врсти задовољства које јој излет у овакву форму причињава: „оне су за мене као посланица после напорне стилске вежбе у конвенционалној форми“.⁶⁸⁶

Управо у периоду високог модернизма кратка прича доживљава ренесансу, па тако и издавачка кућа „Хогарт прес“ промовише овај жанр. Критичарка Клер Друери оправдано истиче чињеницу да је, све донедавно, кратка проза Вирџиније Вулф у свету књижевне критике заузимала несразмерно мало простора.⁶⁸⁷

Стратегија добре кратке приче лежи у преласку фиктивних граница између читаоца и текста, као и између текстова (кратке приче и романа, на пример), каже Клер Друери.⁶⁸⁸ У том смислу, и Вирџинија Вулф премешта лик госпође Даловеј из епизодног појављивања у роману *Излећ на њучину*, преко серије кратких прича, до романа *Госпођа Даловеј*. Што се форме кратке приче тиче, она је нарочито погодна за артикулисање позиције измештених или изолованих индивидуа, а најчешће жена, које зазимају амбивалентна места између друштвених структура и књижевних категорија.⁶⁸⁹

Дакле, модернисткиње су се служиле кратком причом како би артикулисале до тада у историји нечујне, пригушене, „ућуткане женске гласове“, истиче Клер Друери.⁶⁹⁰ За њих је кратка прича представљала истовремено суочавање са претњом од одбацивања и експериментисање у пољу до тада неоткривених креативних и субверзивних потенцијала, а, напослетку, и излаз из викторијанског наслеђа.⁶⁹¹

⁶⁸⁵ “[t]hey were the treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style.” Писмо цитирано у: Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women, The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf* (UK: Sheffield Hallam University, Ashgate, 2011), 6.

⁶⁸⁶ Исто.

⁶⁸⁷ Исто, 6, 7.

⁶⁸⁸ Исто, 5–6.

⁶⁸⁹ Исто, 11.

⁶⁹⁰ И „лиминалним“ као стилском фигуром. Исто.

⁶⁹¹ Исто.

Акцентат женских модернистичких прича углавном лежи на „психолошком прагу“, док се главна радња одвија обично у неком „прелазном“ тренутку, у детињству или старости, на пример.⁶⁹² Суочавање са надолазећом старошћу педесетдогодишње протагонисткиње главни је сегмент приче *Госпође Даловеј*. У оваквим новелама замагљене су и границе између дихотомија духовно-световно, субјективно-друштвено, а „гранична стања“ могу бити буквална или метафоричка, временска или просторна, а често су и психолошка, па и хаотична и нестабилна, те у том смислу представљају упад у дубоке кризе идентитета, истиче ова ауторка.⁶⁹³ Психотично стање свести стање је у коме се често налазе ликови из серије кратких прича *Вирџиније Вулф*, док кроз кризу идентитета пролази управо протагонисткиња романа *Госпођа Даловеј*.

*Забава код госпође Даловеј (Mrs Dalloway's Party)*⁶⁹⁴ збирка је кратких прича, насталих негде између *Јаковљеве собе* (1922) и романа *Госпођа Даловеј* (1925).⁶⁹⁵ Седам прича које чине ову збирку могу се посматрати и као „изведени делови“ романа *Госпођа Даловеј*, јер су писане или истовремено са романом, било да су у почетку биле планиране као интегрални делови, било као „паралелне скице идеја“, или чак „продужетак“ романа.⁶⁹⁶ У сваком случају, иако се ликови Ричарда и Кларисе Даловеј поново појављују, од првог приказивања у роману *Излећ на њучину*, они се не понављају, већ ауторка њихове ликове и свет још дубље анализира и стилски савршеније презентује.⁶⁹⁷ Стела МекНикол у причама увиђа интенцију ауторке да „раскринка позицију моћи“ и „преиспита вредности друштва коме су Даловејеви припадали“.⁶⁹⁸

Већ смо видели колико је типично, ако не и „друштвено обавезно“, било за припаднике више класе енглеског друштва да често организују и посећују забаве у домовима еминентних личности оног доба.⁶⁹⁹ Оно што је *Вирџинија Вулф* настојала да истражи у својим „слободнијим књижевним експериментима“, то јест групи кратких прича насталих „око“ романа *Госпођа Даловеј*, јесу стања свести

⁶⁹² Које Клер Друери назива „лиминалним“ тренуцима, или стањима. Исто, 11–12.

⁶⁹³ Исто.

⁶⁹⁴ Stella McNichol ed., *Mrs Dalloway's Party, A Short Story Sequence by Virginia Woolf*, оп. цит.

⁶⁹⁵ Према: Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 10.

⁶⁹⁶ Исто, 10.

⁶⁹⁷ Исто.

⁶⁹⁸ Исто.

⁶⁹⁹ Видети: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит.

актера позваних на забаву код Даловејевих. Како уредница збирке наглашава, Вирцинија Вулф истражује „психологију забаве“, „суптилне варијације“ у реакцијама гостију: њихове страхове, стрепње и осећај непријатности у таквим „извештаченим“ ситуацијама.⁷⁰⁰ Свакако, списатељку је занимало и стање свести домаћина – Кларисе и Ричарда Даловеја.

У својим причама Вирцинија Вулф настојала је да истражи и прикаже феномен такозваног „стања свести на забави“ (*party consciousness*):

Примећујем да људи имају различита стања свести: а ја бих желела да истражим *стање свести на забави*, свест о гардероби, итд. Модни свет Бекових [...] свакако је свет у коме људи створе љуштuru која их истовремено повезује с другима и служи као заштита од света, од туђих тела, попут мене, која сам изван те љуштуре. Ова стања су врло тешка (очигледно очајнички тражим адекватне изразе) али им се увек враћам. Стање свести на забави [...].⁷⁰¹

Уредница ове збирке оправдава избор прича на основу неколико аргумената. Прво, приче су тематски повезане – друштвена тема, мотив забаве и присуство лика Кларисе Даловеј у свакој од прича даје јединство овој колекцији. Друго, приче су хронолошки повезане – на наративном нивоу, прве две приче, „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ (“Mrs Dalloway in Bond Street”) и „Човек који је волео свој род“ (“A Man Who Loved His Kind”) описују тренутак у току дана пре почетка забаве, док је преосталих пет прича смештено „у саму забаву“, а последња у колекцији, „Резиме“ (“A Summing Up”) заиста оправдава свој наслов.⁷⁰² Треће, форма збирке одговара првобитној замисли ауторке, из чијих рукописа сазнајемо да би њен нови роман могао носити наслов *Код куће* или *Забави*: „Ово ће бити кратка књига која ће се састојати од шест или седам независних поглавља. Ипак, мора нешто да их повезује! И сва морају бити уједињена забавом, на крају.“⁷⁰³

⁷⁰⁰ Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 12.

⁷⁰¹ Стела МекНикол наводи одломак из њеног дневника, датираног на 27. април 1925. године, непосредно пред излазак романа *Госпођа Даловеј*: “But my present reflection is that people have any number of states of consciousness: and I should like to investigate the *party consciousness*, the frock consciousness etc. The fashion world of the Becks [...] is certainly one; where people secrete an envelope which connects them and protects them from others, like myself, who am outside the envelope, foreign bodies. These states are very difficult (obviously I grope for words) but I’m always coming back to it. The party consciousness.” Цитат преузет из: Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 11–12. Превод С. Н.

⁷⁰² Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 14–15.

⁷⁰³ “Oct. 6th 1922. Thoughts upon beginning a book to be called, perhaps, *At Home*: or *The Party*: This is to be a short book consisting of six or seven chapters, each complete separately. Yet there must be

Међутим, као што је добро познато, списатељка је одустала од првобитног плана, написавши роман без поглавља, и то о једној забави – *Госпођа Даловеј*. Када је 1924. године завршила роман, Вирџинија Вулф осетила је „олакшање“, али је још увек није напустило интересовање за тему којом се у роману бавила, па своју креативну енергију поново усмерава на кратку причу: „а онда ћу бити слободна. Коначно слободна да напишем још пар прича које су се нагомилале“.⁷⁰⁴

Пошто су приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и „Нова хаљина“ уско временски, тематски и мотивационо повезане са романом, у њихову анализу делимично ће бити интегрисана и анализа романа *Госпођа Даловеј*, на местима која сматрам прикладним.

5.1.1. „Нова хаљина“ (“A New Dress”)

„Мода значи крој, значи стил, значи најмање тридесет гвинеја – али због чега не бити оригиналан? Због чега не бити свој, у сваком случају?“⁷⁰⁵ Тако почиње да тече ток мисли Мејбел Воринг, протагонисткиње приче „Нова хаљина“.

Док је 1924. године припремала рукопис за роман *Госпођа Даловеј*, Вирџинија Вулф је истовремено радила и на причи „Нова хаљина“. Ево шта је забележила оловком у рукопису:

Нова хаљина

На забави код госпође Д.
Она развија ову теорију
теорију одеће
али врло мало новца
чиме се намеће питање
пола; њене процене себе.⁷⁰⁶

some sort of fusion! And all must converge upon the party at the end.” Цитат преузет из дневника списатељке, цитирано у: Stella McNichol, предговор у: Исто, 15, превод С. Н.

⁷⁰⁴ “– and then I shall be free. Free at least to write out one or two more stories which have accumulated. I am less and less sure that they are stories, or what they are.” Цитат преузет из дневника, наведен у: Stella McNichol, предговор у: Исто, 16, превод С. Н.

⁷⁰⁵ Virđžinija Vulf, „Nova haljina“, у: *Ponedeljak ili utorak*, preveo Milan Miletic (Beograd: Bukfal, 2014), 53.

⁷⁰⁶ “At Mrs D’ party, she got it on this theory, the theory of clothes, but very little money, this brings in the relation with sex; her estimate of herself.” Цитирано у: Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 14. Превод С. Н.

Функција одеће јесте да „тематизује модерне идентитете“, али и да симболизује отпор према крутим конвенцијама које кроз одевне трендове намећу строго дефинисане и подељене родне улоге, као и класни положај.⁷⁰⁷

Феномен одевне праксе Вирџинија Вулф анализирао је у *Три љивине*. У овом есеју, као једну од кључних разлика међу половима, нараторка истиче разлику у *кодексу одевња*, а нарочито у симболици хаљине. Пошто је брак до 1919. године био једино доступно женско „занимање“, огроман значај гардеробе за жену тешко да се могао преувеличати. Женама је лепа тоалета била готово једино средство за остваривање циљева, углавном удаје.⁷⁰⁸

Како бисмо показали да је мотив одеће коришћен као метафора у причама Вирџиније Вулф, довољно је да се задржимо само на детаљу попут дамских рукавица Кларисе Даловеј, или нове хаљине Мејбел Воринг.

Нова хаљина *јесће* Мејбел Воринг, односно хаљина је *метонимија* за тело које је носи.⁷⁰⁹ Она симболизује род, класну припадност, брачни статус, прототип даме и, на крају, моћ – економску и друштвену.⁷¹⁰

Дакле, „нова-стара“ хаљина Мејбел Воринг најпре је родни, а онда и социјални означитељ (баш попут капута Дорис Килман у роману *Госпођа Даловеј*). Технику *шока свесћи* Вирџинија Вулф већ је усавршила у овој „експерименталној причи“. Ево како теку мисли њене протагонисткиње:

Мејбел је први пут озбиљно посумњала да нешто није у реду кад је скинула мантил, а госпођа Барнет, придржавајући јој огледало [...] само [је] потврђивала њену сумњу – да нешто није у реду, да никако није било у реду – [...] а кад је поздравила Кларису Даловеј, упутила се право на други крај просторије, до сеновитог кутка у којем је висило огледало и тамо се погледала. Не! Није било у *реду*. И одједном, јад који се увек трудила да

⁷⁰⁷ R. S. Koppen, Virginia Woolf, *Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 33. Аутори студије *Метафоре* *по којима живимо* као једну од основних мислених метафора у енглеском језику наводе управо: „идеје су мода“. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: U of Chicago P, 1980), 46.

⁷⁰⁸ Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, оп. цит., 128–129.

⁷⁰⁹ О метонимији видети: George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит.

⁷¹⁰ У тексту „Да ли одећа говори?“ Слободанка Пековић настоји да покаже „како одевњање говори о социјалном статусу, културној и друштвеној припадности,“ наглашавајући да одећа изражава и родне различитости. Ова ауторка указује на *семантички карактер форме* (којој су прибегавале српске књижевнице у облачењу и намештању стана), истичући да „најважније питање није да ли жена може да изађе из круга зацртаних обавеза, већ колико је сама заточеница оваквог мишљења“. Слободанка Пековић, „Да ли одећа говори? Одећа као израз индивидуалности списатељки и женски часописи као саветодавци и арбитри одевња“, *Књиженство*, часопис за студије књижевности, рода и културе 1 (2011), <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=18>>, приступљено 27. 3. 2017.

сакрије, дубоко незадовољство – да је испод других, осећај који мора да је носила у себи још од детињства – обузео ју је непопустиво [...] ах, ти људи,⁷¹¹ ах, те жене, све су оне мислиле: 'Шта то Мејбел има на себи? Како ужасно изгледа! Каква грозна нова хаљина!'⁷¹²

Не може се рећи да је Мејбелина хаљина *сама њој себи* ружна, већ јој такав епитет, из разлога дубоко усађене несигурности, приписује њена власница. Али, такође је тачно да модел хаљине представља намерну мету критике ауторке. Ова хаљина скројена је по моди деветнаестог века, те представља традиционално схваћен, „омражени“ симбол викторијанске женствености. „Узела је онај стари модни каталог своје мајке [...] и помислила је како су у то време жене изгледале слађе, достојанственије и женственије, и тако се уплела – ах, баш безумно – у покушају да изгледа попут њих.“⁷¹³

Изгледати љупко попут викторијанских жена преступ је који ауторка као да кажњава. Мода деветнаестог века нарочито је служила да нагласи родну сегрегацију, што се одсликавало у пренаглашеном волумену женске хаљине. Тај тип „викторијанске хаљине“ највише је „спутавао“ Орланда када је постао жена.⁷¹⁴ Роман *Орландо* сатира је викторијанског морала, извештачености, али и моде – гротескно великих кринолина.⁷¹⁵ „Грех“ Мејбел Воринг јесте тај што се на забави појављује у „викторијанској“ хаљини.

Мејбел испрва мисли да је помодарство Даловејевих „грех самољубља, које ваља казнити“, те се због тога облачи тако „старомодно“. Мотивација за мржњу према Даловејевима може се објаснити и као њен подсвесни механизам одбране, односно „пројекција“.⁷¹⁶ Међутим, Мејбел убрзо схвата да је грех починила она

⁷¹¹ Под људи, мисли се на „мушкарце“. Прим. С. Н.: “for oh these men, oh these women”, према: Virginia Woolf, “A New Dress” у: Stella McNichol, *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 56.

⁷¹² Virđžinija Vulf, „Nova haljina“, *Ponedeljak ili utorak*, оп. цит., 52.

⁷¹³ Исто, 53.

⁷¹⁴ Она је била „тежа и досаднија од свих хаљина које је икада носила“. Virđžinija Vulf, *Орландо*, оп. цит., 144.

⁷¹⁵ „Нису ли све оне биле слабе жене? И носиле су кринолине да што боље сакрију ту чињеницу; велику чињеницу; свака добра жена је дала све од себе да порекне иако је порицање било немогуће; чињеницу да ће родити дете? Да носи заправо, петнаесторо или двадесеторо деце, тако да је највећи део живота скромне жене прошао, коначно, у порицању онога што је сваке године макар једног дана постајало очигледно.“ Virđžinija Vulf, *Орландо*, оп. цит., 138. О томе више у: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Virđžinije Vulf у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, оп. цит.

⁷¹⁶ Психоаналитичарка Џоан Ривијер даје сликовит пример механизма пројекције: „Замислимо неку жену која, наједанпут, мисли да [...] је сва њена гардероба 'очајна', 'ужасна, похабана и ружна'; ту уочавамо, најпре, да је најдубљи женин страх да нема више довољно живота у њој (или довољно љубави – што је психолошка репрезентација физичког живота) њу учинио *зависном* од одеће,

сама, појавивши се тако одевена у већ прогресивно, модерно, послератно време. Њена појава зато представља „лош перформанс“,⁷¹⁷ „трансгресију“, али трансгресију која је у време послератне еуфорије, у време када је друштво тежило да се економски и стилски рехабилитује, била недопустива. Због тога почиње да се ужасава сопственог одраза у огледалу, на сопственој кожи осећајући критику млађих генерација: „осећала се као кројачка лутка на којој се вежба млади свет“.⁷¹⁸

Као један од мотива који се типично појављују у женској модернистичкој краткој причи Клер Друери управо истиче мотив огледала.⁷¹⁹ Огледало је доминантан мотив приче „Нова хаљина“, а може се рећи да је то, иначе, лајтмотив који се провлачи кроз читав опус Вирџиније Вулф.

У својим мемоарима, Вирџинија Вулф писала је о „сраму изазваном огледањем у огледалу“, који је „пратио читавог живота“.⁷²⁰ Као још један узрок ове nelaгоде, Вирџинија Вулф наводи кошмарни сан о огледалу, у коме вреба одраз неког ужасног лица – звери – која јој се изненада појављује иза леђа.⁷²¹ У роману *Госпођа Даловеј*, управо пред огледалом Клариса осећа како се у њу заривају „ледене канце“ њеног *унућарње* чудовишта, и то баш у тренутку док се спрема за пријем.⁷²²

па се тај недостатак мора надокнадити. Она је на одећу испројектовала или целину своје личности, или онај део себе који несвесно сматра 'очајним' или 'ужасним' и онда их напада као непријатеље који јој желе зло.“ Видети: Џоан Ривијер, „Мржња, похлепа и агресивност“, оп. цит., 25.

⁷¹⁷ Одећа пружа могућност индивидуалног „делања“ (*performance*). R. S. Koppen, Virginia Woolf, *Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 1. Ауторка има на уму *перформатив* у појмовном смислу који је дефинисала Џудит Батлер. Видети: Džudit Batler, *Nevolja s rodom, Feminizam i subverzija identiteta* (Loznica: Karpos, 2010).

⁷¹⁸ Вирџинија Вулф, „Нова хаљина“, *Понедељак или уторак*, оп. цит., 53.

⁷¹⁹ Поред осталих типичних мотива, које назива „лиминалним“, попут врата, прозора, свећа, обала, гробница, и тако даље. Огледало је доминантан мотив и приче „Дама у огледалу“, а ова ауторка га тумачи као безуспешно трагање јунакиње за истином, која уместо истине у огледалу проналази само „искривљену“ слику реалности. Видети: Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women...*, оп. цит., 11–12. Иначе, ова прича не спада у збирку коју овде анализирамо, већ је објављена у склопу збирке *Понедељак или уторак*. Сличности између Кларисе Даловеј и Изабеле, протагонисткиње ове приче, многе су, али једна разлика је упечатљива – дама у огледалу богата је уседелица, у потрази за оправдањима својих животних избора, у које, између осталог, спада и одлука да се не удаје. Увод се поклапа са закључком: „Људи не би требало да остављају огледала окачена у собама“. Оваква порука носи вишеструка значења: људи не би требало да преиспитују одлуке из прошлости и да се због њих кају, жене не би требало да осећају страх од старости и самачког живота, жене не би требало да обраћају пажњу на изглед. Цитат преузет из: Вирџинија Вулф, „Дама у огледалу“, *Понедељак или уторак*, оп. цит., 94.

⁷²⁰ Спроводећи сама на себи оно што се може назвати психоаналитичким поступком, књижевница открива да узрок њене nelaгоде лежи највероватније у инцестуозним додирима од стране полубрата, који су се дешавали у холу породичне куће, пред огледалом. Видети: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 68–69.

⁷²¹ Virginia Woolf, „A Sketch of the Past“, оп. цит., 69. Видети превод у претходном поглављу.

⁷²² „Ставила је свој брош на сто, кад је нагло ухвати грч као да су ледене канце, док је сањарила, искористиле прилику да се зариву у њу [...] док она види огледало, тоалетни сто и све

У есеју *Сојсџвена соба* нараторка објашњава зашто је викторијанској жени била приписивана симболичка улога огледала: „ако жена почне да говори истину“, каже нараторка, „фигура у огледалу ће се скврчити; његова животна способност ће се умањити“. ⁷²³ У роману *Излеј на њучину* једна од функција лика Кларисе Даловеј, као праве „буржоаске жене“, јесте да велича свог супруга.

У случају Мејбел Воринг пак критички поглед уперен је у њен сопствени одраз, она свој одраз доживљава као нешто крајње *засорно*: „Али није се усудила да се погледа у огледало. Није могла да се суочи с ужасом.“ ⁷²⁴ Протагонисткиња приче „Нова хаљина“ тренутак највеће нелагоде доживљава на забави када у огледалу угледа свој одраз. Незадовољна својим изгледом, Мејбел Воринг запада у кризу идентитета. ⁷²⁵ Као да је то тренутак преласка с ону страну реалности – забава нестаје, нестаје окружење, остаје само одраз у огледалу, који се смањује готово до тачке нестајања. У огледалу госпођа Мејбел види себе као тачку – њен идентитет умањен је до најмањих граница. Тачка је метафора комплекса ниже вредности. На крају, тачка у коју се Мејбелин одраз претвара може бити метафора *најона ка смрти* – мотива свеприсутног у делу Вирџиније Вулф.

Поглед у огледало представља вид *ауџоцензуре*, јер одражава скривене карактерне особине од којих се посматрачица стиди: „(Завист и пакост, најгори од свих порока, биле су њене главне мане),“ признаје у себи Мејбел, „поново њено проклето ја, нема сумње! Одувек је била напрасита, слаба, незадовољавајућа мајка, неодлучна жена“, ⁷²⁶ „онако пакосна и бедна каква је била“. ⁷²⁷

бочице изнова, прибрав целу себе у једну тачку (огледајући се), сагледава то нежно ружичасто лице жене која ће те исте вечери приредити пријем.“ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 39.

⁷²³ „Зато су Наполеон и Мусолини толико инсистирали на женској инфериорности, јер кад жене не би биле инфериорне, не би ни увеличавале. Тиме се делимично може објаснити зашто су жене тако често неопходне мушкарцима“. Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 42.

⁷²⁴ Вирџинија Вулф, „Нова хаљина“, у: *Понеделјак или уторак*, оп. цит., 53. Као основно својство *засорности* Јулија Кристева наводи *својсџво суџројсџављања мојем ја*: „оно се јавља као ’крик’, искрсава као ’нешто страно’, ’одвојено, одвратно’, као ’не ја’, ’не то’, и то у тренуцима ’на граници непостојања и халуцинације, на граници неке стварности која ме поништава ако је признам’.“ Јулија Кристева, *Моћи ужаса (огледи о засорности)* (Београд: Art Press), 5–6.

⁷²⁵ То је онај „прелазни“, *лиминални* тренутак, о коме говори Клер Друери. Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women...*, оп. цит.

⁷²⁶ Вирџинија Вулф, „Нова хаљина“, у: *Понеделјак или уторак*, оп. цит., 60–61.

⁷²⁷ Исто, 58. Сопствену притворност препознаје и Клариса Даловеј у роману, када у себи признаје да је њена природа ружнија од оне каквом се приказује: „покушавала је да увек буде иста и да никад не покаже ни знака својих других ја – своје мане, љубомору, таштину, подозрења, као ово сада због леди Братон која њу није позвала на ручак; [...]“. Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 40.

Одмах при уласку у дом Даловејевих, она се склања у сеновити кутак, као да жели да се сакрије од погледа осталих званица. Затим, у њену свест пробијају давно заборављени Шекспирови стихови, који су „одједном [...] почели да навиру кад се нашла у агонији и онда их је понављала изнова и изнова. ’Муве покушавају да гамижу’.⁷²⁸ Да је њен нагон аутодеструктиван, видимо кроз метафору муве која се креће по ивици тањира у коме ће је сачекати сигурна смрт, уколико у њега упадне. У пренесеном смислу, Мејбел себе *доживљава* као огавно, јадно, ситно и безначајно биће. Зазирући од саме себе, она се брани нападом на једног од гостију присутних на забави, Чарлса, покушавајући да га оптужи за пакост, неискреност и бездушност.⁷²⁹ „Мејбел има нову хаљину!’ рече он, а сирота мува до краја потону у зделу. Заиста, он би и волео да се она удави, веровала је она. Није имао срца, није знао за основну љубазност, само за површно пријатељство.“⁷³⁰

Мејбелина хаљина представља болно место интеракције са околином,⁷³¹ јер осећа „као да су јој жуту хаљину са свих страна пробола копља“, нарочито у тренутку када јој прилази нико други до Клариса Даловеј.⁷³² Занимљиво је што на сличан начин, и то баш испред огледала, себе доживљава и Клариса у роману *Госпођа Даловеј*, док се припрема за свој пријем:

Колико је милиона пута видела своје лице [...] Напућила је усне кад се погледала у огледало да би га начинила шиљатим. То је она – шиљата; устремљена, одлучна. [...] једино она зна колико је друкчија, колико разнородна и само за свет сабрана тако у један центар, у један дијамант, у једну жену која седи у свом салону пружајући другима место састајања [...] Али где јој је хаљина?⁷³³

(Зар нису шиљци ограде на коју се Септимус баца крајње место његове интеракције са околином, место на коме он окончава свој живот? Сличне телесне сензације осећаће и Клариса Даловеј на самом врхунцу забаве, када прима вест о Септимусовом самоубиству.)

⁷²⁸ Исто, 54.

⁷²⁹ Што је, такође, механизам „пројекције“. Видети горе: Мелани Клајн, оп. цит.

⁷³⁰ Исто, 57.

⁷³¹ Као „симболички систем“ одећа означава „место“ (*site*) индивидуалних тела у друштвеним, економским и сексуалним релацијама, а с друге стране. R. S. Коррен, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 1.

⁷³² Virđiniја Vulf, „Nova haljina“, оп. цит., 56.

⁷³³ Virđiniја Vulf, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 40. Такође, зар нису шиљци ограде на коју се Септимус баца крајње место његове интеракције са околином, место на коме он окончава свој живот? Сличне телесне сензације осећа и Клариса Даловеј на самом врхунцу забаве, када прима вест о Септимусовом самоубиству.

Овде ауторка уводи „омиљену“ интертекстуалну везу са Шекспиром. Док мотив Шекспирових стихова као утехе или охрабрења носи сасвим другачију, позитивну конотацију у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, у овој причи није тако. Мејбел сматра да јој за *чин самоубиства* фали храброст, коју тражи у његовим стиховима:

Ипак, све је било тако бедно, млитаво и ускогрудо да би се толико бринула у њеним годинама, па још с двоје деце, да и даље тако бескрајно води рачуна о томе шта други мисле а да се притом не руководи начелима или уверењима, да није кадра да, попут других, каже: 'Ево Шекспира! Ево смрти!'⁷³⁴

Другим речима, Мејбел највише брине о свом изгледу. Овај унутрашњи монолог може се протумачити и као критика осећања инфериорности типичног за жене у патријархалном друштву, те не тако искључиво као борба са сопством, већ као борба са друштвом, традицијом, социјалним околностима и класним разликама.⁷³⁵

Спољну претњу за Мејбел Воринг представља ауторитет Даловејевих – њихова социјална надмоћ, положај и богатство, а нарочито статус и појава домаћице забаве, Кларисе Даловеј, жене са којом се пореди и од које зазире. Служећи се једним од подсвесних механизма одбране, Мејбел срознава понашање и изглед Даловејевих на „помодарство“, а њихове манире назива „лажним“: „Оно на шта је помишљала те вечери кад је [...] стигао позив од госпође Даловеј, било је то да, разуме се, не би требало да буде помодарка. Било је бесмислено претварати се.“⁷³⁶

Како се у делу Вирџиније Вулф све може протумачити на више начина, или барем двосмислено, тако ни критика није упућена искључиво на лик несигурне Мејбел Воринг, већ, свакако, и на рачун Даловејевих. У том смислу се њена старомодна, незадовољавајућа појава може протумачити као вид субверзивног делања – вид револта, одбијања да активно учествује у конзумирању буржоаске

⁷³⁴ Virdžinija Vulf, „Nova haljina“, оп. цит., 56.

⁷³⁵ Ерих Фром говори о томе како су нагони појединца обележени његовом „социјално-економском ситуацијом“, док је *Наг-ја* заправо „поунутрашњење вањске принуде“, која претвара стрепњу од спољних опасности у *унутарњу стирејњу*. Erich Fromm, *Autoritet i porodica*, оп. цит., 26; 81–84.

⁷³⁶ Virdžinija Vulf, „Nova haljina“, оп. цит., 53.

моде и културе, кроз критику помодарства Даловејевих. Стари капут јесте симбол социјалне инфериорности, немоћи, узрок *разлике* која изазива нелагоду код Мејбел Воринг. Мишел де Серто „потрошачку праксу“ назива „утваром друштва“, а конзументе „произвођачима културе“.⁷³⁷ У том смислу, Клариса Даловеј, с једне стране врло активна конзументкиња – купац скупочених одевних предмета – уједно и производи културу више средње класе британског друштва. Израз „маргиналног“ или „ексцентричног“ такође је доминантна и заједничка тематика модернистичких кратких прича које су писале жене.⁷³⁸ У односу на Кларису Даловеј, домаћицу забаве, њена гошћа Мејбел Воринг осећа се и маргинално и „ексцентрично“ – ван центра „моћи“ у коме се налази Клариса Даловеј. Као сиромашна удовица, она у односу на богату супругу утицајног политичара представља *Друио*. Јасно је да је критички став ауторке првенствено упућен „центру моћи“.

Ипак, у причи „Нова хаљина“ комплекс ниже вредности протагонисткиње због старог мантила у коме одлази са забаве на читаоца оставља најупечатљивији утисак: „’право у зделу!’ рече она себи док се захваљивала госпођи Барнет која јој је помогла да се обуче и умота, умота и умота у кинески мантил који је носила ових двадесет година.“⁷³⁹ Само понављање речи „умотати“ имплицира нагон ка скривању, нестајању. Чак се ни сам крај приповетке не разликује од увода, до разрешења конфликта не долази. Ова „нејака јунакиња“ одлази са забаве уз кисели осмех упућен господину Даловеју, „узвикујући“ у себи: „Лаж, лажи, лажи!“⁷⁴⁰ Лаж на које мисли односе се на лажну представу о себи у друштву: приказати себе у најбољем светлу, у најбољем расположењу и најбољем руху, не признавати личне поразе, незадовољства, несигурности и погрешне изборе.

Оно што Мејбел сматра својим „погрешним избором“ јесте њен *брак*. То се у причи види на два нивоа. На забаву Мејбел Воринг долази сама. Њу нараторка не назива „госпођом“ том и том, већ искључиво именом, а само на једном месту именом и презименом. Увидом у њен унутрашњи монолог читалац добија потврду тог незадовољства:

⁷³⁷ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: U of California P, 1984), 35.

⁷³⁸ Према: Клер Хенсон (Clare Hanson) у *Рог модернизма (Gender of Modernism)*. Наведено у: Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women...*, оп. цит., 4, 5. Кратка прича српске модернисткиње Исидоре Секулић, „Круг“, управо говори о ексцентричности и маргинализацији жене.

⁷³⁹ Virdžiniја Vulf, „Nova haljina“, оп. цит., 62.

⁷⁴⁰ Исто.

И поред свих снова о животу у Индији, браку с неким јунаком попут сер Хенрија Лоренса, неком царском здању [...] – у свему томе је страшно оманула. Удала се за Хјуберта, који је имао сигуран, сталан посао у суду, и подношљиво су се сналазили у невеликој кући, без праве послуге; када је остала сама уследила је пропаст [...].⁷⁴¹

Други разлог њене „пропасти“ јесте удовиштво. Мејбел Воринг сиромашна је удовица, на граници између младости и старости, која води борбу са животним околностима – губитком мужа, одгајањем деце, сиромаштвом, усамљеношћу. Иако она себе оптужује за помодарство и таштину због жеље за лепшом тоалетом, она, у ствари, жали што није довољно привлачна и пожељна. Да Мејбел, заправо, чезне за љубављу и пажњом види се кроз једну неисказану мисао: „А једна похвална реч, једна пријатна реч од Чарлса за њу могла би да промени све. Да је само рекао: ’Мејбел, вечерас изгледаш љупко! То би јој променило живот’“. ⁷⁴²

Мејбел Воринг бори се са сопственим аутодеструктивним нагоном – одразом, који одражава не само њену старомодну хаљину и сиромаштво, већ и непривлачност, али најпре страх и nelaгоду због средњих година у којима се налази. Сличну nelaгоду осећа и Клариса Даловеј у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“: „Али сад кад је навршила четрдесету [...] Мало-помало престаће да се копрца. Ах, како је то жалосно! Неподношљиво! Због тога се стидела саме себе!“⁷⁴³ Унутарњу борбу са страхом од старости у себи води и Клариса Даловеј у роману *Госпођа Даловеј*. Међутим, исход Кларисине „борбе“ у роману нешто је другачији, али другачије су и њене околности. Она ће остарити покрај успешног и богатог супруга који је обожава. За разлику од Кларисе Даловеј, Мејбел Воринг бежи са забаве, не би ли „спасла живу главу“. Напустивши забаву, Мејбел се враћа својој халуциногеној жељи да се утопи, попут муве са којом се идентификовала.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Исто, 59–60.

⁷⁴² Исто, 56.

⁷⁴³ Virđžiniја Vulf, „Nova halјina“, оп. цит., 61.

⁷⁴⁴ „Таквом је видеа себе – била је мува, а други су били вилини коњици, лептири, прелепи инсекти,“ цитат преузет из: Virđžiniја Vulf, „Nova halјina“, оп. цит., 54. Занимљиво је да се баш попут муве која се дави у здели осећала и млада Вирџинија Стивен приликом одласка на прве забаве: „Осећам се попут залепљене муве која се бори за живот.“ “I felt myself struggling like a fly in glue,” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, in: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит., 134. Превод С. Н. Мотив трансформације у инсекта јавља се у још једној новели високог модернизма, *Преображај*, Франца Кафке (1915). У зазорности од сопственог *родној идентитету*, како тврде аутори једне родне студије, Грегор Самса преображава се у инсекта, све се више удаљавајући од своје породице, свог природног окружења, а на крају и од самога себе, налазећи утеху у смрти. Аутори тумаче ову приповетку као имплицитну критику опресивне природе буржоаског друштва када су у питању родна очекивања од мушкараца (који би требало да буду мужевни и пословно успешни – „главе

5.1.2. „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ (“Mrs Dalloway in Bond Street”)⁷⁴⁵

Улица Бонд је одушеви; улица Бонд рано ујутру у пролеће; [...] То је све – понови, зауставивши се за тренутак пред излогом једне радње где сте пре рата могли купити готово савршене рукавице. А њен стари ујак Виљемс имао је обичај да каже да се дама познаје по ципелама и рукавицама. [...] Рукавице и ципеле; имала је страст за рукавице, а њена рођена ћерка, њена Елизабета, ни трунке не мари за њих.⁷⁴⁶

Одломци су цитирани из романа *Госпођа Даловеј*. Поступак понављања мотива, локације и симбола говори о нераскидивој вези у тумачењу ове кратке приче и романа, као њеног својеврсног „наставка“.⁷⁴⁷

5.1.2.1. Мотив одевне праксе

У тумачењу ове кратке приче, такође бих истакла социоекономски значај одевног предмета, што су рукавице које Клариса Даловеј излази да купи. Сам предмет куповине са собом повлачи класне релације између услужитеља и услуженог. Када се Клариса Даловеј суочи лицем у лице са продавачицом, која је *на свом месту*, Клариса прихвата своју надређену улогу у овој социоекономској релацији, јер, како сама помишља: „Њој је посао да продаје рукавице“.⁷⁴⁸

Џејн Маркус не истиче искључиво важност борбе против „идеологије империјализма“ заснованој на структури „патријархалне породице“, већ и борбе против „матријархалних начела“ која су се заснивала на односима моћи у којима су супруге прихватале подређени положај у односу на мужа, да би заузврат добијале слободу надређеног опхођења према послузи.⁷⁴⁹ Дакле, fine дамске рукавице које Клариса купује најпре означавају њену класну припадност, примећује Р. С. Копен.⁷⁵⁰

Поред тога што има сличну функцију као метафора, метонимија служи да *и посебно* истакне значај одређених аспеката неког концепта, а такође је важна за

породице“), што су норме које Кафка, на симболичном плану, у причи „Преображај“ одбацује. Преобразивши протагонисту у инсекта, он настоји да покаже како је и маскулини идентитет *флуидна* категорија. Видети тумачење у: David Glover and Cora Kaplan, *Genders...*, оп. цит., 80–84.

⁷⁴⁵ Вирцинија Вулф је ову причу први пут објавила у часопису *Дајл (The Dial)*, 1923. године. Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 9–10.

⁷⁴⁶ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 13.

⁷⁴⁷ Хронолошку и тематску везу између кратких прича и романа увидела је уредница збирке. Видети: Stella McNichol, предговор у *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 10.

⁷⁴⁸ Исто, 31.

⁷⁴⁹ Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 79–85.

⁷⁵⁰ “It is class practiced through everyday ritual. [...] Selling gloves was her job.” Цитирано у: R. S. Koppen, *Virginia Woolf. Историја*, 31.

наше разумевање културе, истичу аутори Лејкоф и Џонсон.⁷⁵¹ Рукавице као метонимију, метафору и симбол Вирџинија Вулф користила је на различите начине, у различитим делима. Мотив рукавица у *Јаковљевој соби*, на пример, носи сасвим супротно значење од мотива рукавица госпође Ремзи, као симбола материнства.⁷⁵² Фине рукавице какве Клариса Даловеј намерава да купи у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ носиле су искључиво даме из високог друштва, те поред статусног симбола, овакве рукавице представљају и симбол једног времена, али и историјског пресека, пре и после Првог светског рата.

После рата квалитет је опао, некадашњег сјаја више нема, он се претворио у носталгију. Времена су се драстично променила, а променила се и сама Клариса Даловеј. Схвативши да fine француске рукавице са бисерним дугмадима више не могу да се нађу у продаји, госпођа Даловеј схвата и да је с ратом изгубила и нешто од свог статуса. Такође, схвата и да је *остарела* јер јој ни нове рукавице не приањају како треба.

Биљана Дојчиновић симболику рукавица тумачи на следећи начин:

Ове рукавице ако су некада представљале даму, у послератно време представљају чист луксуз, па чак и снобизам, те имплицитну критику акумулираног богатства једне богаташице попут Кларисе Даловеј. Оне, такође, симболизују и оно еротско, али и својеврсну фрустрацију што се такве рукавице више не могу набавити – оне припадају предратном времену, прошлости – дакле и изгубљеној младости, па самим тиме и еротичности Кларисе Даловеј, чија је рука сада готово старачки сасушена. *Не бој се више врелине сунца* стихови су који служе не да залече ратне ране, већ ране изгубљене младости.⁷⁵³

Р. С. Копен такође сматра да мотив одеће у књижевности представља и „еротски проблем“, где мушкарац преузима активну улогу, док је жена само „конзумент“, чиме се још више наглашава његова финансијска надмоћ.⁷⁵⁴ Два

⁷⁵¹ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит., 37–40.

⁷⁵² Јаков у шетњи са Флориндом примећује девојку која је збацила рукавицу, што је знак доступности проститутке.

⁷⁵³ Биљана Дојчиновић, „Рукавице, велови и призори ’силног оружја’“. Одјаци рата и револуције у прози Вирџиније Вулф и Јелене Димитријевић“, оп. цит.

⁷⁵⁴ С друге стране, Даглас Мао (Douglas Mao) истиче како управо романи Вирџиније Вулф написани двадесетих година *искуљују* одређене форме конзументског понашања тиме што их је списатељка „преформулисала у производњу“, чиме жели да промени општи став према женама конзументима из више средње класе, чија је историја била обликована идејом о „непродуктивности“. Наведено у: R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 104–105; видети и стр. 13.

викторијанска „прототипа“ упознали смо кроз ликове Даловејевих у *Излеџу на ључину*, где сама њихова појава одражава суштину њиховог односа: *активан, ауторитетан и уредан* Ричард и *пасивна, несамостална, дошперана* Клариса.

Даље, реченица коју Клариса Даловеј призива у сећање као норму („закон оца“), коју је успоставио њен ујак,⁷⁵⁵ „Дама се познаје по рукавицама и ципелама“,⁷⁵⁶ подупире веру у класни континуитет у време кризе и транзиције. Према тумачењу Р. С. Копен; „пришивање шава, закопчавање рукавица, усправно држање“, поступци су који служе „одржавању вере у вредности класе, достојанство расе и оданости застави“, на шта Клариса Даловеј мисли када каже да се ради о нечему „урођеном у раси“, што јој помаже у борби против „споре заразе света“.⁷⁵⁷ Колико су ове вредности важне за Даловејеве видели смо, такође, у роману *Излеџ на ључину*.⁷⁵⁸

Постоји још један ниво значења којим је овај одевни предмет оптерећен – а то је *брачни ситијус*. Биљана Дојчиновић проналази постојање онога што је иначе имплицитна веза између одевних предмета и брачног статуса – обично је то хаљина, док су у овој причи то рукавице:

[И] у томе је Клариса пре свега госпођа Даловеј. Када проба први пар и каже продавачици да јој не одговарају, девојка је пита да ли носи наруквице. Клариса одговара да је то можда због прстена. То је фини детаљ који пристаје јунакињи чији друштвени идентитет пребива у презимену. Прстен, презиме уваженог мужа, то би могла бити Клариса за друге.⁷⁵⁹

⁷⁵⁵ Уколико бисмо биографски приступили тумачењу, могли бисмо претпоставити да је модел за Кларисиног ујака могао бити озлоглашени стриц Вирџиније Вулф, Џејмс Фицџејмс Стивен (James FitzJames Stephen). Нетрпеливост Стивена Фицџејмса према феминисткињама била је готово озлоглашена. Он је био става да супруга увек „мора да слуша свог мужа и да се слаже с његовим ставовима“, објашњава Хермајони Ли. За Вирџинију је њен стриц представљао оличење „царства, шовинизма и патријархалног устројства“, каже Ли. Кларк Китсон Џејмса Фицџејмса назива „привидним либералом“, који се суштински држао конзервативних ставова. Џејн Маркус Џејмса Фицџејмса чак назива „родоначелником језика патријархата“, са чијим се законима Вирџинија Вулф својом женском књижевношћу обрачунавала. Видети: Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England*, оп. цит., 48, Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 62–67, и Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 16.

⁷⁵⁶ “A lady is known by her gloves and shoes, old Uncle William used to say.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 26. Превод С. Н.

⁷⁵⁷ “‘something inborn in the race’ [...] ‘against the contagion of the world’s slow stain.’” Цитирано у: R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 31.

⁷⁵⁸ На пример, када Клариса пита Рејчел „Зар ти није драго што си Енглескиња?“, или када Ричард изјављује: „Прихватам да Енглези, у целини, изгледају белји од већине других, да су њихови протоколи чистији,“ цитати преузети из: Вулф, *Излеџ*, оп. цит., 67; 72; види и стр. 53.

⁷⁵⁹ Биљана Дојчиновић, „Рукавице, велови и призори ’силног оружја’...“, оп. цит.

Треба нагласити још једну функцију ове метонимије. Управо је *гама* један од првих епитета којима бисмо окарактерисали лик Кларисе Даловеј, а дамске рукавице које жели да купи производе *разлику* у поређењу са другим дамама које долазе на њену забаву (нарочито између ње и Мејбел Воринг из претходне приче). Такође, како одевних предмета из богатог викторијанског времена у понуди више нема, са њима симболично и коначно нестаје и стари „викторијански сјај“.

5.1.2.2. Клариса Даловеј – „субверзивна сила“

Видели смо како на примеру читања романа Џејн Остин, *Под њуђим утицајем*, у роману *Излећ на њучину* Клариса Даловеј подрива ауторитет свог супруга. И у овој новели стихови које Клариса Даловеј у себи понавља могу симболизовати субверзију мушког ауторитета и интелекта, кроз нарушавање представе о „величини“ карактера свог супруга.

Протагонисткиња приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ на субверзиван начин у мислима рецитије Шекспира, кога њен супруг *не њознаје*: „Знала их је напамет [Шекспирове сонете]. Она и Фил су се целог дана расправљали око *Црне гаме*, а Дик се те вечери за столом излануо да за њу никада није ни чуо. И она се удала за таквог човека! За човека који никада није читао Шекспира!“⁷⁶⁰

Занимљиво је што у роману *Госпођа Даловеј* сазнајемо да је Клариса почела да чита Шелија под утицајем своје прве младалачке љубави, Сели Сетон, те да се управо Шелијевим стиховима враћа и у познијим годинама, као некој потпори и утеси.⁷⁶¹ У том смислу, пробој Шелијевих стихова у свест Кларисе Даловеј могли бисмо протумачити *и* као пробој сећања на младост, као мотив вечито присутне „предипалне чежње“.⁷⁶²

У теорији моћи, Мишел де Серто анализира *ѡтакѡику* („маневре“, „трикове за преживљавање“) примењену у *ѡракси свакодневної живоѡиа*, у коју спадају и

⁷⁶⁰ “[...] and Shakespeare’s sonnets. She knew them by heart. Phill and she argued all day about the Dark lady, and Dick had said straight out at dinner that night that he had never heard of her. Really, she had married him for that! He had never read Shakespeare!” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 23. Превод С. Н.

⁷⁶¹ „Ове идеје су биле, наравно, Селине – али се ускоро и она сама толико загрејала – читала је Платона у кревету пре доручка; читала је Мориса; сатима читала Шелија.“ Вирѡинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 36.

⁷⁶² О дефиницији феномена предипалне чежње у романима Вирѡиније Вулф, видети студију: Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (Chicago: U of Chicago P, 1989).

наизглед сасвим обичне, свакодневне радње, попут читања, куповине и шетње.⁷⁶³ У том светлу можемо тумачити и свакодневну праксу Кларисе Даловеј. Како је једна од њених познатих особина да „обожава“ да шета улицама Лондона. Та њена љубав изражена је и у овој причи, и у роману *Госпођа Даловеј*, у коме признаје: „Волим да се шетам по Лондону – одговори госпођа Даловеј. – Заиста је то боље него шетати се пољем.“⁷⁶⁴ Наиме, њена шетња вид је субверзивне активности, јер спада у домен десертоовског „тактичког понашања“. Уколико се кроз компаративну анализу са пређашњим романом, *Излеј на њучину*, осврнемо на период када је девојкама било забрањено и незамисливо да саме шетају градом, видећемо да се баш улица Бонд спомиње као једна од „забрањених локација“.⁷⁶⁵ Шетња Пикадилијем представљала је вид незамисливе трансгресије, нарочито за протагонисткињу *Мелимброзије*, локације којом протагонисткиња приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ слободно шета. Клариса Даловеј готово тријумфално изводи овај акт трансгресије, замишљајући у себи како би јој се Џек чудило што насред Пикадилија цитира Шелија.⁷⁶⁶

У куповини акценат јесте на радости због новоосвојених видова слободе. То је тај “street haunting”, који је постао омиљени хоби Вирџиније Вулф,⁷⁶⁷ а тиме ћемо боље разумети и Кларисино пренаглашено одушевљење архитектуром града. Зато је прва реченица којом се отвара прво ова кратка прича „Госпођа Даловеј рекла је да ће сама купити рукавице“,⁷⁶⁸ а потом и роман, са малом варијацијом у објекту куповине: „Госпођа Даловеј је рекла да ће сама купити цвеће.“⁷⁶⁹

Лик госпође Даловеј у свим делима, почев од првог романа, представља субверзију патријархалне матрице моћи, јер чак и када не дела, она *размишља* субверзивно. Док у мислима у *Излеј на њучину* мушкарце своди на звери којима треба владати, у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ Клариса Даловеј у мислима сахрањује мужа, увиђајући могућности живота без њега:

⁷⁶³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, оп. цит., XIX.

⁷⁶⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 8.

⁷⁶⁵ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит. 96; 220–223.

⁷⁶⁶ Видети: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 22.

⁷⁶⁷ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 203–206.

⁷⁶⁸ “Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 19. Превод С. Н.

⁷⁶⁹ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 5.

Али, ако би Дик сутра умро? Што се вере у Бога тиче – не, она би тај избор препустила деци, а што се ње тиче, она би попут Леди Бексборо, која је, кажу, отварала базар са телеграмом у руци – да је Роден, њен омиљени дечко, убијен – она би наставила даље.⁷⁷⁰

5.1.2.3. Шекспир и Шели – интертекстуална веза

Као што ниједан лик у делу Вирџиније Вулф није „раван“,⁷⁷¹ тако ниједан мотив није једнозначан. Другим речима, тумачењу мотива и ликова увек треба прилазити из више перспектива, које се међусобно могу чак и потирати.

Колики је Вирџинија Вулф била поштовалац Шекспировог дела, јасно је читаоцима есеја *Сопствена соба*.⁷⁷² Посебно је занимљиво што су Шекспирове јунакиње нарочито биле инспиративне за књижевницу: „Шекспирове жене нису биле без личности и карактера“.⁷⁷³ Стога сматрам да Вирџинија Вулф протагонисткињу приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ на једном суптилном интертекстуално-симболичком плану поистовећује са Имогеном, протагонисткињом из Шекспировог комада *Симбелин*.

Имогена током заплета постаје разочарана у мужевљево љубав и оданост. Клариса Даловеј такође је у једном тренутку разочарана својим супругом, с тим што разлог њеног разочарања, на манифестном нивоу, лежи у његовом недостатку литерарног укуса: „И она се удала за таквог човека! За човека који никада није читао Шекспира!“⁷⁷⁴ Госпођу Даловеј такође прогања стих *Из заразе тешке муке светиа*, из Шелијеве поеме *Агонис*,⁷⁷⁵ с тим што се у Кларисином уму овај стих смењује насумично са редовима из Шекспирове драме *Симбелин*.

⁷⁷⁰ У оригиналу: “But if Dick were to die to-morrow? As for believing in God – no, she would let the children choose, but for herself, like Lady Bexborough, who opened the bazaar, they say, with the telegram in her hand – Roden, her favourite, killed – she would go on.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond street”, оп. цит. Превод С. Н.

⁷⁷¹ Подела ликова („карактера“) на „равне“ и „рељефне“, према: Abot H. Porter, *Uvod u teoriju proze*, оп. цит., 214.

⁷⁷² „Ако је икад неко људско биће успело да се потпуно изрази, то је био Шекспир. Ако је икада неки дух био у белом усијању, неспутан [...] то је био Шекспиров дух.“ Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, 66.

⁷⁷³ Исто, 50.

⁷⁷⁴ “Really, she had married him for that! He had never read Shakespeare!” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 23. Превод С. Н.

⁷⁷⁵ Превод стихова позајмљен из: Вирџинија Вулф, *Излеи*, оп. цит., 60. У оригиналу: *From the contagion of the world's slow stain*. „Не оклевај, срце, остат’ нећеш моћи!; Претекле су тебе већ све наде твоје; и отишле давно; и ти мораш поћи!; Минула је светлост из године своје, и човек и жена; и све драго што је; хрли уништењу; срце нек не тужи. Небо ти се смеши – лахор нежно поје: ’Адонис те зове! О, руку му пружи, живот нек не дели што ће смрт да здружи.” Перси Биш Шели

Протагонисткиња *Симбелина*, Имогена, у једном тренутку грешком сматра својим мужем обезглављеног Клотена у Постхумусовом оделу, и сахрањује га. У пренесеном смислу, Клариса у мислима такође „сахрањује“ свог мужа.⁷⁷⁶ Заправо, стих из *Симбелина* који одзвања у Кларисином уму јесте тужбалица над Имогениним гробом: „Не плаши се жарког сунца сад.“⁷⁷⁷

У *Симбелину* оба супружника, и Имогена и Постхумус, наводно умиру на путу искупљења на коме треба поново да задобију љубав и поверење оног другог. Тако Ричард Даловеј, у пренесеном смислу, мора да „умре“, не би ли у Кларисином уму васкрсао и поново задобио љубав своје жене. Међутим, и Клариса мора да прође кроз одређени вид искушења у љубави коју према супругу осећа, односно, као протагонисткиња, она мора да пређе пут ка „сазревању“. Тиме се лик Кларисе Даловеј развија. У стиховима Шекспирове и Шелијеве поезије Клариса Даловеј тражећи утеху за разочарење због недостатка књижевног укуса њеног животног сапутника заправо трага за утехом због избора таквог мужа. Испрва узнемирена, она понавља у себи следеће стихове: „Из заразе њешике муке светиа...,“⁷⁷⁸ *Не њлаши се жаркої сунца сад...,*⁷⁷⁹ *И сада више не моїу жалїїи, не моїу жалїїи,*⁷⁸⁰ „који јој помажу да крене даље и разуверено настави своју шетњу.

(Percy Bysshe Shelley): строфа 53. „Из *Агониса*“ (ориг. *Adonais*), у: *Анїолоїија енїлеске романїїчарске ѡезије*, превела др Ранка Кујић (Београд: Научна књига, 1974), 54.

⁷⁷⁶ Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond street”, оп. цит.

⁷⁷⁷ Занимљиво је што се исти стихови понављају у уму Кларисе Даловеј на путу ка улици Бонд у роману *Госїођа Даловеј*, и што поново Клариса у њима тражи снагу – снагу да се избори са надолазећом старосћу; снагу која јој враћа веру у стоицизам Енглеза, оличену у лику леди Бексборо. Управо се стоицизам налази на мети неких критичара, али у уму Кларисе Даловеј он је оружје за преживљавање: „Шта је покушавала да поново нађе? Какву слику беле зоре у пољу, док је из широм отворене књиге читала: *Не бој се више врелине сунца / Ни бесних ѡмама зиме*. То позно доба људског искуства код свих њих, свих људи и жена, изазива извор суза. Сузе и тугу; храброст и издржљивост; савршено усправан стоички став. Сетите се, на пример, жене којој се она највише диви, леди Бексборо, кад је отварала базар у добротворне сврхе.“ Цитат преузет из: Вирцинија Вулф, *Госїођа Даловеј*, оп. цит., 11–12. Идеали оваквог држања одражавају се и у одлуци Кларисе Даловеј у роману *Госїођа Даловеј* да одбије брачну понуду емотивног Питера Волша и уда се за непоколебљиво стабилног и поузданог Ричарда Даловеја. Када Питеру саопштава да је њиховој вези дошао крај, он је се сећа као „челично ригидне у држању.“ О критици стоицизма код Енглеза видети студију: Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 139.

⁷⁷⁸ У оригиналу: *From the contagion of the world's slow stain*, превод стихова позајмљен из: Вирцинија Вулф, *Излеїи*, оп. цит., 60.

⁷⁷⁹ [Гвидерије]: *Нїїи се беса зимске буре бој; Завршио си свој земаљски рад, Оїїиш 'о кући ѡноо ајлук свој*. Viljem Šekspir, *Simbelin*, у: *Celokupna dela, Simbelin, Perikle*, том 12 (Београд: Kultura, 1963), 92. У оригиналу: “Fear no more the heat o’ the sun.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 23.

⁷⁸⁰ У оригиналу: “And now can never mourn, can never mourn.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит., 23. Превод С. Н.

По Лу Андреас Саломе, у тражењу смисла у заједници између мушкарца и жене не треба ићи за тим „да се други види у лепим бојама већ да се ради на самом себи.“⁷⁸¹ Тачно је да се Клариса Даловеј у мислима испрва подсмева своме мужу, који не познаје Шекспира. Међутим, изгледа да је то процес кроз који је морала проћи како би прихватила неког ко је *грујачији* од ње – неког кога чак није ценила. Кроз поезију, Клариса Даловеј тежи да у себи пробуди племенита осећања.⁷⁸² Њена трансформација, „сазревање“, испрва се уочава у саосећању са продавачицом рукавица; а видећемо како способност овог лика за емпатију доживљава врхунац тек у роману *Госпођа Даловеј*. Стихови које Клариса понавља у себи док шета улицом Бонд тако се могу тумачити и као вид процеса сазревања љубави и разумевања према свом супругу, баш попут сазревања љубави и разумевања Имогене према своме супругу.⁷⁸³

Мада се *Симбелин* сматра једном од Шекспирових трагедија, *eros* је основни принцип који њоме влада. Обновљена вера у мир и љубав и, на крају, обновљени брак између Имогене и Постхумуса, доноси расплет.

Иако је неспорно да Вирџинија Вулф полази од идеје да списатељке треба да се окрену „претходницама“,⁷⁸⁴ не може се порећи значај јаке интертекстуалне везе са Шекспиром и Шелијем.⁷⁸⁵ Сматрам да је сазревања Кларисе Даловеј, као јунакиње, управо мотивисано Шекспировом и Шелијевом поезијом.

⁷⁸¹ Видети: Лу Андреас Саломе, „Љубав“ у: *Шта је eros?* (Београд: Просвета, 1986), 108–109.

⁷⁸² И песник чијих се стихова присећа, Перси Биш Шели, управо говори о вери у цивилизовано људско друштво које је способно да ствара љубав у *ошћивењу врсте*: „Занос врлине, љубави, родољубља и пријатељства битно је везан за таква осећања, и док она трају наше Ја се показује оним што јесте.“ Перси Биш Шели, „Одбрана поезије“, у: Боривоје Недић уредник, *О поезији. Избор енглеских есеја* (Београд: Просвета, 1956), 110; 135–136.

⁷⁸³ [Имогена (Постхуму)]: *Шта си ти / Венчану жену своју одбадио? / Замисли да си на сцени, ја ме сад / Ојеш одбади. (Гри ја) / [Постхум]: Виси као илог, / Душо, док грво не уине моје.* Viljem Šekspir, *Simbelin*, оп. цит., 124.

⁷⁸⁴ Видети: Virđinija Vulf, *Sopstvena soba*.

⁷⁸⁵ У роману *Ноћ и ган*, на пример, госпођа Хилбери одлази да посети управо Шекспиров гроб, а значајно је што се са тог путовања враћа са срећним решењем за удају своје кћери. Заоставштина овог великана енглеске књижевности инспирисала је мајку Кетрин Хилбери да као *deus ex machina* донесе неочекивани расплет и срећан крај.

5.2. Закључак

У причи „Нова хаљина“, пројекција једне жене болно је описана и претворена у „негативну интројекцију слике о себи“, каже Р. С. Копен.⁷⁸⁶ Ова ауторка хаљину најпре тумачи као *симбол женине подређености*.⁷⁸⁷

Вирџинија Вулф у својим делима преиспитује истинитост датих и наслеђених категорија и дефиниција рода, породичних, класних и осталих односа, као и категорију прототипа (прототипа даме попут госпође Даловеј), као чиниоца идентитета. Изузев манифестне борбе против женине подређености, коју је водила у есејима *Социјална соба* и *Три џинеје*, у својим књижевним делима уопште, и романима и кратким причама које смо имали прилике да анализирамо, ауторка води суптилну борбу са истим симболима женине потчињености, датим у виду „тешке“ викторијанске хаљине у каквој се лик Мејбел Воринг појављује на забави у дому Даловејевих.⁷⁸⁸

На манифестном нивоу, поред тога што нелагоду код Мејбел Воринг изазива хаљина као симбол њеног социјалног статуса, латентно, највећу нелагоду узрокује њена непривлачност. У пренесеном смислу, Мејбел Воринг, као непривлачна дама у годинама, непожељна је за удају, те је због тога скрхана. У одређеном смислу, може се закључити да Вирџинија Вулф протагонисткињу приче „Нова хаљина“ „кажњава“ због регресије каква је била недопустива након великих друштвених промена и новоосвојених слобода модерног доба у повоју. Другим речима, недопустива је била идеализација представе о женствености из деветнаестог века, што лик Мејбел Воринг чини дошавши на забаву Кларисе Даловеј у хаљини скројеној управо по викторијанској моди. Вирџинија Вулф ову даму одводи у лудило. С друге стране, истовремено и „монденка“ и „субверзивна сила“, Клариса Даловеј неће полудети. Она се неће убити. Клариса Даловеј ће купити рукавице за пријем, на том путу доживети преображај и, на крају, заблистати у пуном сјају домаћице забаве.

⁷⁸⁶ R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 30.

⁷⁸⁷ Исто, 15.

⁷⁸⁸ Видети критику кринолине у роману *Орландо*.

6. Даловејеви као прототипи

Ликови Кларисе и Ричарда Даловеја и појединачно и као брачни пар у делу *Вирциније Вулф* имају статус прототипа.⁷⁸⁹

У дневнику из 1903. године, *Вирцинија* Стивен пише о томе шта „друштвени успех“ за жене из више средње класе подразумева: „У одређеном временском интервалу имате задатак да што верније репродукујете идеал [*женсџивеносџи*, прим. С. Н.]. Морате свесно покушати да својим понашањем оправдате особине које се на основу ваше одеће подразумева да поседујете.“⁷⁹⁰

Идеал према коме се гошће на забави код Даловејевих равнају, била би домаћица – Клариса Даловеј. Она је, видели смо, представљала идеал и узор и младој Рејчел Винрејс у *Излеџу на џучину*.

Речи „дама“ (*lady*) и „господин“ (*gentleman*) поседују готово „култни статус“ у викторијанској књижевности, и у култури енглеског језика уопште.⁷⁹¹ „Грациозна појава“, која је подразумевала „нарочито држање и одећу“, сматрана је дамском одликом.⁷⁹² Минуциозну дефиницију оваквих предрасуда везаних за дефинисање племићких особина дала је у свим својим романима Џејн Остин.⁷⁹³ По Кларку Китсону, смисао романа *Пог џуђим џиџицајем* лежи управо у критици друштвених вредности које су изједначавале интелигентне и образоване људе са једноставним наследницима племићких титула, али „без много мозга“.⁷⁹⁴

Основне карактерне црте које су се развиле међу припадницима енглеског народа у викторијанском периоду били су такозвани *викџоријански снобизам*,

⁷⁸⁹ „Прототип“, као део „гешталт психологије“, дефинише се као производ базичне когнитивне метафоризације. Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит., 71.

⁷⁹⁰ “You have, for a certain space of time to realise as nearly as can be, an ideal. You must consciously try to carry out in your conduct what is implied by your clothes. [...] They are meant to please the eyes of others – to make you something more brilliant than you are by day.” *Вирцинија Вулф*, “Thoughts upon Social Success”, цитат преузет из *Passionate Apprentice*, цитирано у: R. S. Korpen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 13.

⁷⁹¹ Richard Faber, *Proper Stations, Class in Victorian Fiction* (London: Faber and Faber, 1971). Друштво образованих људи који су присвајали ову престижну титулу умножавало се нарочито у Лондону 19. века. Видети: Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England*, оп. цит., 262.

⁷⁹² Richard Faber, *Proper Stations*, оп. цит., 135.

⁷⁹³ Налази: Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England*, оп. цит. 253–4.

⁷⁹⁴ Исто, 262. Видети цитат из романа *Госџођа Даловеј*, о критици карактера Хјуа Хватбрета. *Вирцинија Вулф*, *Госџођа Даловеј*, оп. цит., 9.

викторијанско лицемерство и викторијанско чистунство.⁷⁹⁵ Лик Кларисе Даловеј се у великој мери одликује овим карактеристикама. Видели смо како је њен лик лицемеран у роману *Излећ на њучину*, док је у *Госпођи Даловеј* суптилна иронија усмерена на снобизам Кларисе Даловеј – она је веома поносна на своје порекло: „јер њени су преци некада у Њорџијанска времена били на двору, и она ће такође те вечери да сине и да се озари; да приреди пријем“.⁷⁹⁶

Добити статус „даме“ било је једноставније за „амбициозне девојке“, чија је амбиција, подразумева се, била „добра удаја“, док је достизање овог статуса за мушкарце представљао већи изазов. Уколико им није био дат рођењем, статус центлмена могао се достићи образовањем, политиком, ловом, усавршавањем манира и говора, као и богатством.⁷⁹⁷ Снобовске навике у „одмеравању“ племенитости (*gentility*) подразумевале су бескрајно ситничаво нагађање о нечијој инфериорности или супериорности.⁷⁹⁸ Управо се овакво „одмеравање“ дешава прећутно између два господина у причи „Човек који је волео свој род“ – Прикета Елиса и Ричарда Даловеја. У овој причи акценат лежи најпре на Елисовој критичкој перспективи о Даловеју – „соју који је ожењен, који прави пријеме; коме уопште није припадао. Притом, морао би да се свечано обуче.“⁷⁹⁹

Уопште, поређење изгледа и статуса – друштвеног и брачног – и смештање у скалу класне припадности једна је од основних тема серије кратких прича о забави код госпође Даловеј. Али, да би о поређењу било речи, ваља утврдити *прошогши* појма са којим се поређење врши. У том смислу, Даловејеви представљају и *књижевни шши* и *прошогши* даме и господина из високог друштва, са којима се њихове званице и пријатељи пореде.

Фраза које се присећа Клариса Даловеј док одлази у куповину рукавица – „дама се познаје по ципелама и рукавицама“ – представља метафору статуса. Њене гошће се по принципу „породичне сличности“ са Кларисом мање или више

⁷⁹⁵ *Victorian snobbery, Victorian hypocrisy, Victorian prudery.* Clark G. Kitson, *The Making of Victorian England*, оп. цит., 64

⁷⁹⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, 7.

⁷⁹⁷ Видети: Richard Faber, *Proper Stations, Class in Victorian Fiction*, оп. цит., 127–144.

⁷⁹⁸ Нагађање да ли неко има или нема ову титулу представљало је „омиљену разоноду“ викторијанаца, чак и при случајним сусретима енглеска господа била је склона да оног другог тајно одмерава, све док га „прикладно не смести“ на друштвену лествицу. Исто, 145

⁷⁹⁹ “Dalloway was married, gave parties; wasn’t his sort at all. He would have to dress.” Презето из: Virginia Woolf, “The Man Who Loved His Kind”, у: *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 29, превод С. Н.

идентификују, те се и мање или више осећају као „даме“. То повлачи незадовољства. Случај екстремне различитости, то јест *Друјосџи*, у односу на лик Кларисе Даловеј, свакако представља лик Дорис Килман, из романа *Госпођа Даловеј*. Како Р. С. Копен налази, Дорис Килман носи свој зелени „мекинтош“ попут жига, подсетника на неправду која јој је нанета због порекла, класе, рода, и година, која – за разлику од Кларисе Даловеј – нема средстава да се заклони и уједно заштити лепом тканином.⁸⁰⁰ Алекс Звердлинг тумачи Кларисину забаву као строго *класно обележену* – поред свег њеног самооправдавања да забаву прави ради спајања и дружења, „интеграција на њеној забави је хоризонтална, а не вертикална“.⁸⁰¹

Дама из приче „Нова хаљина“ налази се негде између, у „лиминалном простору“ у коме преиспитује себе. Међутим, она посредно преиспитује и истинитост категорија које је одређују као даму, што се види из њеног амбивалентног односа према хаљини, симболу борбе између викторијанског и модерног тренда.

„Категоризација“ је начин идентификовања типа објекта или искуства наглашавањем одређених, позитивних особина, а занемаривањем или скривањем других, кажу Лејкоф и Џонсон.⁸⁰² Мото Кларисе Даловеј, *дама се познаје по рукавицама и ципелама*, представља скуп особина са којима она жели да се идентификује, док ће у те *групе*, ружније и скривене особине Кларисе Даловеј читалац имати дубљи увид тек у роману *Госпођа Даловеј*.

6.1. „Челична рука у свиленој рукавици“

Клариса и Ричард, као брачни пар, представљају један „ентитет“; „добро уиграни тандем“, позициониран у исти „центар моћи“: центар „владајуће класе“, центар Лондона. Власник дома, Ричард Даловеј, члан је Владе, па самим тиме и представник политичке моћи. Он из њега посредно друштвено управља уз помоћ своје супруге, као домаћице која приређује забаве за лондонску елиту, државнике и, уопште, људе од утицаја. Даловејеви тако утврђују, одржавају и обнављају свој

⁸⁰⁰ R. S. Koppen, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, оп. цит., 31.

⁸⁰¹ Том „свету чистунаца“ не припадају чак ни уметници. По Звердлингу ауторка на неки начин „кажњава“ Кларису тако што Септимуса силом убацује на њену забаву – „смрт на мојој забави“. Alex, Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 127–129.

⁸⁰² Свака изјава, по правилу, изоставља нешто од оног што одудара од категорија које се користе како би је описале, те мишљење остаје скривено или улепшано. Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит., 161–163.

друштвени положај. Из свог дома они искључују оне које сматрају *Друџим* – Кларисина забава „строго је класно обележена“ – било би просто незамисливо да на једној таквој забави присуствују људи попут Дорис Килман, Септимуса Ворена Смита и њима сличних. Дорис Килман, иако на интелектуалном нивоу не заостаје за таквим друштвом, чак, по образовању се налази изнад необразоване госпође Даловеј, због својих манира и „одрпане“ гардеробе непожељан је гост. То се види и у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“: „Било би неподношљиво када би се на њеној забави појавиле неугледне жене.“⁸⁰³ Овакве жене би естетски нарушиле атмосферу, што на симболичком плану представља претњу рушењу буржоаских вредности које Клариса Даловеј настоји да одржава. Међутим, јасно је да овде није реч о естетском, већ о етичком проблему. Алекс Звредлинг функцију лика доктора Бредшоа, у начину третмана „случаја“ Септимуса Смита, види као представника друштвене репресије британског империјализма, то јест, као метафору *челичне руке у њлишаној рукавици*.⁸⁰⁴ Слична метафора могла би се осмислити и за брачни пар Даловеј – „челична рука у свиленој рукавици“.⁸⁰⁵

6.2. Дом Даловејевих – центар моћи

Све јој је то сад изгледало неизрециво блесаво, безначајно и малограђански. Све је то испало апсолутно пропало, проказано, смрскано – оног тренутка кад је ушла у гостинску собу госпође Даловеј.⁸⁰⁶

Ово је утисак Мејбел Воринг када улази у дом Даловејевих, у причи „Нова хаљина“. Међутим, тек у роману *Госпођа Даловеј* стичемо увид у Кларисин доживљај себе као домаћице. С једне стране, она у улози домаћице заиста ужива, доживљавајући себе као господарицу свог малог краљевства: „чудно како домаћица

⁸⁰³ У оригиналу: “It would be intolerable if dowdy women came to her party!” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway's Party...*, оп. цит. Превод С. Н.

⁸⁰⁴ *The iron hand in a velvet glove*. Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 129–133. „На Септимуса Смита и Дорис Килман гледа се као на директну претњу владајућим вредностима, не само због тога што они инсистирају да се рат упамти, док сви други покушавају да га забораве, већ и због тога што просто грозничав интензитет њихових осећања представља имплицитну критику идеала стоичке неосетљивости.“ Преузето из: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излеј на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

⁸⁰⁵ Друга је метафора „фагота и виолине“ из романа: Вирџинија Вулф, *Излеј на њучину*. оп. цит., 42.

⁸⁰⁶ Virdžinija Vulf, „Nova Haljina“, оп. цит., 53.

познаје прави тренутак, право расположење у својој кући!“⁸⁰⁷ С друге стране, кроз лик Кларисе Даловеј проговара онај амбивалентан став ауторке према забавама који је у себи носила почев од првих излазака у друштво, до каснијих одлазака на гламурозне забаве, које је као славна личност посећивала:

Па ипак је за њу лично то исувише велики напор. Не ужива. Безмало као да је она – просто неко ко стоји ту; свако то може да ради; али се она том неком помало диви, и не може а да не осети да је она све то створила, изазвала, да то означава етапу, то место које је осећала да је постала она сама, јер, заиста чудно, сасвим је заборавила како изгледа и осећа се као колац забијен на врх степеница. [...] једино она зна колико је друкчија, колико разнородна и само за свет сабрана тако у један центар, у један дијамант, у једну жену која седи у свом салону пружајући другима место састајања, без сумње један зрачак у нечијем мрачном животу, можда прибежиште за усамљене; [...] приређује пријем, осећа се некако као да то није она сама [...] то је делимице због одела, размишљала је она, делимице зато што човек излази из обичног понашања, делимице због оквира [...].⁸⁰⁸

Викторијанци су развили „етику показивања“ (*ethic of display*), у којој су локација и изглед дома одражавали тада веома важан статус, при чему су се и куће често мењале, у „неуморном трагању“ за што угледнијим крајем.⁸⁰⁹ И као историјска локација, и као фиктивна формација, Блумзбери се може посматрати као опозициони центар моћи фиктивном дому Даловејевих.⁸¹⁰ Фиктивни становници дома Даловејевих, и њихове забаве, сушта су супротност правом декадентном дому младих Стивенских и њиховим експерименталним забавама. Међутим, постоји нит која повезује ове две локације – једну фиктивну, а другу историјску – град у коме је живела књижевница и њена авангардна дружина – Лондон. Лондон је био град који су обожавали и једни и други, те су и ликови прича и романа Вирџиније Вулф представљени као припадници исте више средње класе енглеског друштва, коју блумзберијевска авангардна дружина јесте својим уметничким ангажманом подривала изнутра, али је истовремено и уживала у бенефицијама свог положаја.

Дом Даловејевих и њихова сала за пријеме представљају центар окупљања ликова и место пробоја у њихов унутарњи свет. Али, дом Даловејевих јесте и нешто

⁸⁰⁷ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 40.

⁸⁰⁸ Исто, 174–175.

⁸⁰⁹ John Tosh, *A Man's Place...*, оп. цит., 25.

⁸¹⁰ О такозваном „фиктивном Блумзберију“, видети биографски део горе, и студију: Biljana Dojčinović, *Susreti u tami...*, оп. цит., 9.

више од тога. Он носи симболичко значење центра високог буржоаског друштва, политичког утицаја, богатства, једном речју „центра моћи“. Даловејеве као брачни пар смо, дакле, позиционирали у „естаблишмент“, у „чуваре норме“ викторијанског поретка.

Буржоаски репресивни дискурс намеће обрасце сексуалног понашања, размишљања и манира, каже Фуко.⁸¹¹ Представници те норме управо су брачни пар Даловејевих. Они стоје на нормативној страни викторијанског дискурса, док се на другој страни налазе званице, а нарочито они непожељни, неугледни, или нежељени, неудати, који су у односу на Даловејеве позиционирани као „ексцентрично“ *Друго*.

6.3. Соба – простор женске субверзије

Сви сигнали које шаљу списатељке у погледу свог односа према одећи или уређењу стана исто су толико важни као и њихове речи, каже у тексту о српским модернисткињама, Слободанка Пековић.⁸¹² Ове „спољне манифестације“ у модернизму постају велика идеја којом се експериментише.⁸¹³ И Вирџинија Вулф у *Сојственој соби* говори о томе како се „женске собе“ разликују од мушких, „[j]ер жене су седеле у кући све ове милионе година, тако да су данас и сами зидови прожети њиховом стваралачком снагом“.⁸¹⁴ Соба у делу Вирџиније Вулф представља једну од најважнијих *симболичких слика*. Викторијанска опресивна идеологија упориште је пронашла управо у сфери приватног: *жене су дуго биле њиховодећиване са кућама и собама*, истиче Биљана Дојчиновић.⁸¹⁵ Потреба за „менталним присвајањем простора“, онтолошка је метафора човека западне цивилизације, објашњавају Лејкоф и Џонсон.⁸¹⁶ У својим делима, а нарочито у *Сојственој соби*, Вирџинија Вулф метафорички је описала крик женског рода да

⁸¹¹ Видети студију: Mišel Fuko, *Volja za znanjem...*, оп. цит.

⁸¹² И Јелена Димитријевић и Исидора Секулић градиле су слику свог идентитета помоћу описа стана као „жељене слике самоодређења“. Слободанка Пековић, „Да ли одећа говори?...“, оп. цит.

⁸¹³ Исто.

⁸¹⁴ Virdžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 100.

⁸¹⁵ Биљана Дојчиновић у: *Грагови, собе, њорџреџи...*, оп. цит., 19. Међутим, соба „у функцији *сојствене собе* за креативно стварање“ појављује се тек у роману *Саџи*, аутора Мајкла Канингема, примећује Биљана Дојчиновић. Исто, 74–75.

⁸¹⁶ Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит., 29.

изађе из затвора патријархалног дома, и освоји за себе нови простор слободе – *сојсџвџну собу*. Зато и није случајно што су *соба* и *дом* доминантни мотиви дела Вирџиније Вулф.

Многи теоретичари узрок виџторијанске родне поларизације виде у подели на такозване „две сфере“: *џривајџну* и *јавну*, јер је та подела довела до још наглашеније сексуалне (то јест родне) поларизације.⁸¹⁷ Основни проблем виџторијанског дома теоретичарка Емили Блер проналази у самој *архиџеџиџури*, која је тенденџиозно подстицала „родну сегрегацију“, где су кухиња и спаваћа соба биле такозване „женске сфере“, у којима су се обављале „мање вредне“ активности.⁸¹⁸

Сетимо се лика Кетрин Хилбери из романа *Ноћ и дан*, која је била приморана да у касним вечерњим сатима, након свих обављених „дужности виле домаћег огњишта“, у својој спаваћој соби потајно вежба математику. За госпођу Даловеј то је њена собица на тавану, у коју свакодневно, по наређењу мужа, одлази на „принудни“ једночасовни одмор. У „Професијама за жене“ Вирџинија Вулф говори о генерацији жена које су, ушавши у „јавну сферу“, унутар домова коначно „добиле своју собу, која је, досад, била искључиво својина мушкараца.“⁸¹⁹ Неспорно је да се зато *Сојсџвџвена соба* сматра „култним есејом“ којим је „први пут“ створена нова метафора простора слободе за развијање свести и креативног потенцијала жене Запада, до тада готово утамничене у домовима својих очева и мужева.⁸²⁰

Попут „калуђерице која се повлачи“ Клариса Даловеј, из романа *Госпођа Даловеј*, пење се у своју собу у којој је чека полудогорела свећа. Сандра Гилберт и Сузан Губар у женској књижевној традиџији учававу доминантне мотиве који се готово шематски понављају: „слике затвореног простора, фантазије у којима полуделе дублерке служе као асоџијални сурогати за припитомљено сопство,

⁸¹⁷ Видети текст: Joan Kelly-Gadol, “The Social Relation of the Sexes...,” оп. цит., 23–24.

⁸¹⁸ Видети поглавље “The Slant of the Kitchen Chair, Reassessing Virginia Woolf’s Relationship to her Nineteenth-Century Predecessors”, у: студији: Emily Blair, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 11–39.

⁸¹⁹ Virginia Woolf, “Professions for Women”, у *Killing the Angel in the House: Seven Essays*, оп. цит., 9. Превод преузет из: Virdžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 138. Видети напомену горе. Мада се Вирџинија Вулф у есеју *Три џвинеје* и даље бавила деконструкџијом концепта *виџџоријанској кулџиа домаћинсџива*, који ни до четредесетих година двадесетог века очигледно није био одбачен: „породица, муж, деца, и дом женска су сфера“. Virginia Woolf, *A room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 166.

⁸²⁰ То се односи нарочито на домове из деветнаестог века, када је створен такозвани *кулџиа домаћинсџива*. Видети студију: John Tosh, John Tosh, *A Man’s Place...*, оп. цит., 5.

метафоре физичке нелагоде осликане замрзнутим пејзажима и пакленом унутарношћу“.⁸²¹ Као алузија на „лудакињу на тавану“ из романа *Џејн Ејр*, једна таква слика управо може бити и собица на тавану госпође Даловеј и њен „све ужи кревет“. Можда одатле проистиче толико одушевљење ове даме док слободно шета улицама Лондона? Тачно је да бисмо, уколико бисмо применили радикално тумачење Сандре Гилберт и Сузан Губар, ову симболику куле, узаног кревета и полу догореле свеће могли сагледати у крајње негативном смислу – као простор у коме жене представљају заточенице патријархалног дома, *инфантилизоване*⁸²² и инхибиране „лудакиње на тавану“.⁸²³ Клариса Даловеј улази у свој дом „као у манастир“, у коме је „хладно као у гробници“.

[...] То је њен живот, и нагнувши се над сто у холу, она се предаде том утицају, осети се благословена и прочишћена, и рече самој себи, док је узимала бележницу са записаним телефонским порукама, да су такви тренуци пупољци на дрвету живота; они су цвеће у тами, помисли (као да нека љупка ружа цвета само за њене очи); [...].⁸²⁴

Овај опис феминистичке критичарке наводи да у томе виде Кларисину угаслу жељу, њено незадовољство брачним животом.⁸²⁵

Међутим, оно што се из овог пасуса такође види јесте да дом представља и њено уточиште.⁸²⁶ Ипак, у улози домаћице она се осећа сигурно. Не може се олако донети суд да је она незадовољна својим животом, јер тренутак уласка у свој дом пореди са „пупољцима на дрвету живота“ и „цвећем у тами“, дакле, ипак нечим *грајоценим*. Пре се може рећи да се Клариса Даловеј налази у фази преиспитивања и самооткрића.

Мада то није соба у којој ће се бавити „интелектуалним радом“, та соба представља њен мали, лични простор слободе. Опет, ови концепти „слободе“ унутар суштински туђег дома – дома који је по патријархалном праву припадао

⁸²¹ Заједно са опсесивним описима болести попут анорексије, агорафобије и клаустрофобије. Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 64.

⁸²² Овакво тумачење јесте прикладно применити на причу „Жути тапет“, Шарлот Перкинс Гилман. О тумачењу ове приче видети текст: „Жути тапет у сопственој соби: о причи Шарлот Гилмен“, Биљана Дојчиновић Нешић, *Градови, собе, иоријеи...*, оп. цит., 91; 100.

⁸²³ Читав концепт студије заснован је на тој тези. Видети: Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит.

⁸²⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 31–32.

⁸²⁵ Видети: Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 117–118.

⁸²⁶ О томе видети рад: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, оп. цит.

њеном мужу – могу се, дакако, двосмислено тумачити. То је и „простор интима“, личног живота који за јунакињу Кларису Даловеј постаје и „простор изолације“ од других.⁸²⁷ Ако пак посматрамо собу Кларисе Даловеј као „лиминални простор“,⁸²⁸ ова соба истовремено представља и *локус субверзије*, простор за интимна субверзивна маштања. Док се присећа прошлости, Клариса брише границе постојећег идентитета супруге Ричарда Даловеја, прескаче целу историју свог брака и наслађује се љубавним фантазијама које *нису* везане за њеног супруга. До откривења да је способна да воли жене, на пример, долази баш у тој „маскулиној тамници“.⁸²⁹

Док се повлачи у собицу на тавану ради „принудног одмора“, Клариса размишља:

Јер седнице у парламенту трајале су тако дуго да је Ричард захтевао да она мора после своје болести да спава без узнемиравања [...] Зато је имала собу на мансарди; узан кревет; и док је лежала тамо и читала, јер је слабо спавала, није могла да одагна осећање девичанства које је сачувала кроз порођај и које је приањало уз њу као рукавица. [...] Умела је да увиди шта јој недостаје. Није то лепота; није ни дух. То је нешто централно што прожима; нешто топло што разбија површине и усталасава хладни додир између мушкараца и жене или између самих жена. [...] па, ипак, она понекад није могла да се опре чари неке жене [...] она би тада несумњиво осетила оно што осећају мушкарци. [...] Било је то као неко изненадно откривење [...].⁸³⁰

Још јачи вид субверзије јесте тај што она, заправо, и не слуша наређење свога супруга да „одмара“, већ проводи време маштајући, чак *уживајући* у слободи нецензурисане мисли.

Њен ток мисли се ту не прекида, већ је води ка још једној битној спознаји, „откривењу“ – тихи кораци њеног супруга, његове псовке када случајно направи галаму и, уопште, његова искрена брига за њено здравље, буде код ње она

⁸²⁷ Видети: Биљана Дојчиновић Нешић, *Градови, собе, њорџрејш...*, оп. цит.

⁸²⁸ Ослонивши се на теорију да је лиминално такође и „потенцијално ослобађајуће“, видети: Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women...*, оп. цит., 4.

⁸²⁹ Спејтер и Парсонс опсесију мајчинском фигуром тумаче као једну од препрека браку Вулфових, јер су јака осећања књижевнице увек била резервисана за женске фигуре у њеном животу – сестру Ванесу, рођаку и пазитељку Меџ Вон (Madge Vaughan), пријатељицу Вајолет Дикинсон (Violet Dickinson) и, на крају, љубавницу Виту Саквил Вест (Vita Sackville West). „[Вита] ме обасипа мајчинском пажњом, за каквом сам одувек, из неког разлога, у свим односима жудела. То је оно што ми Л. пружа и што ми Неса пружа и Вита, која то покушава, на свој, споља гледано, неспретан начин.“ У оригиналу: “[Vita] lavishes on me the maternal protection which, for some reason, is what I have always most wished for from everyone. What L. gives me, and Nessa gives me and Vita, in her more clumsy external way, tries to give me.” Цитирано у: George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, оп. цит., 60–61.

⁸³⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 33–35.

„централна осећања“ која је мислила да јој недостају и да је чине хладном и неотвореном за блискост са мушкарцем:

Док би она тако лежала будна, зашкрипао би под [...] могла је да чује шкрипу браве коју је, што је тише могуће, затварао Ричард; шмугнуо би уз ступенице у чарапама, а затим би, бар сваки други пут, испустио термофор и опсовао! Како би се смејала?⁸³¹

У једном разговору са Вирцинијом Вулф, на питање које су јој њени биографи, Спејтер и Парсонс, поставили: „Који је, по теби, најсрећнији тренутак у нечијем целом животу?“, добијају следећи одговор: „Мислим да је то, на пример, тренутак када шеташ својом баштом, и, док откидаш мртве пупољке, наједном ти падне на памет следећа мисао: мој муж живи у тој кући – и воли ме.“⁸³²

Де Серто каже да „манипулација односом моћи“ постаје могућа чим је могуће „изоловати субјекат који поседује моћ [...] Тиме се утврђује постојање места које декларише своје сопство [...] то јест локацију сопствене моћи и воље.“⁸³³ Дакако, захтев за сопственом собом, који је књижевница отворено упутила у истоименом есеју, представља освајање сопственог простора унутар патријархалне матрице моћи. У том смислу, собица на тавану Кларисе Даловеј може се посматрати као суптилан захтев списатељке за освајање новог простора женске моћи, *локуса женске субверзије*.

6.4. Разлика унутар разлике

Тренутак уласка у нечију сферу – дом – те тако и у дом Даловејевих, за званице представља својеврстан *лимен*, простор у коме они преиспитују себе, несвесно се поредећи са домаћинима. Мишел Фуко истражује феномен „репресије“ као интегралног дела „буржоаског“, грађанског поретка.⁸³⁴ Наиме, Фуко сматра да тек од почетка „ноћи викторијанског грађанства“ сексуалност „узапћује супружанска породица“; другим речима, *брачни њар*, озакоњен и прокреативан, „намеће

⁸³¹ Исто, 35.

⁸³² “What do you think is probably the happiest moment in one’s whole life? [...] I think it’s the moment one is walking in one’s garden, perhaps picking off a few dead flowers, and suddenly one thinks: My husband lives in that house – And he loves me.” Цитирано у: George Spater and Ian Parsons, *A Marriage of True Minds...*, 62. Превод С. Н.

⁸³³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, оп. цит., 36.

⁸³⁴ Видети: Mišel Fuko, *Volja za znanjem...*, оп. цит.

своју вољу.⁸³⁵ Брачни пар се, још, „намеће као узор“ и „поприма вредност норме“, задржавајући за себе „начело тајне“.⁸³⁶ Тајна на коју брачни пар задржава ексклузивно право, може се тумачити и као „десертоовско“ *знање*, које производи *моћ*.⁸³⁷ (Видели смо у роману *Излећ на њучину* како Рејчел посматрајући брачни пар Амбрових и Даловејевих управо размишља о *тајни* коју ови парови деле. С позиције „моћи“, то јест знања стеченог брачним искуством, госпођа Даловеј ускраћује Рејчел јасан одговор о срећи која је у браку чека. „Тајновитост“ о сопственој брачној срећи, дакле, позиционира Кларису Даловеј и Хелен Амброс, као удате жене, „изнад“ неудате Рејчел Винрејс, која тако добија статус *Друјо*.) Стога, улазак у брак, у једном одређеном смислу, омогућава ступање на позицију моћи.

Дакле, све званице забаве у дому Даловејевих *Друјо* су у односу на Даловејеве, и као власнике луксузне резиденције у самом центру града, и као брачни пар „од утицаја“. Разлике се умножавају и тиме што се на забави налазе ликови различитог брачног статуса, те се у међусобном поређењу удатих и ожењених ликова са онима који нису у браку, генерише такозвана *разлика унутар разлике*. „Разлика унутар разлике“ специфично је *родно обележена*.⁸³⁸ У дому Даловејевих долази до разликовања женских званица у односу на мушке, али и прављења разлике између мушких званица у односу на Ричарда Даловеја, као и женских званица у односу на домаћицу забаве, Кларису Даловеј.

Међутим, као *Друјо* у односу на утицајне даме владајућег слоја британске империје, леди Бексборо и леди Братон, осећа се и протагонисткиња романа *Госпођа Даловеј*. Њихови ручкови били су „познати као необично занимљиви“,⁸³⁹ али Клариса Даловеј није била једна од привилегованих гошћи. Та другост у њој буди осећање недостатности и ниже вредности у односу на даме које поседују моћ политичког утицаја. Клариса Даловеј овим утицајним госпођама завиди због

⁸³⁵ Исто, 9.

⁸³⁶ Исто.

⁸³⁷ „Моћ знања зависи од способности и моћи да себи обезбедимо сопствено место.“ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, оп. цит., 36.

⁸³⁸ У тумачењу приче Шарлот Перкинс Гилман Сузан Ленсер увиђа *разлику унутар разлике*, то јест расну разлику међу самим женским ликовима на коју се није обраћала пажња јер је феминистички књижевни правац углавном „оријентисан на беле жене са Запада и интелектуалке“, наводи Биљана Дојчиновић. Биљана Дојчиновић-Нешић, *Градови, себе, њоритреши...*, оп. цит., 91.

⁸³⁹ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 32.

недостатка такозване „делатне“, односно „политичке моћи“ (*agency*), о којој говоре феминисткиње другог таласа.⁸⁴⁰ То је, заправо, она *моћ ушницаја* коју је Вирџинија Вулф истакла као важан мотив борбе за женска права у есеју *Три љивинеје*, а који суптилно избија кроз роман *Госпођа Даловеј*:

О, кад би могла да поново отпочне свој живот, мислила је пењући се на плочник, кад би бар могла другачије да изгледа! [...] Била би, као Леди Бексборо, одмерена и достојанствена; прилично крупна; интересовала би се за политику као мушкарац; имала би летњиковац, била би веома уважена, веома искрена.⁸⁴¹

У поређењу са женама на позицији моћи, њен его умањује се до границе нестајања (слично процесу који се дешава и унутар лика Мејбел Воринг, из „Нове хаљине“): „то тело које носи [...] то тело, поред све своје тежине, изгледа као ништа, баш ништа“.⁸⁴² Дакле, и у поређењу главног лика доћице из романа *Госпођа Даловеј*, са женом на положају, леди Бексборо, такође наилазимо на *разлику унутар разлике*.

Свакако, та *Друјоси* умањује њен его, али „губитак идентитета“ проузрокован је једним другим видом *Друјоси*: позиције у браку, у улози супруге Ричарда Даловеја: „Имала је чудно осећање да је невидљива, неприметна, непозната; да није више удата; да нема деце, већ да једино постоји ова зачуђујућа и помало свечана шетња са осталим светом по улици Бонд, само госпођа Даловеј, не више чак ни Клариса, само госпођа Ричарда Даловеја.“⁸⁴³

За сопством Клариса Даловеј трага док шета улицом Бонд. Своје *ја* – њено девојачко презиме, можда је оно што је изгубила и чему тежи да се врати. У психоаналитичком тумачењу романа *Госпођа Даловеј* Елизабет Ејбел ово трагање за идентитетом тумачи као *иреедигијалну њежњу* – повратак фази повезаности са мајком, и са женама уопште, пре него што на снагу ступи деловање „закона оца“⁸⁴⁴ – у пренесеном смислу *ире* удаје. Потврду за овакво психоаналитичко тумачење

⁸⁴⁰ Видети текст: Džudit Butler, „Kontingentni temelji: feminizam i pitanje 'postmodernizma'“, у: Džudit Butler i Džoan Skot, *Feministkinje teoretizuju političko*, оп. цит., 32.

⁸⁴¹ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 12.

⁸⁴² Исто, 13.

⁸⁴³ Исто.

⁸⁴⁴ По овој критичарки, роман *Госпођа Даловеј* представља „верзију Вирџиније Вулф њеркиног едиповског наратива“. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, оп. цит., 7.

предипалног мотива у роману *Госпођа Даловеј* можемо пронаћи у следећим редовима:

Чудна је ствар била та чистоћа, та целовитост њених осећања према Сели. Није то имало везе са оним што се осећа према мушкарцу. Било је потпуно несебично и, штавише, имало једну особину која може да постоји једино између жена, између тек одраслих жена. Било је то осећање заштитничко с њене стране; произилазило је из свести да се налазе у савезу, из предосећања нечег што ће морати да их растави (*увек су њовориле о удаји као о катасирофи*⁸⁴⁵).⁸⁴⁶

Занимљиво је што нелагоду изазвану љубомором према леди Братон Клариса разрешава проналажењем утехе у истим стиховима из Шекспировог *Агониса*, које у себи понавља у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“: „– Не бој се више – рече Клариса. Не бој се више врелине сунца; јер је од удара који јој је нанела леди Братон, позивајући Ричарда на ручак без ње, задрхтала у овом тренутку [...]“.⁸⁴⁷

6.5. Моћ туђег утицаја – проводацилук

„Моћ говора“ у кратким причама најпре се приписује домаћици, Клариси Даловеј. Она је та која госте дочекује, поздравља и прима унутар матрице свог дома, чијим дискурсом руководи. На пример, у причи „Заједно и одвојено“ Клариса Даловеј, свесна да се на њеној забави налази неудата девојка (уседелица), преузима улогу проводацике и без питања и одобрења, готово насилно, упознаје госпођицу Анинг са господином Серлом. Прича се отвара упознавањем *in medias res*: „Госпођа Даловеј их је упознала, рекавши им да ће се свидети једно другом.“⁸⁴⁸ Мада, без обзира на најбоље намере Кларисе Даловеј, ово упознавање не води спајању, већ разилажењу, које у себи протагонисти доживљавају као нелагоду, као лични пораз. Уседелиштво, па чак и удовиштво, на забави код Даловејевих као да представља „трансгресију“. Самци се не уклапају у демографску матрицу више средње класе енглеског друштва, коме брачни пар Даловејевих припада, и којим, на неки начин, управља.

⁸⁴⁵ Мој курзив.

⁸⁴⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 36–37.

⁸⁴⁷ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 32.

⁸⁴⁸ Virđinija Vulf, „Zajedno i odvojeno“ (“Together and Apart”), у: *Ponedeljak ili utorak*, оп. цит., 141.

Све приче приказују стања свести усамљених, одбачених, несигурних ликових, који на забави Кларисе Даловеј осећају неки вид nelaгоде. У самозадовољном свету Даловејевих самци и уседелице су проказани. Једина протагонисткиња од седам кратких прича која је „срећно удата“, јесте Клариса Даловеј. Али, и њена моћ и срећа као господарице свог универзума подривена је суптилном иронијом. Протагонисткиња последње приче из збирке, „Закључак“, заправо подрива моћ Даловејевих, сопственим закључком „да је ова забава – ништа осим људи у вечерњим оделима“.⁸⁴⁹

Ова прича Вирџиније Вулф истовремено је и аутоиронична јер, заправо, правога и једнозначнога закључка нема. Крај остаје отворен, зато што зависи од перспективе: „Потом се упитала које је гледиште исправно? Могла је да види ведро и кућу, напола осветљену, напола неосветљену.“⁸⁵⁰ Одговор на питања о срећи и суштини живота, о надмоћи, сведен је на значај махања репа једног старог шпанијела.⁸⁵¹

Све у свему, ни провадацилук Кларисе Даловеј не може се оценити крајње негативно. Може се осудити њена наметљивост при упознавању званица, што се види из приче „Заједно и одвојено“, али не може се у потпуности осудити њена намера. Клариса Даловеј јесте „крива“ због своје фриволности и несмотрености. Имали смо прилике да видимо како је извештаченост овог лика осујетила још Хелен Амброс у *Мелимброзији*.⁸⁵² Али, у овим каснијим причама, њено провадацисање заправо подсећа на манир једног другог, генерално симпатичнијег лика, лика госпође Ремзи, из романа *Ка светионику*. На њено непрестано инсистирање да се треба удати, Лили Бриско не одговара дрско, увређено, нити озлојеђено. Мада воли и дубоко поштује госпођу Ремзи, она се о њене добронамерне савете оглушује и одлучује да остане уседелица, како би могла да се посвети сликарству. Слично томе, ни суштински добронамеран провадацилук Кларисе Даловеј не урађа плодом. Ниједан од ликових прича из збирке *Забава код јосифе Даловеј* се „не спаја“. Па ни Рејчел Винрејс, коју је Клариса Даловеј у *Мелимброзији* и *Излећу на њучину* саветовала да се уда, говорећи о неизрецивој срећи коју брак пружа, на крају се не

⁸⁴⁹ Исто, 152.

⁸⁵⁰ Исто.

⁸⁵¹ Исто, 152.

⁸⁵² „Кад помислим само на лажи које је госпођа Даловеј изговарала, само да би се свима допала!“ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 98–99.

удаје. Сви напори лика Кларисе Даловеј да људе споји у брак, и у пређашњем роману, и у потоњим причама, на крају остају јалови.

Ипак, у *Излећу на ѿучину* госпођа Даловеј оставља Рејчел „у аманет“ књигу *Под ѿућим ућицајем*, Џејн Остин. Овај Кларисин чин може се протумачити као савет и као поука. Потпору можемо пронаћи у *Сојсћивеној соби*: „Колики дар, колики интегритет је био потребан да се, упркос критикама, усред патријархалног друштва, чврсто прионе уз сопствено вићење ствари и да се од њега не одступи ни за корак. Ту су успеле само Џејн Остин и Емили Бронте [...].“⁸⁵³

Као представница позиције моћи – иако *Друћој* у оквиру те позиције – и Клариса Даловеј, посвећујући књигу представници нове генерације девојака, отвара простор за нова тумачења не само дела Џејн Остин, већ и за преиспитивање викторијанских вредности и кодекса понашања, који се односио на удварање, веридбу и ступање у брак.

6.6. Субверзија унутар разлике – уседелиштво

У средишту викторијанског и едвардијанског феминизма налази се преиспитивање сексуалних темеља на којима почива мушка моћ. Као део начелне борбе за женска права, то преиспитивање подрило је патријархалну друштвену структуру која се заснива на хетеросексуалним односима.⁸⁵⁴

Преиспитивање *родних улоја* и *ѿолићика*, као и стварање *нових родних и сексуалних идентичећ*, била је једна од важнијих одлика модерности, што је значило и незаобилазан аспект уметности и књижевности модернизма, каже Ана Коларић.⁸⁵⁵ Она истиче нарочито две родне улоге које су се у том историјском тренутку конституисале и деконструисале – улоге *уседелице* и *уранисће*.⁸⁵⁶ Улога уседелице, као сушта супротност супруге и мајке (нарочито мајке многобројне деце), представљала је чак политички захтев феминисткиња с почетка двадесетог века. Џејн Маркус оправдава такав став, истичући да жене не могу истовремено

⁸⁵³ Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 86.

⁸⁵⁴ Ана Z. Kolarić, *Rod, književnost i modernost u periodici s početka XX veka...*, оп. цит., 151.

⁸⁵⁵ Исто, 147.

⁸⁵⁶ И то на страницама часописа *The Freewoman*, истичући да се веза између њих и културе огледала делом у чињеници да су *јенијалносћ* и *уметнички ѿѿенцијал* често приписивани управо овим идентитетима. Исто.

„производити“ људски род и производи културу.⁸⁵⁷ До великих трвења око „права жена“ долазило је и између самих жена. Мада Вирџинија Вулф сама никада није постала активна чланица било ког удружења борбе за женска права (иако их је подржавала, за њих потписивала писма, итд.), познато је да је њена мајка – мајка седморо деце – Џулија Стивен, била потписница петиције „против давања права гласа женама“. Хермајони Ли мотивацију за списатељкино обрачунавање са „виллом домаћег огњишта“ проналази баш у том делу амбивалентног односа према патријархалним ставовима своје мајке.⁸⁵⁸

То колико је лик Кларисе Даловеј био део естаблишмента, а колико представница субверзивне силе унутар њега, отворено је питање. Приметно је, међутим, да само значење субверзије подразумева деловање контра струје унутар главног тока, које је, у случају лика ове жене, сасвим суптилно. Тако, лик госпође Даловеј ипак треба позиционирати у естаблишмент, који она, свесно или несвесно, подрива.

Против ставова да је женама место искључиво у сфери дома, уз мужа и децу, Вирџинија Вулф отворено се борила у *Три њиве*, док је индиректну борбу против патријархалне опресије водила кроз увођење књижевних ликова уседелица у своје романе и приче.⁸⁵⁹ Тако у роману *Године* патријархална породица налази се на мети као „извор фашистичких идеја“, проналази Џејн Маркус (на пример, Норт брак сматра „примитивном формом приватног власништва“).⁸⁶⁰ Занимљиво је што лик Еленор Паргитер из романа *Године*, класичан тип викторијанске уседелице, проналази срећу тек у позном добу, закључујући да, ипак, „брак није за свакога“, а до сличног закључка да се срећа може пронаћи у самоћи долазе и Пеги и Норт.⁸⁶¹

Џејн Маркус поистовећује борбу креативне жене са рестриктивном патријархалном културом, са „борбом за опстанак“, у коме је уседелиштво представљало женино оружје против супружничтва и мајчинства, и по коме се брак посматра као вид „трговине“.⁸⁶² Ова критичарка, иначе, врло радикално тумачи улоге женских

⁸⁵⁷ Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 76–77.

⁸⁵⁸ Видети: Hermione Lee, *Virginia Woolf*, оп. цит., 279–286.

⁸⁵⁹ Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 76–77.

⁸⁶⁰ Исто.

⁸⁶¹ Видети: Virginia Woolf, *Night and Day and Jacob's Room*, оп. цит., 256–266; 244; 290.

⁸⁶² Брак се чак изједначавао са проституцијом; Џејн Маркус се овде ослања на ставове феминисткиње и социјалисткиње Сесили Хамилтон (Cicely Hamilton, *Marriage as a Trade*, 1909),

ликова романа Вирџиније Вулф. По њој, Клариса Даловеј и госпођа Ремзи представљају фигуре „мајки-девица“ јер оне одбијају своје супруге, госпођица Килман и госпођица Ла Троб представљају „варијанте лезбијских идентитета“, верена, али неудата Рејчел Винрејс мушку сексуалност доживљава као силовање, те зато и умире као девица, док за интелектуалку Кетрин Хилбери брак представља само средство за бег од породице и класе.⁸⁶³ Она чак сматра да су они женски ликови који прихватају потчињени положај уласком у патријархални брак „прећутно осуђивани“ и да је исход „инсистирања на склапању брака“ често врло неповољан, или трагичан.⁸⁶⁴ Таква судбина јунакиња заиста се уклапа у жанр *женскої образовної романа*, коме *Излеїї на їучину* доказано припада. По Џејн Маркус, дакле, *уседелишиїво* је за Вирџинију Вулф представљало „меру успеха“.⁸⁶⁵

Уседелице су те које производе „разлику унутар разлике“, што је тема нарочито третирана у кратким причама *Забава код їосїође Даловеј*. Иронијским обртом, какве је књижевница волела да прави, закључак последње приче из збирке, „Закључак“, гласи да је душа „по природи без парњака, рајска птица; [...] далека попут вроне која се винула у ваздух пошто се поплашила од камена баченог на њу.“⁸⁶⁶

Можемо се запитати, *ко баца камен?* Одговор се имплицитно намеће – „проводацика“ Клариса Даловеј.

6.7. Кларисин амбивалентни положај

Основне карактерне црте лика Кларисе Даловеј у свим делима типично су викторијанске. Њен карактер обухвата епитете попут „углађености“ и „интуитивности“⁸⁶⁷ – она „познаје људе готово по инстинкту. [...] Ако бисте је ставили у собу с неким, извила би леђа као мачка или би прела.“⁸⁶⁸ Међу „анђеоске“ особине жена деветнаестог века спадали су „грациозност“, „префињеност“, „уљудност“,

савременице Вирџиније Вулф, заговорнице уседелиштва као политичке одлуке. Видети: Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 77.

⁸⁶³ Исто, 76–77.

⁸⁶⁴ Исто.

⁸⁶⁵ Исто, 76.

⁸⁶⁶ Virdžinija Vulf, „Zaključak“ (ориг. “A Summing Up”), у: *Ponedeljak ili utorak*, оп. цит., 153.

⁸⁶⁷ Carolyn, G. Heilburn, *Toward a Recognition of Androgyny*, оп. цит., xvii.

⁸⁶⁸ Вирџинија Вулф, *Госїођа Даловеј*, оп. цит., 11. О мотиву мачке у делу Вирџиније Вулф било је више речи у анализи романа *Излеїї на їучину* и *Мелимброзија*.

„пријемчивост“ и „љубазност“,⁸⁶⁹ али и „незнање“, односно необразованост. Тако ни госпођа Даловеј „[н]ишта није знала; ни један језик, ни историју, једва да је сад било шта читала, сем мемоара, и то у кревету“.⁸⁷⁰ Дамски одгој подразумевао је скромно образовање, што је Вирџинија Вулф оштро критиковала у оба феминистичка есеја – *Сојсџивена соба* и *Три љвинеје*; оштрије у роману *Мелмброзија* и нешто суптилније у *Излећу на ључину*. Укратко, викторијанску предрасуду о „слабости женског ума“ Вирџинија Вулф подрива у својој књижевности, а критикује у есејима:

Шта су наше мајке радиле кад нису имале никакво богатство да нам оставе? Пудерисале носеве? Разгледале излоге? [...] Мерина мајка [...] можда је у слободно време била расипница (изродила је тринаесторо деце једном свештенику), али ако је тако, весели и расипнички живот једва да је оставио трага на њеном лицу. Изгледала је као домаћица [...] А да се којим случајем бавила бизнисом [...] ми бисмо вечерас опуштено седеле и теме нашег разговора би можда биле археологија, ботаника, антропологија, физика, природа атома, математика, астрономија, релативитет, географија. Само да су гђица Ситон и њена мајка, и пре ње њена мајка, изучиле велико умеће прављења новца и свој новац завештале, као њихови очеви и пре њих дедови, за оснивање лектората и професура, награда и стипендија намењених своме полу [...] гајиле бисмо разумну наду да ћемо пријатно и достојанствено провести живот у заклону неке богато награђене професије.⁸⁷¹

У роману *Ноћ и дан* јунакиња Кетрин Хилбери кришом вежба математику у својој соби, када остали укућани спавају, а нада се да ће јој брак са Ралфом омогућити нешто више слободе да се бави ониме што заиста воли – математиком. У одломку из *Сојсџивене собе* поред математике спомиње се и географија, коју Клариса Даловеј нарочито није познавала – „брка Јермене и Турке“.⁸⁷² У *Три љвинеје* Вирџинија Вулф далеко оштрије критикује рестриктивну моћ енглеске „интелигенције“ (то јест, интелектуалне елите), из које су жене биле искључене (другим речима, и ту су представљале *Друјо*). Жене су биле чланови „неинтелигенције“,

⁸⁶⁹ Наведено у: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 23.

⁸⁷⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 10–11.

⁸⁷¹ Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 26–27.

⁸⁷² Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 126.

каже нараторка, јер интелектуална слобода захтева *безинтересну културу* и *безинтересни утицај* – утицај који искључује *шарм*.⁸⁷³

„Фуко моћ не одређује као нешто што неко поседује“, истиче Џонатан Калер, „већ као *моћ/знање*“.⁸⁷⁴ Дакле, необразоване удате жене, пре и с почетка двадесетог века, као зависни чланови домаћинства, нису имале друге начине деловања⁸⁷⁵ осим суптилног, субверзивног подривања вредности „брачног уговора“.⁸⁷⁶ Клариса Даловеј нема занимање, њена улога је улога домаћице у првом роману Вирџиније Вулф, а потом и мајке, у роману *Госпођа Даловеј*. Уколико би изгубила статус супруге, она би изгубила и основну егзистенцију.

Наиме, колико год се у *Излећу на њучину*, у свом патриотском одушевљењу чинила наивном, притворном или неосвешћеном, ако се њена позиција сагледа из перспективе *Три љвинеје*, онда је за лик Кларисе Даловеј, у оба романа, могуће наћи и оправдање. Као необразована и незапослена жена, којој је брак „једина професија“,⁸⁷⁷ а једино оружје да у тој професији опстане шарм и солидарност с мушким виђењем ствари, реакције Кларисе Даловеј сасвим су разумљиве. Друштвени обичаји беспштедно су је ставили у позицију финансијски зависног, те стога *инфериорној љола*. Предлог који нараторка *Три љвинеје* даје је, прво, да се женама омогући једнако право на образовање, рад и зараду, чиме ће се променити и њихов „утицај“, а и значење „утицаја“ мора бити промењено из корена:

Та реч је другачија јер представља утицај из ког је уклоњен елемент шарма; то је утицај из ког је уклоњен елемент новца. [...] Уместо да исказује дивљење и антипатију које је често несвесно диктирала потреба за новцем, она може да покаже своја права осећања. Укратко, она не мора да пристаје; она може да критикује. Она напoкон поседује утицај који није пристрасан.⁸⁷⁸

Истина је да је главно „оружје“ Кларисе Даловеј њен шарм, те да су њене методе притворне и морално дискутабилне, али су, опет, егзистенцијално

⁸⁷³ “women are, in fact, members not of intelligentsia but of the ignorantsia.” Virginia Woolf, *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 204.

⁸⁷⁴ Џонатан Калер, *Теорија књижевности...*, оп. цит., 18.

⁸⁷⁵ Видети: Džudit Butler, „Kontingentni temelji: feminizam i pitanje ’postmodernizma’“, оп. цит.

⁸⁷⁶ Видети студију Kerol Pejtmen, *Polni ugovor*, оп. цит.

⁸⁷⁷ “Marriage was the only profession open to her”. Virginia Woolf, *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит. 149.

⁸⁷⁸ Исто. Цитирано и у: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећу на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

оправдане.⁸⁷⁹ У есеју *Сопствена соба* заговара се једнако право на образовање, глас, рад и зараду, како би се односи између полова променили на боље – дакако, нестало би мржње, трвења и неискрености:

Никаква сила на свету не може ми одузети мојих пет стотина фунти. Храна, кућа и одећа заувек су моје. Зато не само да престају напор и најамни рад, већ с њима нестају и мржња и горчина. Не морам да мрзим ниједног мушкарца, јер ниједан не може да ме повреди. Не морам да ласкам ниједном мушкарцу, јер ниједан нема шта да ми да. И тако, постепено и несвесно, промених свој став према другој половини људске врсте. Бесмислено је кривити читаву расу или пол.⁸⁸⁰

Што својим пореклом, што удајом за богатог и утицајног политичара, Клариса Даловеј обезбедила је себи храну, одећу и дом. Не можемо пак тврдити да она свој шарм свесно злоупотребљава, јер на такву тврдњу нисмо наишли у овом роману. Оно што јасно видимо из једног другог текста, *Сопствене собе*, ауторка критикује поредак који удобан живот обезбеђује једино привилегованим женама, док је осталима – из нижих, сиромашнијих слојева – та „привилегија“ неправедно ускраћена. Нараторка се нада да ће се ствари у будућности променити: „за сто година [...] жене ће престати да буду заштићени пол. Логично, учествоваће у свим активностима и пословима који су им некад били забрањени. [...] Свашта се може догодити кад женскост више не буде заштићено занимање [...].“⁸⁸¹

Кроз књижевна дела књижевница нам нуди нешто другачији, мање агресиван, суптилнији увид у субверзивно деловање лика, као што је Клариса Даловеј, дама из високог друштва. Она се у мислима наслађује морбидним фантазијама о могућности живота у случају смрти супруга, у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“. Субверзивни утицај Кларисе Даловеј лежи и у емпатији која је атипична за припаднике владајуће класе. Њих карактерише стоички став, коме се и сама Клариса у лику леди Бексборо диви, али је подрива барем у два мисаона геста – у саосећању према продавачици рукавица у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и саосећању са патњом припадника класе с којом она нема никаквог додира, Септимуса Ворена Смита.

⁸⁷⁹ О томе више у: исто.

⁸⁸⁰ Virdžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 45.

⁸⁸¹ Исто, 47.

Амбивалентан положај и саме ауторке Алекс Звердлинг објашњава њеним пореклом, јер је за Вирџинију Вулф класа којој је припадала представљала истовремено „и уточиште и затвор“.⁸⁸² „Прихваћене идеје“ друштвеног миљеа коме је припадала непрестано је критиковала и подривала – почев од ироничног тона нараторке у *Излећу на њучину*, до експлицитне критике класног система у *Три њвинеје*.

6.8. Стратешка или тактичка позиција?

„Моћ је детерминисана својом видљивошћу“, каже де Серто, док је основна карактеристика *ѡакѡике* „одсуство моћи“.⁸⁸³ У тактичко понашање де Серто убраја наизглед свакодневне, обичне операције, попут шетње, куповине, читања, и тако даље. Ове радње обављају се унутар поља моћи које их регулише, али *субверзивно*, јер „слаби“ људи, који се не налазе на позицији моћи, свакојаким „маневрима“ успевају да унутар матрице функционишу, прихватајући „правила игре“, и проналазећи начине да сваку ситуацију преокрену у сопствену корист.⁸⁸⁴ Такав вид „субверзије кроз прилагођавање“ начин је опстанка.⁸⁸⁵

Насупрот *сѡраѡеѡје* стоји *ѡакѡика* примењена у свакодневном животу и активностима. Де Серто дефинише тактику као прорачунату активност коју одређује изостанак места (*локуса*), истичући да је „место тактике“, заправо, „место *Друѡи*“.⁸⁸⁶ Стога је онај ко примењује тактику приморан да је примењује на „туђем терену“, на „непријатељској територији“.⁸⁸⁷

Ликови који би представљали типично „десертоовско друго“ у систему моћи, могли би бити: Мејбел Воринг из приче „Нова хаљина“, Дорис Килман из романа *Госѡћа Даловеј*, па чак и Сели Сетон и Питер Волш, из истог романа. Тако Мејбел Воринг безуспешно тражи место за повлачење на туђој територији коју

⁸⁸² Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 87–119.

⁸⁸³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, оп. цит., 37, 38.

⁸⁸⁴ Исто, 30.

⁸⁸⁵ Цудит Батлер, на пример, налази да „саображавање и опирање постају сложени и парадоксални однос према норми, облик патње и потенцијално место за политизацију. Питање начина утеловљења норми се стога врло често веже за питање опстанка, питање да ли ће сам живот бити могућ.“ Džudit Batler, *Raščinjavanje roda* (Sarajevo: Šahinpašić, 2005), 192–194.

⁸⁸⁶ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, оп. цит., 37.

⁸⁸⁷ Исто.

доживљава као „непријатељску“, док Дорис Килман живи у беди, као подстанарка (на „туђем терену“), држећи часове по „туђим кућама“, како би преживела. Она је још и странкиња у туђој држави. Сели Сетон тактички шокира укућане када гола протрчава ходницима такође „туђе територије“.

Овде би занимљиво било размотрити и позицију Питера Волша, који је, мада је мушког рода, *Друџо* у односу на Кларису Даловеј. У свом дому, Клариса задржава стратешки положај, док он тактички тражи начин да јој се приближи. Де Серто тактичко понашање објашњава као „задавање неочекиваних удараца“, јер тактичар стрпљиво „вребају“ згодан тренутак за напад.⁸⁸⁸ Може се рећи да сличну тактику примењује и Питер Волш. Он је изопштеник из енглеског друштва, те *Друџо* унутар њега. Он нема ни дом, ни посао, ни породицу, те примењује тактику управо у комуникацији са Даловејевима – било када планира да са Ричардом разговара о могућностима запослења, било када непозван упада у Кларисину собу, желећи да је ухвати неспремну. Ипак, како каже де Серто, „тактика је вештина слабијег.“⁸⁸⁹ У том смислу, сузе пред Кларисом доказ су Питерове слабости.⁸⁹⁰

Де Сертоову теорију можемо применити и на тумачење начина на који Клариса Даловеј користи свој шарм и изглед – хаљине и накит у *Излећу на џучину* и роману *Госпођа Даловеј*, и рукавице у причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“.

Лик Кларисе Даловеј наступа са двоструке, и то контрадикторне позиције – исто колико је она *Друџо* у својој кући, као жена, тако су и њене гошће на забави *Друџо* у односу на њу, као домаћицу. Из тога би се могло закључити да се Клариса Даловеј, спрам својих гошћи, на, условно речено, својој територији, служи *сипраптеијом*, док спрам супруга користи *шакџику*.

Следеће питање које се поставља било би да ли понашање госпође Даловеј, „пракса“ организовања забава, дотеривања, претеране уљудности, и тако даље, спада у домен стратегије или тактике? Одговор је: оба. Клариса Даловеј истовремено је и права „буржоаска жена“ и *субверзивна сила* у патријархалном дому свога мужа.

⁸⁸⁸ Исто, 37.

⁸⁸⁹ “In short, a tactic is an art of the weak.” Michel de Certeau, Исто.

⁸⁹⁰ Мада, нешто другачије тумачење суза Питера Волша понуђено је у раду: Софија Немет, „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Саџи* Мајкла Канингема“, оп. цит.

6.9. Закључак

У кратким причама, као и у роману *Госпођа Даловеј*, Клариса Даловеј у улози домаћице забаве може се посматрати двоструко: као симбол „естаблишмента“, „центра моћи“ у односу на који су њене гошће *Друјо*, и као *Друјо* унутар сопственог „патријархалног“ дома, то јест, у односу на свог супруга. Збирка приповедака *Забава код госпође Даловеј* добар је пример за утврђивање дома Даловејевих и као седишта „симболичког поретка“ и као локацијског „центра моћи“, у коме је лик Кларисе Даловеј позициониран двоструко – истовремено *унушар* и *изван* матрице моћи.

Ипак, Клариса Даловеј не налази се у улози *жрџиве*, попут „слабих јунакиња“ романа „женске фазе“. Њена улога јесте да унесе *ипрокреативну енергију* у друштво, омогућавајући, на себи својствен начин, да се живот после рата обнови и настави, тиме што на својим забавама спаја људе и уноси радост у иначе суморну свакодневицу. За разлику од лика Рејчел Винрејс, из романа *Излећ на џучину*, на пример, њен нагон није *најон ка смрћи*, већ *најон ка животију*. Такозвани „друштвени нагон“ Кларисе Даловеј њен је карактеристичан вид борбе против смрти, њен *ерос*. Из ироничне перспективе Питера Волша, она испрва делује као домаћица која припрема забаве свог супруга ради:

Двапут паметнија од Даловеја, она мора да гледа кроз његове очи – једна од трагедија брачног живота. Имајући своју памет, вечито мора да цитира Ричарда – као да човек не може дословце да зна шта Ричард мисли док ујутру чита *Морнини јоси!* На пример, ти приједи потпуно одговарају њему, или бар њеном схватању њега [...] Она је од свог салона направила неко састајалиште; генијална је за то. [...] украшавајмо тамнице цвећем и гуменим јастучићима; будимо што је могуће пажљивији.⁸⁹¹

Напоследку, Питер ипак препознаје и признаје суштину која лежи иза маске љубазне лондонске хостесе: „Додуше, она у животу ужива безмерно.“⁸⁹²

Вирцинија Вулф имала је храбрости да описима фриволних живота госпођа из високог друштва, описима њихових „тричавих“ активности, куповине хаљина,

⁸⁹¹ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 80–81.

⁸⁹² Исто.

цвећа и рукавица, посета и забава прикаже један дубок, узбудљив, трагичан и, заправо, неизмерно богат унутарњи свет.⁸⁹³

Описи забава настали из зрелог пера књижевнице истовремено представљају и критику и похвалу онима који у таквом друштву опстају, попут моћне субверзивне силе стварајући у њему свој мали, сопствени свет. Забаве Кларисе Даловеј су њена помоћ ратом разореном друштву, њен начин, њена жртва. На питање Питера Волша: „’Каквог смисла имају ти ваши приједи’ све што она може да одговори [...] јесте: они су приношење жртве; [...]“⁸⁹⁴, а то значи: „сједињавати, стварати [...] Жртва жртве ради, можда. Тек, то је њен дар,⁸⁹⁴ – али и њена *бесрамно друјачија мейода*.⁸⁹⁵

На крају, о карактеру Кларисе Даловеј не може се донети једнообразан суд. Клариса Даловеј јесте и краљица своје забаве – и заточеница режима принудног одмора. Она је истовремено и грешница која се у сопственој соби наслађује еротским фантазијама, и опатица која се у дому осећа прочишћено као у манастиру, месту очувања своје умишљене чедности. На крају, Клариса Даловеј јесте и права *вила*, али и *демон* „кућног огњишта“. Иза маске угледне даме и љубазне домаћице, вреба звер:

Заледило ју је комешање тог бруталног чудовишта у њој!⁸⁹⁶ [...] никада неће бити сасвим задовољна или сасвим сигурна, јер у сваком тренутку се чудовиште може покренути, та мржња [...] задаје јој физички бол и чини да усред свег уживања у лепоти, у пријатељству, у томе што се добро осећа, што је воле, што своју кућу уређује као дивно прибежиште, ипак задрхти, да се повије као да заиста постоји чудовиште које јој чупа корење, као да цела ратничка опрема душевног задовољства није ништа до самољубље!⁸⁹⁷

⁸⁹³ Насупрот увреженој култури против које се нараторка *Сојсџивене соби* буни: „Ипак, мушке вредности су надмоћне. Грубо говорећи, фудбал и спорт су ’важни’, праћење моде, куповина одеће су ’тричави’. А те вредности се неизбежно преносе из живота у књижевност. Ово је значајна књига, тврде критичари, јер се бави ратом. Оно је неважна књига јер се бави осећањима жена у једном салону. Сцена на бојном пољу је важнија од сцене у радњи – на сваком месту, и још ного суптилније, одражава се разлика у вредностима.“ Virđžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 85–86.

⁸⁹⁴ Virđžiniја Vulf, *Госџођа Даловеј*, оп. цит., 126.

⁸⁹⁵ Одломак преузет из: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излејџ на џучину* и *Госџођа Даловеј* Virđžiniје Vulf“, оп. цит.

⁸⁹⁶ Као потпора тврдњи да Септимус Смит представља алтер его Кларисе Даловеј јесте мотив чудовишта који деле: „плашило га је што се све ово постепено скупља у једно средиште пред његовим очима, као да је неко чудовиште избило скоро на саму површину па ће сад, овог тренутка, букнути у пламен“. Virđžiniја Vulf, *Госџођа Даловеј*, оп. цит., 17.

⁸⁹⁷ Исто, 14–15.

7. Госојођа Даловеј, роман

7.1. Брак Даловејевих

„И зашто сам се одлучила да се не удам за њега, питала се, оног страшног лета?“⁸⁹⁸

Питање које себи поставља протагонисткиња *Госојође Даловеј* представља једно од основних проблемских питања овог романа. Клариса Даловеј преиспитује један од најважнијих животних избора – одлуку да се уда за Ричарда Даловеја уместо за Питера Волша, одлуку која јој је одредила статус, начин живота илогу супруге Ричарда Даловеја. Анализом Даловејевих као прототипа већ је деконструисан њихов родни идентитет, односно утврђено је шта њихове родне улоге подразумевају и какву разлику унутар породице и друштва производе. У овом делу бавићемо се анализом тока свести Даловејевих, настојећи да одгонетнемо интенцију у приказивању ових ликова као брачног пара, разлоге који стоје иза Кларисине „одлуке“, као и да допремо до њених и Ричардових „скривених“ осећања, то јест, покушаћемо да докучимо тајну која се крије иза њиховог интимног односа.

7.1.1. Пре „закона оца“

Али целе те вечери није могла да скине очију са Сели. Била је то изванредна лепота, [...] са оном особином због које је увек завидела – јер је сама није имала – с неком врстом немара, као да може да каже шта било, да учини шта било; особина много карактеристичнија за странкиње него за Енглескиње.⁸⁹⁹

Попут критике неукости младих девојака, односно критике претераног *викторијанској чистјунсјива* и строгог пуританског васпитања које ауторка износи у *Излеју на јучину*,⁹⁰⁰ и у роману *Госојођа Даловеј* мотивација за ову врсту критике као да се понавља кроз пример ликова Сели и Кларисе из млађих дана, којима се у педесет и другој години Клариса Даловеј у мислима враћа:

⁸⁹⁸ Вирцинија Вулф, *Госојођа Даловеј* (Београд: Народна књига, 2004), 44.

⁸⁹⁹ Исто, 35.

⁹⁰⁰ Видети: Вирцинија Вулф, *Излеј...*, оп. цит., 34.

Сели је била та која ју је научила да први пут осети како је скровит живот у Бортону. Она сама ништа није знала о сексу – ништа о друштвеним проблемима. [...] тетка Хелен није никад волела расправе ни о чему. [...] Ту у њеној спаваћој соби на мансарди оне су седеле по читаве сате и разговарале, разговарале о животу, о томе како ће преуредити свет.⁹⁰¹

Вида Марковић сматра да се Клариса заљубила у Сели због њене отворености, слободе у говору и понашању (међу које је спадало и пушење као „забрањено воће“ за викторијански васпитаване девојке), какве себи Клариса никада није дозволила.⁹⁰² Може се рећи да Сели представља тип „нове жене“.⁹⁰³ Керол Смит Розенберг, у студији која се бави истраживањем „љубавних ритуала“ у „женском викторијанском свету“, налази да су истополна пријатељства била посебно санкционисана међу викторијански одгајаним девојкама, док се, с друге стране, дружење с мушкарцима сматрало недоличним без пратње.⁹⁰⁴ Дакле, викторијанско васпитање подстицало је женска пријатељства, што је довело и до продубљивања њихових емотивних односа, који су због тога неретко попримали „амбивалентну сексуалну конотацију“.⁹⁰⁵

Џејн Маркус тумачи лик Кларисе Даловеј као „девице мајке“ која је према супругу „хладна“ и која одабира „целибат у браку“ јер не може да задовољи своје истинске еротске жеље, односно лезбијске фантазије.⁹⁰⁶ Позивајући се на дубљу симболику имена протагонисткиње, она проналази да су такозване „Кларисе“ биле жене из „Трећег реда Светог Фрање“, које су се заветовале на целибат у брачној заједници.⁹⁰⁷ Ова критичарка у тумачењу брака Даловејевих служи се и биографском методом, како би пронашла бољу потпору за своје тврдње. Наиме, она и сам брак Вирциније са Ленардом Вулфом тумачи као платонско „партнерство“ које је књижевници омогућило простор за интелектуални рад, који је, између осталог,

⁹⁰¹ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 36.

⁹⁰² Vida E. Marković, *Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1900–1950* (London and Amsterdam: Southern Illinois UP, 1970), 57.

⁹⁰³ Еманципована, модерна жена. О типу ове жене, као производу феминистичке књижевности с краја деветнаестог века видети студију: Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, оп. цит., 182–184.

⁹⁰⁴ Видети: Carol Smith-Rosenberg, “The female World of Love and Ritual: Relations Between Women in Nineteenth-Century America”, у: *The Signs Reader...*, оп. цит

⁹⁰⁵ Исто, 48.

⁹⁰⁶ Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, оп. цит., 117–118.

⁹⁰⁷ Исто, 118.

подразумевао и живот без деце.⁹⁰⁸ Ипак, не смемо изгубити из вида да је Џејн Маркус најпре *лезбијска теоретичарка*,⁹⁰⁹ што значи да је она најпре заинтересована за таква значења, да их тражи, или, чак, читава у текст.

Тачно је да у роману нема графички приказаних еротских сцена између пара Даловејевих, али то не значи да из тога треба извући закључак да они живе „у целибату“. Такође, не треба изгубити из вида да су Кларисина хомоеротска осећања, у суштини, везана за њена „сећања“, док је пољубац који у својој соби упућује Питеру Волшу њена тренутна „стварност“.

Сећање Кларисе Даловеј на пољубац са Сели Сетон Елизабет Ејбел тумачи као симболично враћање у „предипалну прошлост“ – период искључиво „женске повезаности“ (период везаности за мајку).⁹¹⁰ До неминовног тренутка „акултурације“, другим речима, ступања „закона оца“, долази у тренутку када у сцену пољупца упада Питер Волш, симболични представник патријархалног закона који „захтева хетеросексуалност“.⁹¹¹

Тада се одиграо најчудеснији тренутак у читавом животу [...] Сели је застала; убрала један цвет; пољубила је у уста. Читав свет се могао окренути тумбе! [...] кад искрснуше пред њих стари Џозеф и Питер [...] Било је то као кад човек лицем налети у мраку на гранитни зид. Запрепашћујуће; ужасно!⁹¹²

О таквом насилном ступању патријархалних обичаја саркастичним тоном пише Вирџинија Вулф у есеју *Сопствена соба*, кроз трагичну причу о Џудит Шекспир. Измишљена сестра Виљема Шекспира „једнако смела, једнако маштовита, једнако жељна да види света као и он [...],“ била је необразована, чувана у родитељској кући и *припремана за брак*, али, „кад је узвикнула да се грози брака, добила је батине од оца“.⁹¹³

Елизабет Ејбел сматра да је управо шок изазван прекидом једног за Кларису тако дубоко емотивног тренутка, њеног „тренутка среће“,⁹¹⁴ разлог раскида са

⁹⁰⁸ Исто, 106.

⁹⁰⁹ Видети поглавље: “Sapphisty: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One’s Own*”, у: Исто., 163–189.

⁹¹⁰ Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, оп. цит., 33.

⁹¹¹ Исто, 33–34.

⁹¹² Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 38.

⁹¹³ Virdžiniја Vulf, *Sopstvena soba*, оп. цит., 55.

⁹¹⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 39.

Питером Волшом, те и да је њена одлука да се уда за Ричарда вид освете Питеру.⁹¹⁵ Питер Волш превише је *загро* у њену интиму, док је знала да ће поред Ричарда моћи да задржи барем део своје успомене на Сели нетакнутим.⁹¹⁶

Својствено ироничним обртима које је правила, ауторка нам из тридесет година касније перспективе приказује некадашњу бунтовницу, Сели Сетон, као удату жену, госпођу Розетер, чије удато име ни Клариса, на тренутак, не препознаје. Заправо, Клариса не успева одмах да помири сећања на некадашњу слободоумну отпадницу од патријархалног закона и побуњеницу против енглеског снобизма, са информацијом да ће уместо *ије* девојке на њену забаву доћи удата жена неког богаташа која је, у међувремену, родила чак петорицу синова. Увид у Селин лик добијамо и кроз ток мисли Питера Волша:

[Д]обро се сећа расправе [...] о правима женâ (тог прототипског предмета расправе), кад је Сели изненада планула, разбеснела се и рекла Хјуу да он представља све што је најодвратније у животу британске средње класе. Рекла је да га сматра одговорним за судбину оних јадних девојака са Пикадилија [...] Он је савршени пример колешког типа, рекла је. Само је Енглеска могла да га створи.⁹¹⁷

Алекс Звердлинг ликове попут Сели Сетон и Питера Волша смешта негде између на „скали естаблишмента“, у коју је уврстио све ликове овог романа.⁹¹⁸ Наиме, иако припадају владајућем, вишем средњем слоју британског друштва, они су прошли (или пролазе) кроз фазе бунтовништва и отпора према конвенцијама. Међутим, друштво ипак успева да преобликује „дивљу, изазовну, романтичну“ Сели у „друштвено и класно прихватљиву одраслу јединку“.⁹¹⁹ С друге стране, Питер и даље настоји себе да дефинише као „аутсајдера“ и снисходљиво посматра људе као што су Ричард и Клариса Даловеј, којима се у мислима руга, а нарочито њој као „савршеној домаћици“.⁹²⁰ Међутим, попут Питера Волша и Сели Сетон, и Клариса гаји двоструке стандарде – конформистичке и побуњеничке, закључује овај критичар.⁹²¹

⁹¹⁵ Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, оп. цит., 33–34.

⁹¹⁶ Исто.

⁹¹⁷ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 76.

⁹¹⁸ Видети: Alex, Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 130–139.

⁹¹⁹ Исто, 134.

⁹²⁰ Исто, 134–135.

⁹²¹ Исто, 139.

Број Селиних синова свакако служи да појача иронијски ефекат тог неочекиваног преокрета у карактеризацији:

Ко оно беше то учинио? [...] која се то девојка удала за богатог човека и живи у пространој кући близу Манчестера? [...] То је Сели Сетон – последња особа на свету за коју би се могло претпоставити да ће се удати за богатог човека и живети у пространој кући близу Манчестера, та необуздана, смела, романтична Сели!⁹²²

7.1.2. Рат у малом – Питер и Клариса

Свакако, поред разлога који истиче Елизабет Ејбел, разлог зашто је за супругу одабрала Ричарда Даловеја уместо Питера Волша јесте тај што је поред Ричарда могла да задржи неопходну слободу, али свакако и то што је Ричард био успешнији, богатији и стабилнији, једном речју *поузданији* од Питера. Стиче се утисак да је Клариса бирала главом, а не срцем:

И тако би још увек откривала себе како се препире у Парку светога Џемса, и доказује како је у праву – и била је у праву – што се није удала за њега. Јер у браку мора да постоји мало слободе, мало независности, код људи који живе заједно из дана у дан у истој кући. А то је њој Ричард дао, и она њему. (Где је он, рецимо, јутрос? На састанку неког одбора, никада није питала куда ће.) Али са Питером би се све морало делити, у све улазити. А то је неподношљиво. И кад је дошло до оне сцене крај водоскока у малом врту, морала је да раскине с њим, иначе би обоје страдали, обоје би се упропастили, била је убеђена у то; иако је годинама носила у себи тугу, бол, као стрелу заривену у срце. А затим онај ужасни тренутак кад јој је неко на концерту рекао да се ожени женом коју је срео на броду на путу за Индију! Она то никада неће заборавити! А он је говорио да је хладна, бездушна, чистуница. Да никада неће да схвати његова осећања. Док су те његове из Индије, луцкасте, лепе, празне глупаче, вероватно схватиле. Она га улудо жали. Јер он је уверава да је сасвим срећан, савршено срећан, иако није остварио ништа од онога о чему су некад причали. Читав његов живот био је промашен. То је њу највише гневilo.⁹²³

Између осталог, Клариси Питер није одговарао и због свог критички настројеног, увредљивог става:

Како је само грдио! Како су се препирали! Удаће се за председника владе⁹²⁴ и стајаће на врху друштвених лествица; називао ју је савршеном домаћицом (због тога је плакала у својој спаваћој соби), има особине савршене домаћице, говорио је.⁹²⁵

⁹²² Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 75.

⁹²³ Исто, 10.

⁹²⁴ Требало би „Владе“, са великим „В“. (Прим. С. Н.).

⁹²⁵ Исто, 9.

Као део шире националне концепције „енглештва“,⁹²⁶ особине „савршене домаћице“ у викторијанском периоду биле су крајње идеализоване, нарочито ако су подразумевале спој *енглеске даме* и *хосијесе њолијичких забава*, која је своје кућне манире умела лепо да комбинује са потенцијалом за остваривање друштвеног утицаја, напомиње Емили Блер.⁹²⁷ Ове карактеристике упарене са свим особинама такозване „виле домаћег огњишта“, дају комбинацију лика који је у својој књижевности Вирџинија Вулф желела више од свега да „убије“. ⁹²⁸ Очигледно је да је лик Кларисе Даловеј створен управо према таквом викторијанском идеалу,⁹²⁹ а како се Вирџинија Вулф обрачунавала са стереотипима везаним за улогу жене у домаћинству, јасно је да је критика Питера Волша упућена Клариси заправо критика Вирџиније Вулф упућена викторијанској идеологији. Тако, удајом за Ричарда, она се не свети Питеру само за прекид интимног тренутка са Сели, већ се свети из позиције дискриминисане и понижене жене. Наиме, Клариса се осећа дискриминисаном због особина које су јој биле *намејнуће* викторијанским васпитањем. Овде је Питер приказан као лицемерни критичар, који и сам подлеже стереотипима. Наиме, он себи даје за право да заузима критички став, а није у стању да сагледа ширу слику: Питер Кларису криви за особине „слабијег пола“, за „чистунство“ и жељу да постане „савршена домаћица“, односно за такозвани „викторијански манир“, који јој је, баш као и Вирџинији Вулф, суштински био *намејнуће*.⁹³⁰ Одгајана као типична необразована припадница вишег средњег слоја викторијанског друштва, Клариса Даловеј није била у позицији да бира чиме ће се у животу бавити. Њен избор сводио се једино за кога ће се удати.⁹³¹ Она одабира богатијег мужа у чијем ће дому моћи да буде угледна лондонска хостеса, што ће бити једина видљива мера њеног успеха. С друге стране, симболично, може се тумачити да организовањем забава она „приноси

⁹²⁶ О томе колико је књижевница презирала „мит о енглештву“, нарочито у империјалистичко-политичком контексту, писала сам у раду: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излеј на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

⁹²⁷ Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*, оп. цит., 35.

⁹²⁸ Видети есеје *Сојсивена соба* и „Професије за жене“.

⁹²⁹ О улози савршене хостесе оличене у карактеру Кларисе Даловеј, више у поглављу: “Cool, Lady-like, Critical or Ravishing, Romantic, Recalling Some English Field or Harvest: Virginia Woolf’s Perfect Hostess”, у: Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*, оп. цит., 171–228.

⁹³⁰ Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, у: Virginia Woolf, *Moments of Being*, оп. цит., 127–9.

⁹³¹ “it was not a question of *whether* we should marry, but simply of *whom* we should marry [...] says one of them [19th c. women]. [...] Marriage was the only profession open to her.” Цитат преузет из: Virginia Woolf, *Three Guineas*, у: *A Room of One’s Own and Three Guineas*, оп. цит., 149.

жртву“ викторијанском добу на умору: „Тек то је њен дар. Она не поседује ништа друго што би имало неког значаја: не уме да мисли, да пише, чак ни да свира у⁹³² клавир. [...] воли успех, мрзи неудобност; има потребу да је људи воле; говори стотине глупости; и дан-данас, ако је упитате, неће знати шта је екватор.“⁹³³

Уколико упоредимо лик Кларисе Даловеј из *Излеџа на ључину*, са „десет година старијим“ ликом Кларисе Даловеј из романа *Госпођа Даловеј*, пронаћи ћемо сличну мотивацију књижевнице да саосећа са ликом „домаћице“. Заправо, овде се ради о привилегији поседовања „безинтересног утицаја“ који Клариса нема, а о коме Вирџинија Вулф говори у *Сојсџивеној соби*.⁹³⁴ Могућност поседовања „безинтересног утицаја“ није имала ни Рејчел Винрејс у *Излеџу на ључину*, али, зато, у роману *Госпођа Даловеј* ову могућност, која је из историјске перспективе двадесетих година двадесетог века већ била реалнија, ауторка оставља Кларисиној ћерки, Елизабети: „Она је срећна што је слободна. [...] Свака је професија отворена женама ваше генерације, рекла је госпођица Килман. Према томе, она би могла да буде лекар. Могла би да буде агроном.“⁹³⁵

Питер Волш био би прилично „раван“ лик, када би остао чврсто при своме осуђујућем ставу. Међутим, он је модернистички јунак који се развија. То можемо видети у начину на који он покушава *себи* да објасни Кларису и разуме њене разлоге за изборе које је направила, истовремено упознавајући боље и сопствени карактер:

Оно што је очигледно, то је да је она монденка: и сувише полаже на положај и друштво и сналажење у свету [...] Говорила би му да мрзи набусите, старомодне, промашене људе као што је, без сумње, он; мисли да људи немају права да се вуку кроз живот са рукама у џеповима; морају да раде нешто, да постану нешто; а те велике даме, те војвоткиње, те седе старе контесе које се срећу у њеном салону [...] значе за њу нешто стварно. Леди Бексборо, рекла је једном приликом, држи се право (као и Клариса; она се никад није опустила ни у ком смислу речи; права је као стрела, мало укрупњена, у ствари). [...] У свему томе, разуме се, има врло много од Даловеја; врло много од јавног мњења, од духа Британске Империје, царинске реформе, духа владајуће класе, што је све утицало на њу као што то обично и бива.⁹³⁶

⁹³² Напомена: у званичном преводу стоји овај облик, мада је правилно „свира клавир“.
(Прим. С. Н.).

⁹³³ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 126.

⁹³⁴ Virginia Woolf, *Three Guineas*, у: *A Room of One's Own and Three Guineas*, оп. цит.

⁹³⁵ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 140.

⁹³⁶ Исто, 80.

Питер преиспитује и сопствене предрасуде, присећајући се речи Сели Сетон:

[...] преклињала га да је спасе од тих Хјуа и Даловеја и свих осталих савршених центлмена који ће угушити њену душу [...] направити од ње обичну домаћицу, подстаћи у њој монденку. Али треба бити праведан према Клариси. Не би се она никада удала за Хјуа. Савршено је знала шта хоће. Сва њена осећања била су на површини. Испод површине, била је врло оштроумна – далеко бољи познавалац људи од Сели, на пример, а поред тога веома женствена [...].⁹³⁷

Сатирична оштрица ауторкиног пера у случају пара Даловејевих у роману *Излећ на њучину* као да је посебно наоштрена, а видели смо и оштру осуду Даловејевих коју је изрекла Хелен Амброз у *Мелимброзији*, која кроз критику њиховог строго конвенционалног понашања посредно критикује конзервативне и надобудне империјалистичке ставове монархије чији су они представници.⁹³⁸ Морамо признати да је осуда Питера Волша у овом роману умногоме слична, али да, ипак, Питер увиђа да је код Кларисе у питању „поза“. Њене слабости само су привид – видели смо да Питер сматра да је Клариса „два пута паметнија од Ричарда“, те можда зато он доживљава удају „кобном“ по њу.

Поред „унутарње борбе“ Кларисе Даловеј, у роману је представљен и „вербални рат“ који воде Клариса и Питер. Метафоре оружја којима се у разговору користе представљене су предметима који буквално могу послужити као „хладно оружје“. У непријатном разговору са Питером Клариса у руци држи маказе, док се он нервозно поиграва својим перорезом:

Она ме гледа, помисли, и нагло га спопаде нека збуњеност, мада јој је пољубио руке. Завуче руку у џеп, извади велики перорез и упола расклопи оштрицу.[...] Крпи своју хаљину; крпи своју хаљину као и обично, мислио је; ту је она седела све време док сам ја био у Индији; крпила своју хаљину, забављала се; ишла на пријеме; трчала у Парламент и назад [...] мислио је он и све се више раздраживао, све се више узбуђивао, јер нема на свету ничег горег за неке жене него што је удаја, помисли; и политика, и конзервативан муж, као тај дивни Ричард.⁹³⁹

Из Кларисине перспективе, ситуација изгледа нешто другачије:

⁹³⁷ Исто, 79.

⁹³⁸ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 98–99.

⁹³⁹ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 44.

Каква је то чудна навика, помисли Клариса; вечито се играти ножем. И увек изазивати у човеку осећање да је површан, празноглав [...] Али и ја, помисли она, па узме иглу и позва у помоћ – [...] ствари које чини; *ствари које воли*⁹⁴⁰; свог мужа, Елизабету, себе саму, укратко, оно што Питер сада једва познаје, да се сви окупе око ње и отерају непријатеља. [...] Пре него што почне битка, коњи копитима копају тло [...].⁹⁴¹

Симболично, између бивших љубавника одиграва се „рат“ – одмеравају се снаге, показује се ко је у животу постигао више. Зашивање старе хаљине може симболизовати и ушивање старих љубавних рана, које Питер Волш својим перорезом упорно настоји да распори. Конац и игла оружје су Кларисе Даловеј – што представља њену тежњу да „зашије“, затвори то поглавље свог живота, док је нож оружје Питера Волша – он као да жели да „распори“, отвори старе ране, разоткрије Кларисина осећања, раскринка њену улогу домаћице. Ако узмемо да је једна од основних концептуалних метафора у енглеском језику „да је сваки разговор рат“,⁹⁴² онда је јасно да се овде води „рат у малом“. У духу феминистичке критике, тај рат би се могао протумачити као „рат полова“.⁹⁴³

Уколико задремо дубље у анализу Питеровог и Кларисиног унутрашњег монолога, не можемо тврдити да се симпатије ауторке налазе искључиво на једној страни. Заправо, оне се налазе истовремено и на обе, и против обе стране. И Питер и Клариса донекле су у праву у суду који доносе о оном другом, а донекле су и заслепљени сопственим предрасудама и љубомором. Клариса је заиста у праву када мисли да је Питер промашио свој живот ушавши у љубавну везу са удатом женом која има двоје деце,⁹⁴⁴ а он је у праву када осуђује њено снобовско понашање – организовање пријема, трчкарање по парламенту, „сву ту налицканост“ коју презире, и, наравно, удају за човека од кога је паметнија.⁹⁴⁵ Али, он греша када мисли да је она хладна,⁹⁴⁶ јер баш у тренутку док је посматра како наизглед смирено

⁹⁴⁰ Мој курзив.

⁹⁴¹ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 46–47.

⁹⁴² У оригиналу: “Argument is war”, једна је од основних концептуалних метафора. Види: George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, оп. цит., 4.

⁹⁴³ Видети студију која се заснива на овом концепту: Sandra M. Gilbert and Suzan Gubar, *No Man's Land...*, оп. цит.

⁹⁴⁴ Видети: Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 48.

⁹⁴⁵ Исто, 46.

⁹⁴⁶ „Али она је сувише хладна, размишљао је, док ту кроји својим маказама; Деизи би изгледала сасвим просто поред ње. А Клариса би мислила да сам промашен човек, што ја и јесам по њиховом схватању, помисли, по схватању Даловејевих.“ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 46.

ушива своју хаљину, она преиспитује једну од својих најважнијих животних одлука. Она мисли како је Питер и даље привлачан;⁹⁴⁷ чак је и несрећна због изгубљене могућности љубави са њим. Поврх свега, он у њој буди готово матерински нежна осећања када пред њом заплаче – она га тада нежно теши пољупцима, док у себи потајно проживљава сву трагичност избора који је направила: „да сам се удала за њега, та радост би била моја по цео дан!“⁹⁴⁸

Касније, Питеров „одбрамбени механизам“ попушта, те он себи признаје да, „у извесном смислу“, он јесте „промашен човек“:

А што се тиче тога шта они о њему говоре – ти Даловејеви, Хвајтбредови и њима слични, не мари ни трунке – ни трунке (иако ће, додуше, кад-тад морати да оде до Ричарда и види да ли би му могао помоћи око запослења). [...] Удаљили су га из Оксфорда – то је истина. Био је социјалиста, у извесном смислу промашен човек – и то је истина.⁹⁴⁹

Иако је у роману акценат стављен на Кларисино преиспитивање избора из прошлости, у које спада удаја, ми видимо још нешто – она ипак воли свој „садашњи“ живот. Међутим, потребно је да као лик прође кроз одређени процес сазревања, да доживи „епифанију“, како би то увидела. Између осталог, Клариса поред себе није желела мужа који ће бити „промашен човек“. И сам Питер себе види на следећи начин:

[О]н је пустилов, безобзиран, размишљао је, хитар, смео [...] заиста, романтичан гусар, немаран према тој проклетој својини, жутиим домаћим хаљинама [...] према уваженим, и вечерњим пријемима и накићеним старцима са белим грудима испод прслука. Он је гусар.⁹⁵⁰

Присећајући се „страшних“ сцена из Бортона, Питер у себи препознаје узрок сопственог пораза, односно разлог Даловејевог успеха код Кларисе: „Даловеј је веслао при повратку [...] Али некако, док су га посматрали како се креће [...] он је јасно осетио, нагонски, страшно, снажно, све то; ноћ, романтику, Кларису. Заслуживао је да она буде његова.“⁹⁵¹

⁹⁴⁷ Видети: Исто, 44.

⁹⁴⁸ Исто, 49.

⁹⁴⁹ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 53.

⁹⁵⁰ Исто, 57.

⁹⁵¹ Исто, 66.

Крајњи суд Питера Волша о односу између Кларисе и Ричарда заправо је позитиван. Она је у Ричардовом присуству „природна“, што је Питера и нагнало да помисли да ће се она за тог човека удати: „То откривење – да ће се она удати за Даловеја – било је заслепљујуће, поражавајуће у оном тренутку. Избијала је – како да се изрази? Нека лакоћа из њеног понашања са Даловејем; нешто материнско, нешто благо.“⁹⁵² Управо је облик материнске утехе подсвесно тражио и Питер од Кларисе, када се у њеној соби расплакао, и управо су се у том тренутку и у њој пробудиле најнежније емоције (и ту можемо пронаћи мотив *чежње за мајком*, који се провлачи кроз дело Вирџиније Вулф).⁹⁵³ Дакле, Питер у себи признаје Ричарду „мужевне особине“ које њему самом недостају, а којима се Клариса дивила (попут очаране Рејчел Винрејс у *Излећу на њучину*):

У свом је елементу напољу, с коњима и псима – како је само био добар, на пример, када се онај велики кудрави Кларисин пас ухватио у клопку и кад му је пола шапе било отргнуто, и Клариса се онесвестила, а Даловеј све обавио; увезао, припремио дашчице; говорио Клариси да не буде луда. Можда га је због тога волела – можда јој је то било потребно.⁹⁵⁴

Кроз унутрашњи монолог о љубави коју према својој жени осећа, увиђамо боље и перспективу Ричарда Даловеја, те и разлог због ког он сматра да се Клариса удала за њега, уместо за Питера: „Али му је она често говорила да је била у праву што се није удала за Питера Волша; што је, познавајући Кларису, очигледно тачно; њој је потребна подршка. Не зато што је слаба; просто јој је потребна подршка.“⁹⁵⁵

Дакле, из перспективе оба мушкарца у Кларисином животу, можемо рећи да је она, заправо, направила бољи избор, јер њој није потребан „гусар“, „авантуриста“, „промашен човек“, попут Питера, већ неко ко ће јој пружати подршку, али не из пуког осећања дужности, или зато што је сматра инфериорном. Ричард је ангажован политичар и одговоран супруг, а то су, суштински, особине које Клариси одговарају.

По Клариси Даловеј, заљубљеност је чудовиште које вас мори,⁹⁵⁶ али не и љубав. „За њу је све то прошлост. Чаршав је затегнут и кревет узан“⁹⁵⁷ – што је слика

⁹⁵² Исто, 65.

⁹⁵³ Видети рад на ту тему: Софија Немет, „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Сати* Мајкла Канингема“, оп. цит.

⁹⁵⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 78.

⁹⁵⁵ Исто, 121.

⁹⁵⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 47.

⁹⁵⁷ Исто, 50.

која указује на *минуле* страсти, али не и никад постојеће, или пак потиснут хомоеротизам; „Она се сама попела на кулу“⁹⁵⁸ – живот с Ричардом у том дому, у тој „кули“, великим делом спада у Кларисин избор, те је не смемо тумачити као „жртву“. У тренуцима слабости и страха она у помоћ у мислима дозива свог мужа: „Ричарде! Ричарде! повикала је као што се човек у сну трза ноћу и у мрак пружа руку за помоћ.“⁹⁵⁹ Мада је њен кревет узан, а чаршав затегнут, та затегнутост поред очигледног метафоричног значења „уштогљености“, може, с друге стране, симболизовати и „уредност“ на супрот „хаосу“. Аналитичарка Елизабет Ејбел се у психолошкој анализи приклања виђењу Емили Клајн:⁹⁶⁰ „култура се не супротставља инстинкту према закону оца, већ као креативност на супрот унутарњем хаосу, која извире из нагона за повратком мајци“.⁹⁶¹ Стога би се могло рећи да Кларисин затегнут кревет, њена уредност и „ригидност“ представљају манифестацију њене подсвесне борбе против „хаоса“. Уредност може представљати тежњу ка „срећеном животу“, на супрот авантуристичким доживљајима попут оних које проживљава „промашени“ Питер Волш.⁹⁶² Не може се рећи ни да Клариса не осећа никакву страст према Ричарду – она, заправо, осећа страствену љубомору јер је није повео на ручак код леди Братон; додуше, она мелодраматично претерује у својој љубомори, осећајући се „заувек напуштеном“.⁹⁶³

Уколико бисмо трагали за тренутком (емотивне) кулминације у роману, онда је то тренутак Кларисине жеље да побегне с Питером, напусти мужа и одбаци живот домаћице који је до тада водила: „Поведите ме са собом, одједном нешто подстаче Кларису“, међутим, одмах након те неизговорене могућности, убрзо долази и до расплета:

[...] а затим, следећег тренутка, било јој је као да се управо завршио пети чин неког комада који је био врло узбудљив и потресан и као да је гледајући га провела читав један живот, као да је побегла и живела с Питером, а сад је све то прошло. Било је време да се крене и као што жене прикупљају своје ствари, капут, рукавице, двоглед и устају да изађу из позоришта на улицу, дигла се и она са софе и пришла Питеру.⁹⁶⁴

⁹⁵⁸ Исто.

⁹⁵⁹ Видети: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј* оп. цит., 50.

⁹⁶⁰ Фројдова савременица која је једно предавање одржала у кући Адријана Стивена, а њени радови штампани су у „Хогарт пресу“. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf...*, оп. цит., 10–13.

⁹⁶¹ Исто, 11.

⁹⁶² Видети: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 47.

⁹⁶³ Видети: Исто, 50.

⁹⁶⁴ Исто.

На његово питање „Јесте ли срећни, Кларисо?“ она не стиже да му пружи одговор – иако нараторка оставља питање искрености њене реакције отвореним,⁹⁶⁵ читалац из претходних редова зна да је одговор потврдан; одговор се појављује у лику „њене Елизабете“. Несигурност по питању Кларисине истинске среће сада остаје у домену Питеровог утиска – или његове жеље да се Клариса осети несигурном и несрећном.⁹⁶⁶ Уколико се читалац на тренутак и нашао на Питеровој „страни“, ауторка тај луксуз не оставља дуго доступним, јер се врло брзо „сцена“ премешта на ручак код леди Братон, на коме Ричард Даловеј, заправо, чак ни у мислима никако није напустио своју жену, већ, напротив, размишља о томе „како ће право после ручка отићи да нађе Кларису; како ће јој рећи, тим истим речима, да је воли.“⁹⁶⁷ Важно је не заборавити ни на тренутак да Вирџинија Вулф технику преласка из једне свести у другу не чини насумично, већ сасвим интенционално. Ова техника фокализације има одређену функцију.⁹⁶⁸ Баш попут перспективе Лондона из очију сасвим случајне пролазнице Мејзи Џонсон,⁹⁶⁹ подједнаку тежину може имати и перспектива брака случајне пролазнице, Кари Демпстер, жене која посматра Мејзи у пролазу. То што су ова два лика наизглед сасвим споредна, што им је дато свега неколико редова у целом роману, никако не умањује значај поруке упућене читаоцу:

Па ипак, боље је имати сина, помисли госпођа Демпстер. Она је искусила тешка времена и није могла да се не насмешти на такву девојку. Удаћеш се, јер си довољно лепа, помисли госпођа Демпстер. Удаћеш се, помисли, и видећеш. Е, кување и све остало. Сваки мушкарац има своју ћуд. Али да ли бих изабрала исто да сам могла да знам, помисли госпођа Демпстер, и

⁹⁶⁵ Видети: Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 50.

⁹⁶⁶ Исто, 52.

⁹⁶⁷ Исто, 111.

⁹⁶⁸ Термин „фокализација“ користим према: Abot H. Porter, *Uvod u teoriju proze* (Beograd: Službeni glasnik, 2009), 125; 354.

⁹⁶⁹ Први утисак о послератној атмосфери Лондона стичемо од случајне пролазнице Мејзи Џонсон, која се већ при првом призору овог ратом опустошеног града разочарава и запрепашћује. Лондон није оно што је очекивала: „Све изгледа врло чудно, она је први пут у Лондону [...] просто ју је уплашио овај пар на клупи; млада жена личи на странкињу, а он изгледа чудно [...]“. Међутим, није архитектура града та која оставља утисак језе – сетимо се Кларисе како ужива у шетњи истим тим градом – већ људи у „покретним столицама“. На тај призор Мејзи Џонсон „осети да не може задржати сузе. О! (јер тај млади човек на клупи просто ју је уплашио [...])“; призор који пред собом види заправо је пар Смитових, који је толико потресан да ову неискусну младу девојку нагони да испусти скоро исконски крик: „Ужас! Ужас!“ Цитирано у: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излећ на њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит. Напомена: у преводу романа име „Maisy“ транскрибовано је као „Меизи“, док ауторка дисертације ово име наводи под „Мејзи“, према: Митар Пешикан и др., *Правопис српскога језика* (Нови Сад: Матица српска, 2013), 190.

неодољиво пожелеле да шапне коју реч Меизи Џонсон; да осети пољубац сажалења на избораној кожи свог уморног старог лица. Јер тежак је то био живот, помисли госпођа Демпстер. Шта му све није дала? Руже са образа, стас, ноге уз то. (Ту намаче хаљину преко својих округлих гука.) Руже, помисли подругљиво. Све су то глупости, моја драга. Јер збиља, кад треба јести, пити и спавати с ким, преживети добре и лоше дане, живот никако нису само руже, па ипак дозволи да ти кажем, Кари Демпстер не би заменила своју судбину ни са једном женом из Кентиш Тауна! Али она моли за сажалење. Сажалење за изгубљене руже.⁹⁷⁰

Симболика ружа које Ричард Даловеј купује својој супрузи представљена овом перспективом само је појачана, управо због контраста. Наиме, док госпођа Демпстер жали за изгубљеном младошћу, с друге стране, Ричард Даловеј односећи руже својој супрузи симболично жели да врати „изгубљене руже њене младости“, и тиме је подсети на то колико му је драга, те поново задобија њену наклоност.

Чак и крајње антипатични ликови, попут Бредшоових, добијају свој глас. Поред тога што представљају мету најоштрије критике ауторке, функција овог пара такође служи ради увођења контраста. Тако је леди Бредшо окарактерисана као подгојена празноглавка, жена која је удавши се пре петнаест година „подлегла“ под мужевљев утицај, „лагано тонула у његову“ вољу: „Некад, давно, она је слободном руком хватала лососе: сада, брза да удовољи мужевљевој жудњи за моћи [...] она се згрчила, скупила, покуњила, повукла уназад, затрептала.“⁹⁷¹ О њој ауторка пише са помешаном дозом критике, подсмеха, сарказма, али и *сажалења* – „интересује се за многе ствари; за одгој деце; за негу застарелих случајева падавице; и за фотографију [...] прави снимке који једва да се разликују од професионалних, а све то док чека мужа“.⁹⁷² Управо овај опис подсећа на опис госпође Даловеј из романа *Излећ на њучину*, која се, путујући у пратњи свога супруга по земљама Европе, такође бави фотографијом.⁹⁷³ Ово вишегласје не служи само контраста ради. Овом

⁹⁷⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 30.

⁹⁷¹ Исто, 104–105.

⁹⁷² Исто, 99.

⁹⁷³ Одмах можемо видети ауторкин став према људима из владајућег слоја енглеског друштва, јер је Ричард Даловеј „господин који сматра да због тога што је некад био члан Парламента, а његова супруга племићка кћер, могу да имају шта год пожелеле“. Оно што никако не треба испустити из вида јесте и разлог путовања на које су Даловејеви кренули: „господин Даловеј је давао све од себе да служи земљи ван Парламента [...] док је Клариса прегледала краљевске штале и снимала неколико фотографија на којима се виде мушкарци, сада прогнани, и прозори, сада разбијени.“ Прави разлог пропутовања није „ширење видика госпође Даловеј“, како то Ричард објашњава, већ испитивање спољнополитичке ситуације и ратног кошкања које је већ започето у

техником нараторка чак и најантипатичнијим ликовима додељује реченице чији је значај двосмислен и дубок: „’Нико не живи само за себе’, рече сер Виљем и баца поглед на фотографију своје жене у дворској тоалети.“⁹⁷⁴

Фокализација као техника доброг модернистичког романа једна је од основних наративних карактеристика романа *Госпођа Даловеј*. Овај роман већ је постао метонимија романа *шока свесџи*, и то, слободно се може рећи, *вишеструких шокова свесџи*.

Тако, поред неколико централних токова мисли које приказује, ауторка такође нуди и виђење Лондона и културе једног времена из наивних и запрепашћених очију Мејзи Џонсон,⁹⁷⁵ мишљење о невољама које брак намеће женама госпође Демпстер, или, чак, оправдане ставове једног озлоглашеног лика као што је доктор Бредшо, или, на крају, мишљење леди Розетер о промени карактера Ричарда Даловеја.

Ако бисмо желели да у роману прочитамо позитиван крај, он нам се нуди из перспективе Питера Волша и његовог последњег суда о Клариси Даловеј. Упркос свему „она у животу ужива безмерно“,⁹⁷⁶ закључује Питер Волш: „имала је тај неробични дар, тај женски дар, да створи свој свет где год се задеси. [...] никад није рекла ништа нарочито паметно; па ипак је била ту; ту.“⁹⁷⁷ Ауторка мисли о присутности, о постојању, о непролазности – вечности која побија стах од смрти, страх од нестајања и заборав – исписује мислима Питера Волша, последњег госта на забави Кларисе Даловеј, кроз његову својеврсну *еџифанију*:

– Идем и ја – рече Питер, али је седео и даље. – Какав је ово страх? Какав је ово занос? – помисли он – шта ме то испуњава необичним узбуђењем?

То је Клариса – рече он.

Јер она је била ту.⁹⁷⁸

Европи. Преузето из: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излеџи на џучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

⁹⁷⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 102.

⁹⁷⁵ Наведено у: Софија Немет, „Тема рата у романима *Излеџи на џучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“, оп. цит.

⁹⁷⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 80–81.

⁹⁷⁷ Исто, 79.

⁹⁷⁸ Исто, 199.

7.1.3. Два брака

Поред *ироније*, стилске фигуре коју је Вирџинија Вулф често користила, *контрасти* је још једно од средстава којима се радо служила. Тако, пропаст једног брака насупрот „успеху другог“ у роману *Госпођа Даловеј*⁹⁷⁹ може се тумачити као намерно поређење чија је функција да појача утисак о успеху, односно неуспеху оног другог. Ако се Септимус Смит генерално узима за „алтер его“ Кларисе Даловеј, онда се, по истој аналогiji, и брачни пар Смитових може тумачити као лоша алтернатива брачног пара Даловејевих.

Али њен муж, јер већ су четири-пет година у браку, поскочи, трже се и љутито рече: 'Добро!' [...] 'Ми ћемо сад прећи улицу' рече она. Она има право на његову руку, иако је та рука без осећања. Он је спреман да њој [...] која је напустила Италију њега ради, да само парче кости.⁹⁸⁰

Лукреција Ворен Смит љубав доживљава трагично: „Љубав чини човека усамљеним, мислила је.“⁹⁸¹

Уколико упоредимо визију љубави Ричарда Даловеја и Септимуса Смита, као мужева, уочићемо једну значајну разлику – Септимус се, дословно, гади брака. Његова осећања чак ни врхунска поезија попут Шекспирове не може да оплемени, већ га нагони да се гади љубавног чина: „Љубав између човека и жене мрска је Шекспиру. Сношај је за њега, и док траје, прљава ствар. Међутим, Реџија је рекла да мора да има деце. Они су у браку већ пет година.“⁹⁸² Узевши у обзир да је управо Шекспир један од највећих књижевних узора књижевнице,⁹⁸³ али на кога се Рејчел и Теренс још у *Мелимброзији* позивају као на песника инспирације, узор по коме ће осмислити нови вид љубавних односа,⁹⁸⁴ овде се може уочити барем *двосирука иронија*. Наиме, Питер Волш у себи критикује Кларисину одлуку да се уда за Даловеја управо из разлога што Ричард није волео Шекспира: „Али, како је могла да свари све оно о поезији? Како је могла да дозволи да он онако придикује о

⁹⁷⁹ О томе и у раду: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, оп. цит.

⁹⁸⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 18.

⁹⁸¹ Исто, 25.

⁹⁸² Исто, 92.

⁹⁸³ Видети есеј *Сојсџивена соба*.

⁹⁸⁴ „Ми морамо бити сопствени Шекспири. Ми морамо видети ствари новим очима.“ Virginia Woolf, *Melymbrosia*, оп. цит., 222–223. Превод С. Н. Видети поглавље „*Мелимброзија* и *Излећ на ључину*“ у овој дисертацији.

Шекспиру?⁹⁸⁵ Иронија постаје додатно појачана уколико је читалац упознат и са субверзивним мислима Кларисе Даловеј из приче „Госпођа Даловеј у улици Бонд“, у којој се она сама себи чуди како је могла да се уда за човека који није читао Шекспира.⁹⁸⁶ Међутим, права иронија налази се у томе што љубав према узвишеној Шекспировој поезији није довољна да оплемени љубав између супружника; није чак ни неопходна. Исмејани Ричард воли своју супругу и без „помоћи“ Шекспирових сонета.

Контраст се уочава и између очекивања од брака, али и љубави и оданости Реције и Кларисе као супруга. Док Клариса у браку жели да задржи слободу, независност и самоћу, Реција се ужасава самоће – емотивне празнине, непостојања везе са мужем: „Ја сам сама; сама! повика она крај водоскока у Регентовом парку.“⁹⁸⁷ Док Клариса Даловеј, додуше у краткој причи, у себи ниподаштава свог супруга, Реција Смит ни у мислима не чини сличну неправду према своме супругу: „она рече како је она његова жена, венчана пре више година у Милану, његова жена, и неће никада, никада изговорити да је он луд“.⁹⁸⁸

„Ако је жив, ваш психички живот је заљубљен. Ако није заљубљен, онда је мртав,“ каже Јулија Кристева.⁹⁸⁹ Још једна очигледна манифестација контраста између пара Смитових и Даловејевих контраст је између живота и смрти.

Једна од ствари која Септимуса највише раздире јесте недостатак осећања – он не осећа патњу за изгубљеним пријатељем у рату и то га изједа до те мере да почиње да мрзи себе: „нема оправдања; њему није ништа, осим оног греха због којег га је људска природа осудила на смрт: да не осећа ништа. Био је равнодушан чак и кад је Еванс погинуо; то је оно најгоре;“⁹⁹⁰ Траума рата задрла је у једну од основних хуманих емоција – способности за емпатију, за љубав. Изгубивши хуманост, Септимус Смит изгубио је и способност да воли: „оженио се женом коју

⁹⁸⁵ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 78.

⁹⁸⁶ “[...] and Shakespeare’s sonnets. She knew them by heart. Phill and she argued all day about the Dark lady, and Dick had said straight out at dinner that night that he had never heard of her. Really, she had married him for that! He had never read Shakespeare!” Цитат преузет из: Virginia Woolf, “Mrs Dalloway in Bond Street”, у: *Mrs Dalloway’s Party...*, оп. цит., 23. Превод С. Н.

⁹⁸⁷ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 26.

⁹⁸⁸ Исто, 26–27.

⁹⁸⁹ Исто, 21.

⁹⁹⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 95.

не воли; слагао ју је, завео [...] Пресуда људске природе над таквим бедником је смрт.⁹⁹¹ Ричард Даловеј, с друге стране, оженио се женом коју воли.

Позивајући се на Фројдову теорију, Ненси Бејзин одсуство Септимусове туге тумачи на следећи начин: оно може бити проузроковано неким претходно неразрешеним конфликтом у личности која је познавала покојника. Неуспех да се осети туга, стога, може на подсвесном нивоу представљати жељу за смрћу те особе. Пошто су Еванс и Септимус били веома блиски пријатељи, Септимусова неразрешена осећања кривице вероватно су везана за сексуалну привлачност коју је осећао према Евансу, док га је његова немогућност да осети тугу након Евансове смрти терала да се подсвесно осећа кривим за смрт свог пријатеља. Излаз из оваквог унутарњег конфликта Септимус проналази у самоубиству.⁹⁹²

Као Септимусов двојник, његова женска страна личности, Клариса, осећа „сличне симптоме“ – и она осећа кривицу због неспособности да пружи љубав, и она жели да заштити приватност своје душе, и она, на крају, осећала је привлачност према својој пријатељици Сели Сетон. Међутим, прича Кларисе Даловеј није трагична. Она није преживела велику трауму рата. Без присуства Септимусовог лика њен живот и емоције би деловале чак тривијално, али, његово присуство служи да укаже колико је, заправо, танка граница између „здравог разума“ и „лудила“, живота и смрти, каже Ненси Топинг Бејзин.⁹⁹³

7.1.3.1. Род у браку

Интересовање да открије шта значи бити мушкарац и шта значи бити жена, заправо представља потрагу за сопством.⁹⁹⁴ О питањима идентитета и трагања за сопством у делу Вирџиније Вулф расправљала сам у два посебна рада: „Идентитет и разлика у романима Мајкла Канингема *Саџи* и Вирџиније Вулф *Госиођа Даловеј*“ и „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госиођа Даловеј*“.⁹⁹⁵

⁹⁹¹ Исто.

⁹⁹² Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, оп. цит., 110.

⁹⁹³ Исто, 112.

⁹⁹⁴ Исто, 3–4.

⁹⁹⁵ Видети: Софија Немет, „Идентитет и разлика у роману *Госиођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Саџи* Мајкла Канингема“, оп. цит.

Визија *женсѿвеносѿи* и *мужевносѿи* у роману *Госѿођа Даловеј* представљена је готово трагично, кроз ликове Кларисе Даловеј и Септимуса Ворена Смита. Иако обоје деле сличне визије живота и смрти, ауторка Ненси Топинг Бејзин налази да у Клариси преовладава женска, то јест „манијакална страна личности“, док код Септимуса превагу односи мушка, „депресивна“, те се за Кларису везује живот и „здрав разум“, а за Септимуса смрт и „душевни поремећај“.⁹⁹⁶ „Жена“ која односи превагу у Кларисином лику покушава да избрише сурове чињенице „маскулине“ реалности (изолације, конфликта, времена и смрти), каже даље ова критичарка.⁹⁹⁷ Потврду проналазимо и у роману, у тренуцима када Клариса Даловеј преиспитује и разuverава саму себе:

[...] она сигурно себи говори: Пошто потичемо од тог проклетог рода, ланцима привезаног за брод који тоне [...] пошто је читав живот само рђава шала, онда по сваку цену учинимо своје; ублажимо патње наших другова затвореника; украшавајмо тамнице цвећем и гуменим јастучићима; будимо што је могуће пажљивији. Ти разбојници, богови, неће моћи баш све да изведу по своме – она је мислила да се богови који никада не пропуштају прилику да повредe, осујете и похарају људске животе, да се они озбиљно помету, ако се, упркос свему, понаша као права дама.⁹⁹⁸

У бежању од празнине, неиспуњености и подељености коју осећа у дубини душе, Клариса ствара светове и улоге који ће за њу представљати уточиште. Једна од тих улога и светова јесте вођење домаћинства. Дом за њу, с једне стране, представља „сигурну луку“, а, с друге, свето, али хладно место, „манастир“ у који се повлачи попут калуђерице (мада, и овде наилазимо на суптилну иронију, она „није никад веровала у бога“):

Било је свеже у холу као у некој гробници. Госпођа Даловеј принесе руку очима и када је девојка затворила врата и до ње дошао шушањ Лусине сукње, осети се као калуђерица која је напустила свет па осећа како се око ње свијају знани велови, док се разлежу отпевања на старе молитве. Куварица је звиждукала у кухињи. Чуло се куцање писаће машине. То је њен живот, и нагнувши се над сто у холу, она се предаде том утицају, осети се благословена и прочишћена.⁹⁹⁹

⁹⁹⁶ Видети: C. G. Jung, *Two essays on Analytical Psychology*, наведено у: Nancy Topping Bazin, оп. цит., 3.

⁹⁹⁷ Исто, 3.

⁹⁹⁸ Вирѿинија Вулф, *Госѿођа Даловеј*, оп. цит., 81.

⁹⁹⁹ Исто, 31.

У пренесеном смислу, Клариса се свесно покорава „вили домаћег огњишта“, признајући да: „човек мора да плати из свог тајног складишта изванредних тренутака“; „човек мора у свом свакодневном животу да плаћа слугама, да плаћа псима и канаринцима, изнад свега Ричарду, свом мужу, који је основа свега тога“.¹⁰⁰⁰

Исто тако, играјући улогу „виле домаћег огњишта“, Клариса покушава да се сакрије од ружне стране сопствене природе, тог, како га сама именује „бруталног чудовишта у њој“.¹⁰⁰¹ Овакво тумачење уклапа се у концепцију о типичној двострукој карактеризацији присутној у женској књижевности, у којој ликови жена, наиме, пред собом имају двоструки задатак – труд да буду што вернија слика „виле“ и напор да у себи пониште све супротне, „чудовишне“ особине.¹⁰⁰² Тај мистични осећај јединства и комплетности, који Клариса Даловеј добија организујући забаве, не може истински елиминисати, али може барем делимично ублажити осећај „изолације“, налази Ненси Топинг Бејзин.¹⁰⁰³ Клариса води дијалог са самом собом. Она се бори против емотивне празнине и чудовишта у себи. Примивши вест о смрти Септимуса Ворена Смита на њеној забави, она се, коначно и суочава са собом, осећајући, испрва, да је чињеница да се један млад човек убио, баш у време њене забаве, „њен пораз, њена срамота“.¹⁰⁰⁴ Она осећа да је „кажњена да гледа како овде човек а тамо жена тону и нестају у дубокој тмини, док је она присиљена да стоји ту, у својој вечерњој хаљини“.¹⁰⁰⁵ Међутим, овај тренутак суочавања не траје дуго, механизам одбране почиње брзо да ради и госпођа Даловеј се из дубине своје свести враћа у спољашњи свет – у „сигурну луку“: „Али она мора да се врати. Мора опет да преузме своју улогу.“¹⁰⁰⁶ Организовањем забава она некако успева да превазиђе усамљеност и страх од коначне изолације – смрти („маскулиног концепта“), а да не мора да се излаже ризику „интимности“.¹⁰⁰⁷ Клариса се на овај начин бори са својим манијакално-депресивним стањем, како би порекла реалност од које је Септимус изгубио разум.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁰ Исто, 32.

¹⁰⁰¹ Исто, 14.

¹⁰⁰² Видети: Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, оп. цит., 34.

¹⁰⁰³ Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, оп. цит., 105.

¹⁰⁰⁴ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 189.

¹⁰⁰⁵ Исто, 189.

¹⁰⁰⁶ Исто, 191.

¹⁰⁰⁷ Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, оп. цит., 107.

¹⁰⁰⁸ Исто.

Доктор Бредшо, како га је Клариса окарактерисала, „рђав човек без пола и страсти“,¹⁰⁰⁹ уместо да лечи Септимуса Смита, ратника повратника оболелог од посттрауматског синдрома, он га кори због тога што не испуњава (ондашња) друштвена и родна очекивања од мушкараца, односно што не може да се понаша у складу са улогом храброг и неосетљивог војника и стабилног мужа:

Дакле, препали сте се – рече он љубазно и седе поред свог болесника. Говорио је својој жени како ће се убити, а она је још сасвим млада, странкиња, зар не? Зар јој то не даје веома чудну представу о Енглежима као мужевима? Зар човек, можда, нема обавеза према својој жени?¹⁰¹⁰

Дубока унесрећеност услед неиспуњених родних очекивања код пара Смитових најбоље је осликана у сцени у Регентовом парку, у коме овај брачни пар посматра авионе. Оно што је овде кључно јесте сцена која се одвија унутра, у мислима пара – жене која је напустила домовину како би се удала за мушкараца кога је искрено волела, али од кога је желела оно што јој он није могао пружити.¹⁰¹¹

Она би више волела да је мртав! Не може да седи крај њега док он тако буљи и не види је и чини да све око њега изгледа страшно [...] ’Септимус сувише напорно ради’, то је било све што је могла да каже чак и својој рођеној мајци. [...] Кукавички је то за једног човека да говори како ће се убити, притом је Септимус још и ратовао; био је храбар; није то више онај Септимус. Стављала је чипкани оковратник. Стављала је нови шешир на главу, а он то никада није примећивао; и био је срећан без ње. Ништа не би њу могло учинити срећном без њега! Ништа! Он је себичан. Такви су мушкарци [...] Гле! Бурма јој склизну – толико је ослабила.¹⁰¹²

Готово свака Рецијина мисао одише родним стереотипима. Ако анализирамо њен унутрашњи монолог, видећемо да се Реција Смит у потпуности идентификовала са улогом слабе жене, жене чија срећа, сигурност, статус и идентитет у потпуности зависе од мужа. Она се такође скрива иза лажи да њен муж „сувише напорно ради“, јер то је један од стереотипа – мушкарац, као глава породице, морао је жени да обезбеди материјалне услове за живот. Она, затим, одбија да прихвати

¹⁰⁰⁹ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 189.

¹⁰¹⁰ Исто, 96. За Кларису, Доктор Бредшо је „човек који је крајње учтив према женама, али у стању да учини неко неописиво насиље – да присили вашу душу, да, то је – да је тај млади човек отишао к њему и да му је сер Вилем на тај начин ударио печат своје моћи [...]: живот је постао неподношљив; људи га чине неподношљивим, баш такви људи,“ закључује Клариса. Вирцинија Вулф, оп. цит., 189.

¹⁰¹¹ Одломак цитиран из: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Вирциније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, оп. цит.

¹⁰¹² Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 25–26.

да је он преплашен, зато што су то типично женска осећања; она о своме мужу множава стереотипну слику – мушкарац, војник, треба да буде храбар. За њу је „најужасније од свега гледати човека, као што је Септимус, који је ратовао и био храбар, како плаче.“¹⁰¹³ Реција се, дакле, не суочава са истином, већ у налету очајања почиње да се брани стереотипима; зато ставља чипкани оковратник и нови шешир, симболе женствености, у своју одбрану. Када ни то не помогне, прибегава нападу на цео мушки род, покушавајући да узрок Септимусове незаинтересованости припише предрасуди да су мушкарци, једноставно, себични.¹⁰¹⁴ Тражећи спас у стереотипима, она у ствари тражи потврду да Септимус није заиста болестан. Нажалост, такав заклон је неодржив, стереотипи се руше, а маске падају, заједно са бурмом која клизи са Рецијиног осушеног прста.¹⁰¹⁵

Овај брак осуђен је на трагичан крај. Септимус то предосећа: „Његова жена плаче, а он ништа не осећа; само сваки пут кад зајеца на тај дубоки, тај тихи, тај безнадежни начин, он се спушта за још један степен у провалију.“¹⁰¹⁶

7.1.4. Љубав као исцељење

Шта вреди памет – рече леди Розетер устајући
– у поређењу са срцем?

Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*

Улоге које друштво намеће и Клариса и Септимус осећају као неподношљиве, с том разликом што Клариса некако успева да се у улози „савршене домаћице“ савршено и снађе, док Септимус подлеже под притиском друштвено-родних очекивања, које му намеће и његова супруга Реција, и сама жртва укалупљених родних конвенција.

¹⁰¹³ Исто, 145.

¹⁰¹⁴ N. Marsh (ed.), *Virginia Woolf: The Novels* (Great Britain: Macmillan Press LTD, 1998), 48–51.

¹⁰¹⁵ Одељак је преузет из овде наведеног рада. Поред симболике одевања, бурму, као симбол књижевница обилно користи у роману *Орландо*. Орландо под очигледним притиском конвенција деветнаестог века, у тренуцима слабости и несигурности које осећа као жена, полази у махниту потрагу за мужем, видећи у бурми спас: „На кога”, питала је, бацивши поглед на облаке који су се враћали, склопивши руке док је клекла пред оквир прозор а изгледала као сама слика привлачне жене која је то урадила, ’могу да се ослоним?’ [...] Сви су венчани осим мене [...] док сам ја [...] сама, неудата, усамљена.“ Цитат преузет из: Вирџинија Вулф, *Орландо*, оп. цит., 145. Попут Реције, и Орландо овде представља слику слабе жене, жене којој је муж неопходан како би опстала. Види: Софија Немет, „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“, оп. цит.

¹⁰¹⁶ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 94.

Вида Марковић сматра да је Клариса одабрала Ричарда уместо Питера зато што је поред њега могла да се оствари као домаћица која организује пријеме, што је Питер сматрао фриволним, али, суштински, Ричарда је одабрала за мужа зато што он, за разлику од Питера, није могао да је „прозре“, није је уистину познавао.¹⁰¹⁷ У Ричардовим очима видела је себе баш онаквом кавом је желела да је и он види, односно није желела да он види „хаос“ и „мржњу“ који се налазе испод маске савршене супруге и домаћице.¹⁰¹⁸

Јулија Кристева изједначава симптоме *љубави* са симптомима *сипраха*.¹⁰¹⁹ Она љубав дефинише као „страх–жељу да више не будем ограничена, обуздана, већ да могу да пређем на ону страну. Страховање да ћу пробити не само конвенције, забране, већ, и пре свега, страх и жеља да се пробијем кроз границе себе.“¹⁰²⁰ Она Сигмунда Фројда назива „првим романтичарем“ који се међу модернистима „усудио да претвори љубав у исцељење“.¹⁰²¹ Фројд управо љубав поставља као модел „оптималног психичког деловања“.¹⁰²² Здрав душевни живот „отворен је систем, прикопчан на други“, каже Кристева.¹⁰²³ У том смислу, психички живот лика Кларисе Даловеј је здрав. Она тежи исцељењу, а не самоуништењу, попут Септимуса.

Дакле, осуда Виде Марковић према Кларисином лику преоштра је и једнострана.¹⁰²⁴ По њој је лик Кларисе Даловеј раван, не развија се, осим у смеру потпуне аутодеструкције.¹⁰²⁵ Мада ова критичарка увиђа слојеве у овом лику – маску супруге и унутрашњост чудовишта, Вида Марковић маску тумачи само као покриће суштински деструктивне природе. Међутим, сам поступак Вирџиније Вулф којим уводи такозваног аутодеструктивног „двојника“ оповргава овакав поједностављен начин тумачења, јер ауторка тако оставља места за развој Кларисиног лика. Клариса се развија, односно као лик сазрева у љубавном осећању – у љубави према супругу, према себи и према животу.

¹⁰¹⁷ Vida, E. Marković, *Disintegration of Personality...*, оп. цит., 58–59.

¹⁰¹⁸ Исто, 59–60.

¹⁰¹⁹ Julija Kristeva, *Ljubavne povesti* (Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011), 12.

¹⁰²⁰ Исто, 12.

¹⁰²¹ Исто, 14.

¹⁰²² Исто.

¹⁰²³ Исто, 21.

¹⁰²⁴ Видети студију: Vida, E. Marković, *Disintegration of Personality...*, оп. цит.

¹⁰²⁵ Исто.

Док брак Смитових тоне све дубље, а њихови ликови нестају, као контраст јављају се ликови Даловејевих који sazревају, док њихова љубав расте, све до заједничког врхунца у роману.

7.1.5. Епифанија Ричарда Даловеја

Анахроном анализом лика Ричарда Даловеја у делу Вирциније Вулф уочава се развој овог лика. У односу на лик Ричарда Даловеја из *Излеџа на њучину*, надобудног сноба, поборника империјалистичке политике и рата, подругљивог према сифражеткињама, самоувереног у друштву, препотентног и неотесаног према женама, у роману *Госпођа Даловеј* он није тако приказан. Једино што се о њему може „објективно“ дознати јесте да је он активан члан Парламента који води богат друштвени живот. Али, за разлику од претходног, у овом роману ми добијамо увид и у Ричардову свест, у којој централно место заузима његова супруга, Клариса. Ауторка као да је љубављу оплеменила некада несимпатичног Ричарда Даловеја:

[И] Ричарду одједном изађе она пред очима тамо за ручком; он и Клариса; њихов заједнички живот [...] веома нестрпљив да ухвати ону паукову нит, ону везу између себе и Кларисе; отићи ће право к њој у Вестминстер. Али он жели да уђе с нечим у руци. Са цвећем? Да, са цвећем, јер нема поверења у свој укус кад је у питању злато; с много цвећа, ружа, орхидеја, да прослави оно што је, узмите то како хоћете, један догађај; оно осећање љубави према њој кад се за ручком говорило о Питеру Волшу; а никад о томе нису говорили [...] што је, помисли он [...] највећа погрешка на свету. Долази време када се то више не може рећи; човек постаје сувише стидљив да то каже, размишљао је он [...] крећући се у правцу Вестминстера са великим букетом који је држао уза се да јој одмах, са цвећем у руци, тим истим речима каже (па ма шта она мислила о њему): 'Ја те волим.'¹⁰²⁶

Представљање посебних доживљаја јунака, *џренуџака визије*, *џренуџака џонирања у себе*, „када човек сагледава целокупно своје збивање и чини му се да у њему види неки смисао, неку целину“, део су технике тока свести које је Вирцинија Вулф до савршенства довела управо у *Госпођи Даловеј*.¹⁰²⁷ О таквим посебним тренуцима визије, стања сличном шоку, у којима као да долази до некаквог

¹⁰²⁶ Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 118–119.

¹⁰²⁷ Према: Вида Марковић, предговор у: Leon Edel, *Психолошки роман* (Београд: Кultura, 1962), XXII.

откровења, које назива *иренуцима њосиојања*, Вирџинија Вулф писала је у есеју „Скица прошлости“ (“A Sketch of the Past”).¹⁰²⁸

Приказивање тренутака визије интензивне снаге и лепоте део је наративне технике у многим романима Вирџиније Вулф, налази Нина Сирковић.¹⁰²⁹ То су, на пример, тренуци открића код Кларисе Даловеј и Септимуса Смита, као и тренуци уметничке визије Лили Бриско из романа *Ка светионику*.¹⁰³⁰ Сусрет с „лиминалним“ стањем свести врло је сличног описа. Оно се дешава обично у неком прекретном тренутку живота – адолесценцији, жалости, смрти и старости – а примењује се на све фазе врхунца индивидуалне или друштвене промене, објашњава клер Друери.¹⁰³¹ Брачни пар Даловејевих налази се на прекретници између средњег и старачког доба. Клариса Даловеј враћа се у прошлост у потрази за последњим еротским успоменама и доживљајима, који се више никада неће поновити, те се, између осталог, бори и са променама које старост у том смислу доноси.

„Доје је епифанију дефинисао као изненадни продор духовног у баналност неке појаве.“¹⁰³² У сличном стању нашао се и до сада скоро споредни, а можда чак и *антијунак*, Ричард Даловеј, који доживљава епифанију у виду љубавног освешћења¹⁰³³:

Заиста је као неко чудо сетити се рата, и хиљаде јадних људи пред којима је био живот, који су заједно пали, и већ су упола заборављени; чудо заиста. А он иде лондонским улицама да дословце каже Клариси да је воли. [...] понови како је то чудесно што се он оженио Кларисом; чудесно – његов живот је чудо, размишљао је, оклевајући да пређе улицу.¹⁰³⁴

Епифанија Ричарда Даловеја заиста јесте прозаична – он жели да каже својој супрузи, са којом иначе живи у складном вишедеценијском браку, у коме нема никакве породичне драме, да је воли. Али, иако ова одлука на први поглед може

¹⁰²⁸ Један од аутобиографских есеја из постхумно објављене збирке мемоара Вирџиније Вулф. Видети: Virginia Woolf, *Moments of Being...*, оп. цит.

¹⁰²⁹ Nina Sirković, „Ресерција умјетности Virginije Woolf...“, оп. цит.

¹⁰³⁰ Исто.

¹⁰³¹ Claire Drewery, *Modernist Short Fiction by Women...*, оп. цит., 1.

¹⁰³² Видети: Биљана Дојчиновић, *Право сунца...*, оп. цит., 17.

¹⁰³³ Павлетић процес заљубљивања тумачи управо као „епифанијски“. Он наводи и визију Едгара Алана Поа, по коме „врхунски ужитак“ (односно епифанија), није обележен само „небеским“, већ га могу красити и „земаљске сфере“, попут погледа на крајолик, неке појаве у природи, као и лепота и љубав жене. Vlatko Pavletić, *Trenutak vječnosti...*, оп. цит., 19; 37–38.

¹⁰³⁴ Вирџинија Вулф, *Госиођа Даловеј*, оп. цит., 119–120.

деловати прозаично, она суштински мења нешто, а то чак није ни однос између супружника, који је већ сам по себи добар, већ нешто друго, нешто значајније за сам карактер. Доневши ту одлуку, Ричард Даловеј *сазрева*, постаје промућурнији човек. Нарочито уколико их из ове перспективе упоредимо са десет година млађим ликом Ричарда Даловеја из првог романа Вирџиније Вулф, увидећемо да се Ричард Даловеј променио *набоље*. Између осталог, промену, о којој ми суштински, читајући само роман *Госпођа Даловеј*, не можемо знати много, примећује леди Розетер (чије је девојачко презиме Сетон) на самом крају романа: „’Ричард се променио набоље. Ви сте у праву’ – рече Сели. ’Хоћу да говорим с њим. Да се опростим.’“¹⁰³⁵

Роман *Госпођа Даловеј* роман је о сазревању хуманости и љубави Ричарда Даловеја, коме је одједном жао продавца према коме се Хју Хвајтбред бахато понаша,¹⁰³⁶ који скупља доказе о пропустима лондонске полиције,¹⁰³⁷ коме је жао проститутки на улицама: „благих боже, нису оне криве, нити младићи“,¹⁰³⁸ – што је још један иронијски обрт који се може уочити тек након читања *Излећа на њучину*, а то је да се бес код Рејчел Винрејс због проституције на улицама Лондона буди управо као реакција на пољубац Ричарда Даловеја – који коначно почиње да криви „одвратни друштвени систем“,¹⁰³⁹ а све то пада му на памет док је „ишао да каже својој жени како је воли“.¹⁰⁴⁰

Лик Кларисе Даловеј смештен је под тип идеалне даме и домаћице, која свој живот преиспитује – преиспитује своју љубав и верност према супругу, као и одлуку да се уда. Ипак, на крају, Клариса Даловеј мири се са својим унутарњим немирима, страховима, озлојеђеношћу, а све то док ушива хаљину за пријем:

Мир се спуштао на њу, спокој, задовољство [...] и као да читав свет све тромије и тромије каже ’то је све’, док чак и само срце у телу које лежи на сунцу на обали не каже: То је све. Не бој се више, каже срце, Не бој се више, каже срце и предаје терет неком мору које скупно уздише за све туге и обнавља се, почиње изнова.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁵ Исто, 199.

¹⁰³⁶ Исто.

¹⁰³⁷ Исто, 120.

¹⁰³⁸ Исто.

¹⁰³⁹ Исто.

¹⁰⁴⁰ Исто.

¹⁰⁴¹ Исто, 42.

Међутим, до унутарњег помирења долази у једном од неколико „тренутака визије“. На врхунцу своје забаве, примивши вест о самоубиству неког младића, Клариса Даловеј застаје, фокус се са гостију премешта ка унутра: „А та старица из собе преко пута иде у постељу. [...] Чаробно је, док се гости још смеју и галаме у салону, посматрати ту старицу како сасвим тихо иде у постељу.“¹⁰⁴² Ободривши себе последњи пут Шелијевим стиховима, „Не бој се више врелине сунца,“ она се враћа својим гостима, својој забави.¹⁰⁴³

Клариса Даловеј коначно је рашчистила са емотивно узбурканом прошлошћу, симболично се определивши за складан и миран живот у своме дому, са својим супругом, у старачком добу које долази.

Тренутак освешћења Ричарда Даловеја настаје када схвата да је његов живот „чудо“, јер воли своју жену: „Велика је била то епоха. Заиста, његов живот је чудо; око тога нема шта да се двоуми: јер ево, ту је у најбољим годинама живота на путу кући у Вестминстер, да каже Клариси да је воли. Срећа је то, мислио је он.“¹⁰⁴⁴

Изненадно сагледавање снаге љубави коју гаји према својој супрузи није једини тренутак открочења које се дешава унутра овог лика. Он се дешава још једном, паралелно са унутарњим преображајем Кларисе Даловеј када на врху степеништа, и на врхунцу забаве, што је, заправо, и врхунац романа, посматра своје званице док осећа како јој хаљина гори због непријатности поводом вести о самоубиству Септимуса Смита. Мада је највише простора посвећено унутарњој борби и сазревању лика Кларисе Даловеј, мисли Ричарда Даловеја, његов емотивни врхунац, његова епифанија даје подједнако важан печат овом роману. О томе сведоче и редови за које се Вирџинија Вулф определила да стоје на последњим страницама романа – редови о љубави Ричарда Даловеја:

Ричарду и Елизабети било је прилично мило што се свршило; Ричард се поносио својом ћерком. Није мислио да јој то каже, али није могао да се уздржи. Посматрао ју је, рекао је и питао се: ’Ко је та лепа девојка?’ А то је била његова ћерка!¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴² Исто, 190.

¹⁰⁴³ Исто.

¹⁰⁴⁴ Исто, 121.

¹⁰⁴⁵ Исто, 198–199.

7.2. Сазревање кроз љубав – закључак

Клариса себе на моменте доживљава као „невидљиву“, што Алекс Звердлинг повезује са њеним „брачним стањем“ и идентитетом „госпође Ричарда Даловеја“.¹⁰⁴⁶

Ипак, удаја за Ричарда није издаја сопства, већ пре пакт између двоје људи који могу да „задрже мало слободе“ за себе, што, уосталом, мисли и осећа и сама Клариса: „Јер у браку мора да постоји мало слободе, мало независности, код људи који живе заједно из дана у дан у истој кући. А то је њој Ричард дао, и она њему.“¹⁰⁴⁷

О „пакту“ полова Вирџинија Вулф говори у *Сопственој соби*:

Наиме, кад сам видела тај пар како улази у такси, заиста сам осетила да моја свест, до малочас расцепљена, постиже природно јединство. Очигледан разлог би био то што је природно да полови сарађују. Имамо дубоко, мада ирационално осећање које иде у прилог теорији да заједништво мушкарца и жене даје највеће задовољство, најпотпунију срећу.¹⁰⁴⁸

Још један наизглед споредан лик, служавка у дому Даловејевих, примећује то „нешто централно што прожима“, то осећање блискости између супружника, чак и пре него што су га они сами постали свесни. Луси је то инстинктивно препознала (баш попут Рејчел Винрејс на палуби *Еуфрозине* док је посматрала пар Амбровових како се љубе)¹⁰⁴⁹:

[...] – Господин Даловеј, госпођо, рекао ми је да вам кажем да неће ручати код куће. – О! Изустиле Клариса, и Луси је, подстакнута овим узвиком, поделила њено разочарање (али не и бол); осетила је њихову међусобну везу; схватила и неизречено; помислила, ето, како господа воле; па узевши сунцобран госпође Даловеј као какво свето оружје које је одложила нека богиња пошто се часно послужила њиме на бојном пољу, ставила га на његово место.¹⁰⁵⁰

Другим речима, Клариса Даловеј не мора да се бори за Ричардову љубав; борба коју је водила, окончана је. Он ће је једним гедстом разуверити да је воли –

¹⁰⁴⁶ Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, оп. цит., 140.

¹⁰⁴⁷ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 10.

¹⁰⁴⁸ Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, оп. цит., 112.

¹⁰⁴⁹ „Пар се удаљио; могло се видети да су разменили пољубац; и да је Ридли имао нешто да каже у поверењу својој жени. [...] У њој се пробудила једна емоција. Колико је лепо видети пар који се држи руку под руку!“ Virginia Woolf, *Melambrosia...*, оп. цит., 24. Превод С. Н.

¹⁰⁵⁰ Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, оп. цит., 32.

показаће јој то поклонивши јој руже као симбол чије значење она спознаје.¹⁰⁵¹ Једна мини *мелодрама*, која се одвија у *иpећуином дијалогу*¹⁰⁵² између супружника, уједно представља и најемотивнији и најинтимнији тренутак њихове невербалне комуникације, њиховог неизговореног споразума, такорећи њихове *заједничке епифаније*. Заједничка кулминација осећања дешава се на средини романа. Стављајући печат на недоумице које је свако од њих двоје до тог тренутка гајило, узајамна интуитивна самоспознаја уједно представља и расплет љубавне драме између супружника:

Ричард је ушао с цвећем у руци. [...] Међутим, није могао себе да нагна да јој каже како је воли (не тим речима). Како су лепе, рече она узимајући његово цвеће. Разумела је; разумела га је и без речи; она, његова Клариса. [...] Није јој рекао 'Волим те', али је држао њену руку. Срећа је то, срећа, мислио је. [...] Ако јој ти приједи задају бриге, он јој неће дозволити да их приређује. Да ли она жали што се није удала за Питера? Али он сад мора да иде. Мора да оде, рече устајући. Али застаде на тренутак као да је хтео нешто рећи; а она се упита шта то? Зашто? Па руже су ту.¹⁰⁵³

Ако бисмо поредили исте ликове у два романа, пар Даловејевих у *Излеиу на иучину* по годинама је млађи од Даловејевих из романа *Госиође Даловеј*. У *Излеиу на иучину* они још немају деце, док у опису њиховог односа доминира Ричардова снисходљивост према супрузи, али и еротска привлачност. Оно што је доминантно у зрелијем роману, који уједно описује и зрелији пар Даловејевих у педестим годинама живота, јесте њихово узајамно поштовање, емотивна зрелост, интуитивно препознавање емоција оног другог, дубља повезаност и, на крају, љубав.

¹⁰⁵¹ Мирослав Бекер дефинише „епифанију“ као технику приказивања којом су се служили модерни писци, попут Т. С. Елиота, Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф, одступајући тиме од традиционалне методе приказивања и дескрипције, окренувши се приказивању *сликом, ситуацијом* или *симболом*: „На сличне часове визије nailazimo kod Virginije Voolf kada govori kako nam neka naoko nevažna pojava može pružiti sliku ili simbol stvarnosti.“ Наведено у: Vlatko Pavletić, *Trenutak vječnosti, uvođenje u poetiku epifanija*, оп. цит., 66.

¹⁰⁵² Међу првим писцима Хенри Џејмс еволуирао је ка мелодрами „која је била све више у самој свести“ јунака, „у којима се разговори збивају ћутке, разменом неизговорених порука попут осмеха и погледа“. Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, оп. цит., 34.

¹⁰⁵³ Исто, 122–123.

8. Закључак

Вирџинија Вулф у свој први роман уводи ликове Даловејевих, као, условно речено, споредне ликове, приказујући их углавном у неповољном светлу. Десет година касније, она им се у роману *Госпођа Даловеј* враћа и у потпуности посвећује њиховом унутарњем животу, то јест „току свести“, овог пута дајући им централно место. Тема брака доминантна је тема првог романа Вирџиније Вулф, *Излеј на њучину*, као и романа *Госпођа Даловеј*, који се налазе у фокусу анализе ове докторске дисертације. Ову тему књижевница је као идеју почела да развија још у рукопису који је дуго спремала, а који је уредница Луиз ДеСалво постхумно саставила и објавила под насловом *Мелимброзија*, осамдесетих година прошлог века, да би јој се, у свом каснијем опусу, стално враћала.

Основне теме, поред доминантне теме брака, које су истраживане у овом докторском раду, јесу тема удварања, љубави, емотивног и психичког сазревања. Мотиви који се од претече првог романа Вирџиније Вулф, *Мелимброзије*, доследно понављају и варирају у њеном делу јесу најпре мотив мајчине смрти, односно мотив чежње за мајком. Једна од основних хипотеза ове дисертације јесте да мотив чежње за преминулом мајком управља и карактеризацијом и наративним поступком, нарочито у првом роману Вирџиније Вулф. Поред тих мотива, анализом наведених романа и прича дошло се до закључка да мотив одевне праксе игра кључу улогу у деконструкцији родне карактеризације, те се у свим делима понавља симбол хаљине, као родног означитеља, али свакако не са једнозначном конотацијом. Од осталих симбола истиче се и симбол огледала, који такође носи вишеструке нивое значења. Огледало рефлектује искривљену слику о себи, као, на пример, у причи „Нова хаљина“, али и истиниту слику о односу са другим бићем, као што је случај са Теренсом и Рејчел у *Излеј на њучину*. Генерално, може се рећи да је нагон ка смрти лајтмотив у опусу књижевнице. Познато је да је Вирџинија Вулф окончала живот утопивши се у реци. На основу тога може се рећи да јесте нагон ка смрти као мотив свесно, или пак несвесно, пренела у своја дела. Попут описа грознице која обузима умирућу јунакињу њеног првог романа, изузетно добро је дат и опис лудила и суноврата Септимуса Смита у потоњем роману *Госпођа Даловеј*.

Међутим, оно што у њеном делу подједнако доминира јесте и након ка животу, ка стварању, *eros* као принцип, љубав као развојни пут јунака романа.

Поред тога, у раду је указано и на интертекстуалну везу са делом Виљема Шекспира и Персија Биша Шелија, а упливом романа *Под иућим уицајем у Излеи на иучину*, указано је и на велики утицај дела Џејн Остин на стваралаштво Вирџиније Вулф, као „књижевне мајке“, претходнице унутар женске књижевне традиције.

У поглављу у коме се спроводи детаљна компаративна анализа рукописа за роман *Излеи на иучину* и самог романа, насловљеном „*Мелимброзија и Излеи на иучину*“, отворена су питања о природи мушко-женских односа, о природи удварања, заљубљивања, о љубави и браку. У роману *Излеи на иучину*, то јест у претечи, *Мелимброзији*, први пут се сусрећемо са ликовима Кларисе и Ричарда Даловеја, богатог брачног пара из вишег слоја британског друштва, који „по специјалном аранжману“ ступају на брод *Еуфрозина*. Мада заузимају знатно мање простора у роману од осталих ликова, Даловејеви су описани до најситнијих детаља – њихови манири, говор и мисли. Утисак који остављају на сапутнике изузетно је снажан, те се чини да остали ликови значајно губе на снази, али је иронија којом се ауторка у опису овог брачног пара служи свеprisутна, оштра и јасна.

Протагонисткињи романа, Рејчел Винрејс, путовање доноси бројне менторе. Међутим, чини се да без обзира на број „ментора“, она остаје непросвећена. Она се неће остварити ни по узору на Хелен Амброс, „срећно удату жену“, ни као Клариса, „срећно удата богаташица“, ни као срећно верена Сузан Ворингтон. Осујећена својом потрагом за истином и за могућношћу остваривања искреног односа са мушкарцем, Рејчел уточиште проналази у симболима – музици, књигама и мору. Дакле, протагонисткиња неће суштински сазрети, па се може закључити да први роман Вирџиније Вулф представља типичан *женски образовни роман*.

За разлику од само пар реченица о љубави изговорених на две стране у *Мелимброзији*, у *Излеи на иучину* је љубавној агонији Теренса Хјуита, његовој љубомори, колебању, размишљању о мушко-женским односима, о браку и заљубљености у Рејчел, посвећено више простора. Испрва, његов став о браку прилично је негативан. Поставивши себи основно проблемско питање, *ожениши се или не*, Хјуит мења перспективу, настојећи да „проблем“ што јасније сагледа, па почиње

да разматра и Рејчелину представу о браку. Међутим, то су пре његове предрасуде о томе шта би њена представа могла бити – а то је једна од „непријатних слика“ типично викторијанског брачног живота, са стриктно подељеним родним улогама; слика које приказују мушкарца као интелектуалца, а жену као докону „слушкињу“, која не би могла да разуме његов интелект. Таква представа условљава расцеп између супружника, која се Теренсу, као протомодернистичком јунаку, никако не допада. Теренс доживљава одређени вид просвећења, спознавши да су жене којима се, заправо, највише диви неудате. Тиме се упућује не мотив уседелиштва у делу Вирџиније Вулф, који је присутан у готово свим њеним романима као вид субверзије, односно побуне против традиционално схваћеног, викторијанског брака. Рејчел и Теренс ликови су који су се први свесно и отворено побунили против таквих представа и стереотипа. Те стереотипе донекле подрива и лик Хелен Амброз, домаћице лондонског интелектуалца са којим је пошла на путовање, како би он могао на миру да ствара. Хелен поред веза чита филозофију Џорџа Едварда Мура, филозофа чији су велики поштоваоци били сви припадници интелектуалног кружока Блумзбери.

На крају, Хјуит доживљава вид откровења, схвативши да је, без обзира на све непознанице, заљубљен у Рејчел, и да у томе лежи суштина њиховог односа. Такво откровење наводи га да све разлоге против брака одбаци и коначно сведе ствари на праву меру – личну. Љубав је ризик у који мора да се упусти без предрасуда и са жељом да однос са својом изабраницом учини искреним, неспутаним, неизвештаченим, једном речју *друјачијим* у односу на све негативне представе које је до тог тренутка изградио. У *Мелимброзији*, управо је то значење вапаја који упућује Рејчел: „видети ствари новим очима“. Иако се Хјуитов и Рејчелин начин решавања проблема разликује, обоје долазе до истог закључка – одговор треба потражити у *себи*, јер ниједно поређење са срећом или статусом других људи не може донети задовољавајуће решење.

У *Излећу на њучину*, с друге стране, ни Рејчел ни Теренс не доживљавају ни индивидуалну, ни заједничку епифанију. Њихове изјаве љубави шкрте су и пре подсећају на ехо нечег несвесно изговореног. Чак ни када се, условно речено, „вере“, као да још увек нису свесни онога што им се догодило. У *Мелимброзији*, пак, њихова заједничка будућност изгледа готово идилично. Рејчел је након

веридбе пресећена, своју везу са Теренсом доживљава као „најлепши сан“, и обоје се радују заједничкој будућности и могућностима које ће им брак донети, без обзира на Хеленина упозорења да ће у браку наићи и на потешкоће. У *Мелимброзији* љубав овог пара, након што су једно другом разјаснили своја осећања, постаје прочишћена и искрена.

Откуд, међутим, таква промена става из оптимистичког у песимистички у финалној верзији романа, не може се са сигурношћу рећи. Можда је ауторка сматрала опис веридбене среће претерано сентименталним, или мелодраматичним? Има смисла закључити да је опис несугласица дат у *Излећу на ључину* реалнији приказ односа између жена и мушкараца. У комуникацији између Рејчел и Теренса у *Излећу* доста тога је неизговорено, што одговара модернистичкој техници прећуткивања и ускраћивања информација. Стога и закључак о „правом“ односу између ова два лика остаје недоречен.

Чезња за мајком, у оба дела, представља главни узрок Рејчелине незрелости, несигурности, страхова и неспремности на упуштање у емотивне односе са мушкарцима. Оваквим тумачењем потврђује се и једна од основних хипотеза ове дисертације, а то је да чезња за мајком спречава протагонисткињу *Излећа на ључину* (и *Мелимброзије*) да заснује сопствену породицу. Рејчел Винрејс, нарочито у *Мелимброзији*, више пута признаје да је још увек скрхана болом због смрти мајке. У обе верзије она је тим болом и спутана. Она је у *Излећу на ључину* и самом веридбом више збуњена и затечена, него одушевљена. Мада лик удате жене, Кларисе Даловеј, оставља снажан утисак на Рејчел – оне прве покрећу тему удаје и мистерије брачног живота – њен лик пре буди чезњивост код Рејчел, асоцирајући је на мајку коју је изгубила, него жељу да се уда. Можда зато што Рејчел Винрејс никада није достигла зрелост и жељу да формира сопствену породицу, њу списатељка, у неку руку, „кажњава“ смрћу. *Чезња за преминулом мајком* на симболичном плану изједначава се са *најоном ка смрти*. Стиче се утисак да је протагонисткиња *Излећа на ључину* од самог почетка полубудна, односно полужива. Чак ни у грозници немамо утисак да се за живот бори, већ да се препушта смрти. Њен нагон ка смрти свеприсутан је у обе верзије. Од самог почетка, Рејчел Винрејс не показује готово никакву жељу да упозна нове пределе, нити машта о авантурама. Она је приказана као замишљена особа, полузаинтересована за

комуникацију, као неко ко воли да чита и свира у осами своје собе, неко ко не машта о љубави, већ о морским дубинама. Њена сексуалност је толико неразвијена да готово и не постоји, а жељу за децом, и то делимично ироничним тоном, исказује само у *Мелимброзији*, што су редови које је ауторка решила да избаци из *Излећа на њучину*.

За неискусну и чедну фигуру Рејчел Винрејс, телесне сензације представљају потпуну непознаницу и извор опасности. Могли бисмо рећи да је Рејчел Винрејс оличење оне „виле домаћег огњишта“ коју је књижевница настојала да убије, те је зато ова протагонисткиња њена прва „жртва“. Попут „виле домаћег огњишта“, протагонисткиња овог „протомодернистичког“ романа морала је да умре и буде сахрањена са свим викторијанским вредностима са којима сама није имала снаге да се избори – „чедност“ је била „врлина“ која је нарочито красила „вилу“. Рејчел Винрејс парагон је чедности, неискуства и наивности. Она по питању брака остаје непросвећена. Чак и Амбровови, као брачни пар са којима проводи толико времена, за њу остају мистерија, а ништа више просвећења не доноси јој ни познанство са брачним паром Даловеј. Мада Рејчел Винрејс и те како бива промењена искуством пољупца с Ричардом Даловејем, њена тек пробуђена сексуална енергија за њу најпре представља претњу. Ликови Даловејевих у роману *Излећ на њучину*, иако јесу споредни, имају важну симболичну функцију – они настоје да Рејчел уведу у „свет одраслих“, на ономе што би требало да представља пут ка њеном сазревању. Они такође доприносе крајњем контрасту у овом роману представљајући узор онога што сами Теренс и Рејчел неће моћи да постану – брачни пар. Познајући искључиво модел викторијанског брака, а не познајући праву природу мушко-женских односа, улазак у брак са Теренсом за њу заиста представља ризик, због чега Рејчел и жели да рedefинише брак. Међутим, ни она, а ни Теренс, изгледа да не поседују довољну моћ имагинације да старе норме превазиђу, а осмисле нове. Препреку писања о сопственом телу, о жељама, фантазијама и еротским сензацијама ауторка јесте превазишла у зрелијем роману, *Госпођа Даловеј*.

Вирцинија Вулф је у обе верзије, мада нешто интензивније у *Мелимброзији*, допустила да из њених јунакиња проговори феминистички бес, мада је доста „огорчених“ феминистичких тирада из *Мелимброзије* у коначној верзији романа избрисано. Наиме, јунакиња Рејчел Винрејс осећа се спутано својом необразованошћу,

својим непознавањем света и мушкараца. Она вапи за правом на образовање, правом на слободу кретања, трага за новим начином дефинисања света, новом врстом мушко-женских односа, новом врстом брака. Такав револт женских ликова ауторка је пригушила и далеко вештије прикрила у наредним романима. Отворене полемике о правима полова у каснијим романима *шока свесџи* нема. За разлику од *Излеџа на ључину*, у *Госџођа Даловеј* дијалог је сведен на минимум, а значења се препознају инстинктивно.

Како се о браку говори из различитих перспектива, а мишљења и ставови ликова су подељени, не може се извући једноставан закључак о интенцији дела. Амбивалентне емоције јунака *Излеџа на ључину* остају неразрешене и нејасне како самим ликовима, тако, понекад, и читаоцу. Поврх свега, између зарученог пара, за разлику од оног у *Мелимброзији*, у *Излеџу на ључину* има и одређеног степена анимозитета. И визија будућег живота у браку пара из *Мелимброзије* оптимистичнија је – они се наглас радују будућој срећи – док се таква радост скоро и не наслађује код пара у *Излеџу*. Напротив, од тренутка њихове нејасно дефинисане веридбе, осећа се нота песимизма. Може се рећи да су емоције јунака *Мелимброзије* свеукупно интензивније, израженије и, на крају, позитивније у односу на оне у *Излеџу на ључину*. Такође, у *Мелимброзији* теме борбе за женска права слободније су постављене, а мишљења јунака јаче подвучена. Чак, пре се стиче утисак да ослобађањем фрустрација због родне дискриминације протагонисткиња *Мелимброзије* достиже одређени степен просвећења, за разлику од протагонисткиње *Излеџа на ључину*, која до краја своје емоције потискује, те се и не развија као јунакиња.

Излеџ на ључину спрам *Мелимброзије* очигледан је вид редукције, сажимања исказаног, у чему се препознаје модернички порив у техници приказивања, који је књижевница до савршенства развила у роману *Госџођа Даловеј*. Међутим, у *Излеџу на ључину* тај поступак се пре доживљава као показна вежба, као уметничка егзибиција, скоро насиље над ликовима, а нарочито над протагонисткињом. Иако „сировије“, емоције јунака *Мелимброзије* искреније су. Мада у великој мери инхибирана у обе верзије, за разлику од Рејчел Винрејс која је полумртва у *Излеџу на ључину*, у *Мелимброзији* је ова протагонисткиња више жива, или, барем полужива, те разочарање читаоца у могућност љубавне среће услед смрти јунакиње бива веће. Самим тиме и утисак који *Мелимброзија* оставља јесте јачи.

У обе верзије питање какав би био брак између Теренса и Рејчел заувек остаје загонетка. Моћ имагинације Вирџиније Вулф у првом роману јесте дубока, мада протагонисткиња не успева да докучи тајну удатих жена – брак за њу остаје мистерија. Перспектива је приказана из призме неискусне девојке која нема јасну представу о природи мушко-женских односа, нити о суштини брака. Незадовољна постојећом формом брака, као наслеђем викторијанског васпитања и идеологије, она заједно са вереником покушава да осмисли „нови вид односа“, али углавном заснованих на идеји побуне против старих, без конкретног предлога како би ти нови, модерни односи требало да изгледају. Њихова визија „новог брака“ није сасвим јасна, а како се роман завршава смрћу тек верене протагонисткиње, читалац остаје пред затвореним вратима њене собе. Парадоксално, једини одговор лежи у *немоућности* брака, идеалног и савреног каквим су га замишљали.

Из биографских података, сазнајемо да су забаве биле саставни део лондонског живота у коме је књижевница налазила инспирацију. Познато је да је велику фрустрацију за њу представљао режим „принудног одмора“. Поставши „славна личност“, Вирџинија Вулф враћа се у друштвени живот, пише кратке приче о забавама у дому Даловејевих и објављује роман који јој је осигурао место унутар светског књижевног канона, *Госпођа Даловеј*.

У поглављу „Даловејеви у причи“ анализира се постхумно сабрана и објављена збирка од седам приповедака, које повезује тема забаве у дому Даловејевих. У посебном фокусу налазе се две приче – „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ и „Нова хаљина“. У причи „Нова хаљина“, анализира се лик удовице Мејбел Воринг, која на забаву гламурозних Даловејевих долази у старој хаљини, преправљеној према моделу викторијанске хаљине какву је њена мајка носила. Основни проблем је тај што лик ове жене због свог изгледа почиње да осећа нелагоду. Тема брака намеће се као доминантна тема и у овој причи. Пројекција протагонисткиње ове новеле болно је претворена у негативну интројекцију слике о себи. Узрок нелагоде изазива хаљина као *симбол* друштвеног статуса и знак непривлачности, односно недостатне женствености конструисане према застарелом викторијанском моделу. У пренесеном смислу, Мејбел Воринг, као непривлачна дама у годинама, непожељна је за удају, те је због тога скрхана несигурношћу и очајем. У одређеном смислу, може се закључити да Вирџинија

Вулф протагонисткињу приче „Нова хаљина“ такође „кажњава“ због регресије каква је била недопустива након новоосвојених слобода модерног доба у повоју. Другим речима, у том културно-историјском тренутку, када је требало коначно раскрстити са викторијанским културолошким наслеђем, недопустива је била идеализација представе о женствености из деветнаестог века, што лик Мејбел Воринг чини дошавши на забаву Кларисе Даловеј у хаљини скројеној управо по викторијанској моди. Вирџинија Вулф ову протагонисткињу одводи у лудило.

У причи „Госпођа Даловеј у улици Бонд“ долазимо до открића субверзивног потенцијала лика Кларисе Даловеј. Наиме, шетајући улицом Бонд, једном од „забрањених локација“ споменутих у *Излећу на њучину*, Клариса Даловеј понаша се трансгресивно, а размишља субверзивно. Она у мислима чак „сахрањује“ свог мужа, увиђајући сасвим мирно могућност живота без њега. У овој краткој причи први пут добијамо увид у дубину свести Кларисе Даловеј, наговештај њеног колебања око љубави према супругу, као и наговештај мотива страха од старости, са којима ће се суочавати и у роману *Госпођа Даловеј*. Поред тога, увиђа се и критика родних стереотипа, снобизма класе којој је госпођа Даловеј припадала, али и потенцијал за њен развој као јунакиње.

У поглављу „Даловејеви као прототипи“, ликови Кларисе и Ричарда Даловеја посматрају се као прототипски представници једног времена, народа и класе. Долази се до закључка да ови ликови представљају родне стереотипе који вуку порекло из викторијанског наслеђа, са којим се Вирџинија Вулф спорила и које је суптилно критиковала. Утврђује се позиција ликова Даловејевих унутар „матрице моћи“, где они, као брачни пар, представљају „центар“ који производи класне разлике. Збирка приповедака *Забава код госпође Даловеј* добар је пример за утврђивање дома Даловејевих и као седишта „симболичког поретка“ и као локацијског „центра моћи“, у коме је лик Кларисе Даловеј позициониран двоструко. И сам брак Даловејевих као производ те исте матрице, одређује њихову родну позицију унутар брака. Лик Кларисе Даловеј, у улози домаћице, може се посматрати двоструко: као симбол естаблишмента, „центар моћи“ у односу на који су њене гошће *Друго*, и као *Друго* унутар сопственог „патријархалног“ дома. У роману *Госпођа Даловеј* она је и домаћица – краљица своје забаве – и заточеница режима принудног одмора. Она је истовремено и „монденка“ и „субверзивна сила“, и „вила“ и „демон“ кућног огњишта.

У поглављу „*Госпођа Даловеј*, роман“, долази се до закључка да поред присуства опште прихваћеног деструктивног принципа као доминантног у делу Вирциније Вулф, подједнако признање заслужује и њена представа нагона ка животу, *еросу*, приказаном кроз љубавни однос и сазревање одређених ликова. Клариса Даловеј, иако „двојница“ аутодеструктивног Септимуса, тежи исцељењу, а не самоуништењу. Мада превасходно родне улоге – савршене домаћице и храброг војника – Клариса и Септимус осећају као неподношљиве, Клариса некако успева да се у улози „савршене домаћице“ савршено и снађе, док Септимус подлеже под притиском друштвено-родних очекивања, које му намеће и његова супруга Реција, и сама жртва укалупљених родних конвенција. Ауторка уводи контраст између брака Смитових и Даловејевих. Док брак Смитових све дубље тоне, толико се чини да љубав и срећа Даловејевих расте, све до заједничког врхунца у роману.

Поступак Вирциније Вулф којим уводи такозваног аутодеструктивног „двојника“ оставља места за развој Кларисиног лика. Клариса као лик сазрева у љубавном осећању – најпре у љубави према животу. Одлука књижевнице да забележи Кларисине мисли и осећања у овом роману донекле представља и њен сопствени преображај у ставовима према људима из више класе енглеског друштва. У *Излећу на њучину* Даловејеви су готово представљени као карикатуре своје класе – уштогљени националисти, покондирени снобови и чистунци, споредни и поприлично „равни ликови“.

Клариса Даловеј представља тип идеалне даме и домаћице, која свој живот преиспитује – преиспитује своју љубав и верност према супругу, као и одлуку да се уда. Иако у тешкој унутарњој борби коју са собом води у роману *Госпођа Даловеј* – са улогом савршене супруге и домаћице и завидног и злурадог чудовишта у души – које поједини критичари доводе у везу са њеним „брачним стањем“, ипак, удаја за Ричарда Даловеја није издаја сопства, већ пре пакт између двоје људи који у браку могу да „задрже мало слободе“ за себе. На крају, Клариса Даловеј коначно је рашчистила са емотивно узбурканом прошлошћу, одредивши се за складан и миран живот у своме дому, са својим супругом, у старачком добу које долази.

Ако бисмо поредили исте ликове у два романа, пар Даловејевих у *Излећу на њучину* по годинама је млађи од Даловејевих из романа *Госпође Даловеј*. У *Излећу на њучину* они још немају деце, док у опису њиховог односа доминира Ричардова

снисходљивост према супрузи, али и еротска привлачност. Оно што је доминантно у зрелијем роману, који уједно описује и зрелији пар Даловејевих, јесте њихово узајамно поштовање, емотивна зрелост и дубља интимна повезаност.

Анализи лика Ричарда Даловеја у романима *Излеџ на њучину* и *Госпођа Даловеј*, у овом раду посвећена је посебна пажња, из једног до сада, чини се, недовољно истраженог угла. Ричард Даловеј у делу *Вирџиније Вулф* књижевни је лик који се развија. Наиме, долази се до открића да овај прилично „раван“ лик у првим делима (*Мелимброзија* и *Излеџу на њучину*), постаје „рељефан“ у роману *Госпођа Даловеј*. Централну тему овог потоњег романа, поред протагонисткињиног освешћења, равноправно представља и његова *еџифанија*. Роман *Госпођа Даловеј* роман је и о сазревању хуманости и љубави Ричарда Даловеја.

Најинтимнији тренутак невербалне комуникације супружника, њихов неизговорени споразум о будућем заједничком, мирном и складном животу, назвала сам њиховом *заједничком еџифанијом*. Узајамна интуитивна самоспознаја Кларисе и Ричарда Даловеја уједно представља и расплет унутарње емотивне драме између супружника.

Овим радом показано је да је брак прва велика тема која је од самог почетка књижевне каријере веома занимала *Вирџинију Вулф*. Почев од рукописа *Мелимброзија*, преко објављене верзије романа, *Излеџ на њучину*, до низа кратких прича о забавама у дому Даловејевих насталих између овог протомодернистичког романа и романа високог модернизма, *Госпођа Даловеј*, бракови се анализирају, пореде, предлажу и коментаришу. О браку размишљају и говоре сви ликови, чија је карактеризација најпре условљена њиховим родом. Род је оно што одређује и дефинише начин размишљања, односно ток свести и понашање ликова *Вирџиније Вулф*. Род је оно што им одређује друштвену и породичну позицију и улогу. Напослетку, род, као конструкција наслеђа *викторијанске идеологије*, категорија је коју је књижевница тежила да доведе у питање, настојавши да родне улоге које својим ликовима додељује, уједно и подрије, разори, деконструише, али, све са одмереном дозом благе ироније и формално суптилне, али суштински јаке субверзије.

Литература

Дело Вирџиније Вулф на енглеском језику

Романи

1. Woolf, Virginia. *Melymbrosia*. Edited with an introduction by Louise DeSalvo. The United States: Cleis Press Inc., 2002 (1982).
2. ---. *Mrs Dalloway*. London: Penguin Books Ltd, 1996 (1925).
3. ---. *Night and Day and Jacob's Room*. Edited with introductions and notes by Dorinda Guest. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2012 (1919; 1922).
4. ---. *Orlando. A Biography*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1995 (1928).
5. ---. *The Voyage Out*. London: Grafton Books, 1978 (1915).
6. ---. *The Years and Between the Acts*. With introductions and notes by Linden Peach. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2012 (1937; 1941).
7. ---. *To the Lighthouse*. Introduction and notes by Nicola Bradbury. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002 (1927).

Збирке приповедака

1. McNichol, Stella, ed. *Mrs Dalloway's Party*. By Virginia Woolf. London: Vintage Books, 2010 (1973).
2. Woolf, Virginia. *A Haunted House, And Other Short Stories*. Foreword by Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1967.

Есеји и збирке есеја

1. Bradshaw, David, ed. *Woolf, Virginia. Selected Essays*. Oxford, New York: Oxford UP, 2008.
2. Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Introduction by Hermione Lee. London: Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1984.

3. ---. *Killing the Angel in the House: Seven Essays*. Selection, introduction and notes by Rachel Bowlby. London: Penguin Books Ltd, 1993.

Мемоари, дневници и писма

1. Bell, Olivier, Anne, ed. *The Diary of Virginia Woolf. I: 1915-1919*. England: Penguin Books, 1979.
2. Leaska, Mitchell, A., ed., preface by Hermione Lee, introduction by David Bradshaw. *Virginia Woolf. A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897-1909*. London: Pimlico, 2004.
3. Nicolson, Nigel, ed. *The Flight of the Mind: the Letters of Virginia Woolf: 1888-1912*. London: The Hogarth Press, 1975.
4. Woolf, Virginia. *Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings*. Edited with an introduction by Jeanne Schulkind. The USA: First Harvest/HBJ edition, 1978.

Прозни опус Вирџиније Вулф у преводу

1. Вулф, Вирџинија. *Госпођа Даловеј*. Превела Милица Михајловић. Београд: Народна књига, 2004.
2. ---. *Есеји, избор*. Уредник Слободан Галогожа. Превела Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1956.
3. ---. *Излећ на ључину*. Превео Лазар Мацура. Београд: Службени гласник, 2013.
4. ---. *Орланго*. Превод С. Стојановић. Нови Сад: Светови, 1991.
5. ---. *Ponedeljak ili utorak*. Preveo Milan Miletić. Beograd: Bukfal, 2014.
6. ---. *Sopstvena soba*. Prevela Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač, 2009.

Биографије

1. Bell, Quentin. *Virginia Woolf, A Biography*. London: Triad/Paladin, 1987.
2. Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. Great Britain: Vintage, 1997.
3. Lehmann, John. *Virginia Woolf and her World*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

4. Spater, George and Ian Parsons. *A Marriage of True Minds. An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf*. Quentin Bell Introduction. London: Johnatan Cape and The Hogarth Press, 1977.

Критичка литература о делу Вирџиније Вулф

1. Abel, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: The U of Chicago P, 1989.
2. Bazin, Topping, Nancy. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick: Rutgers U P, 1973.
3. Blair, Emily. *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*. State New York: University of New York Press, 2007.
4. Black, Naomi. *Virginia Woolf as Feminist*. Ithaca and London: Cornell UP, 2004.
5. Booth, Alison. *Greatness Engendered. George Eliot and Virginia Woolf*. Ithaca and London: Cornell UP, 1992.
6. Briggs, Julia, ed. *Virginia Woolf. Introductions to the Major Works*. London: Virago Press Limited, 1994.
7. Wollaeger, A., Mark. "The Woolfs in the Jungle: Intertextuality, Sexuality, and the Emergence of Female Modernism in *The Voyage Out*, *The Village in the Jungle*, and *Heart of Darkness*". *Modern Language Quarterly*, 64:1 (2003). <<http://muse.jhu.edu/journals/mlq/summary/v064/64.1wollaeger.html>>. Приступљено 27. 3. 2017.
8. Wheare, Jane. "The Voyage Out, Introduction", у: Julia Briggs, ed. *Virginia Woolf. Introductions to the Major Works*. London: Virago Press Limited, 1994.
9. DeSalvo, Louise A. *Virginia Woolf's First Voyage, A Novel in the Making*. London: Macmillan Press Lit, 1980.
10. Дојчиновић, Биљана. *Право сунца – грујачији модернизми*. Нови Сад: Академска књига, 2015.
11. ---. „Рукавице, велови и призори 'силног оружја'. Одједи рата и револуције у прози Вирџиније Вулф и Јелене Димитријевић“. *Књиженство. Часопис за студије књижевности, рода и културе*. 3 (2013). <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=86>>. Приступљено 27. 3. 2017.
12. ---. *Susreti u tami, Uvod u čitanje Virdžinije Vulf*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

13. Drewery, Claire. *Modernist Short Fiction by Women: the liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf*. Surrey, England: Ashgate, 2011.
14. Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkley: U of California P, 1986.
15. Koppen, R. S. *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh UP Ltd, 2009.
16. Marsh, Nicholas, ed. *Virginia Woolf: The Novels*. Great Britain: Macmillan Press LTD, 1998.
17. Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.
18. Немет, Софија. „Идентитет и разлика у роману *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф и *Саџи* Мајкла Канингема“. Филолог – часопис за језик, књижевност и културу, 11 (2015): 215–225.
19. ---. „Родни идентитет и андрогина визија Вирџиније Вулф у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*“. Савремена проучавања језика и књижевности, IV/ 2 (2012): 617–626.
20. ---. „Тема рата у романима *Излеџ* на *Њучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“. Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, 5 (2015). <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?category=154>>. Приступљено 27. 3. 2017.
21. Sirković, Nina. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“, Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, 1 (2011). <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>>. Приступљено 27. 3. 2017.
22. ---. „Рецепција умјетности Вирџиније Вулф: андрогинија као свјетоназор или бијег од стварности?“. Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе, 5 (2015). <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=164>>. Приступљено 27. 3. 2017.
23. Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde. War, Civilization, Modernity*. New York: Columbia UP, 2005.

Теоријска литература

1. Abel, Elizabeth, and Abel, Emily K., eds. *The Signs Reader. Women, Gender and Scholarship*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1983.
2. Butler, Džudit i Skot, Džoan. *Feministkinje teoretizuju političko*. Prevela Adriana Zaharijević. Beograd: Centar za ženske studije, 2006.
3. Butler, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Prevela Adriana Zaharijević. Loznica: Karpos, 2010.
4. ---. *Raščinjavanje roda*. Sarajevo: Šahinpašić, 2005.
5. Биш, Перси Шели. „Одбрана поезије“. Превела др Ранка Кујић, у: Боровоје Недић уредник. *О поезији. Избор енглеских есеја*. Београд: Просвета, 1956.
6. Bovoar, De, Simon. *Drugi pol I. Činjenice i mitovi*. Prevela Zorica Milosavljević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1982.
7. Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. 3 vols. New Haven: Yale UP, 1988–1994.
8. ---. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale U P, 1979.
9. Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
10. Glover, David and Kaplan, Cora, eds. *Genders*. London and New York: Routledge, 2000.
11. D’Auvergne, D. Edmund. “A Definition of Marriage”. *The Free Woman, A Weekly Feminist Review*, November 23, 1911, 5–6. Доступно на: <<http://library.brown.edu/pdfs/1300808039203129.pdf>>. Приступљено 27. 3. 2017.
12. Дојчиновић, Биљана. „Повратак Шарлот Перкинс Гилман“. У *Жујџи џајџи и грује џриче*. Шарлот Перкинс Гилман. Превео Зоран Скробановић. Београд: Службени гласник, 2012.
13. ---. „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džeјmsa“. У *Budućnost romana*. Henri Džeјms. Ur. Biljana Dojčinović. Prevela Zorica Večanović Nikolić. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
14. Dojčinović-Nešić, Biljana. *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“, 1993.
15. ---. *Градови, собе, џорџрејџи: ојлеги*. Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“, 2006.

16. Edel, Leon. *Psihološki roman, 1900-1950*. Prevela Emilija Kuzmanović. Beograd: Kultura, 1962.
17. Erikson, H., Erik. *Identitet i životni ciklus*. Žarko Trebješanin, ur. Beograd: Zavod za udžbenike, 2008.
18. Kaler, Džonatan. *Teorija književnosti. Sasvim kratak uvod*. Preveo Dragan Ilić. Beograd: Službeni glasnik: 2009.
19. Kitson, G. Clark. *The Making of Victorian England*. London: Methuen & Co Ltd, 1962.
20. Klajn, Melani i Džoan Rivijer. *Ljubav, mržnja i reparacija*. Prev, Borislav R. Radović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2008.
21. Kolarić, Z., Ana. *Rod, književnost i modernost u periodici s početka XX veka: Žena (1911-1914) i The Freewoman (1911-1912)*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki Fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2015.
22. Кон, Дорит. „Прозирне свести“. Превела Адријана Марчетић. Књижевност. 1 (2005): 106-123.
23. Kristeva, Julija. *Ljubavne povesti*. Prevela Mira Žiberna. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
24. ---. *Užas. Ogled o zazornosti*. Prevela Divina Marion. Beograd: Art Press, 2002.
25. Lakoff, George and Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The U of Chicago P, 2003. (Originally published 1980).
26. Lacan, Jacques. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Ur. Dr Murad Kulenović, Gvozden Flego, Mirjana Dobrović. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Itro „Naprijed“, 1986.
27. Marković, Vida, E. *The Changing Face. Disintegration of Personality in the Twentieth Century British Novel, 1900-1950*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970.
28. Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1974.
29. Moi, Toril. *Sexual textual politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.

30. Nemet, Sofija. "Art as Weapon in Margaret Atwood's *Cat's Eye*". *Canada in Short: Contemporary Canada in Short Fiction*. Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philology (2017): 263–276.
31. Nicholson, Linda, J. *Gender and History. The Limits of Social Theory in the Age of the Family*. New York: Columbia UP, 1986.
32. Ouditt, Sharon. *Fighting Forces, Writing Women. Identity and Ideology in the First World War*. London and New York: Routledge, 1994.
33. Pavletić, Vlatko. *Trenutak vječnosti. Uvođenje u poetiku epifanija*. Zagreb: Školska knjiga, 2008.
34. Пековић, Слободанка. „Да ли одећа говори? Одећа као израз индивидуалности списатељки и женски часописи као саветодавци и арбитри одевања“. *Књижевство, часопис за студије књижевности, рода и културе*. 1 (2011). <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=18>>. Приступљено 27. 3. 2017.
35. Porter, Abot, H. *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
36. Саломе, Лу, Андеас. *Шіа је ерос?* Београд: Просвета, 1986.
37. Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago, 1978.
38. Tosh, John. *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven: Yale UP, 2007.
39. Thompson, Patricia. *The Victorian Heroine, A Changing Ideal 1837-1873*. London: Oxford UP, 1956.
40. Faber, Richard. *Proper Stations, Class in Victorian Fiction*. London: Faber and Faber, 1971.
41. Фројд, Сигмунд. *Увод у психоанализу*. Ур: Др Милош Ђурић, Душан Матић, Драги Миленковић. Превео др Борислав Лоренц. Београд: Космос, 1961.
42. Фром, Ерих. *Умеће љубави*. Превела Дејана Дачовић. Београд: Mono i Manjana, 2008.
43. Fromm, Erich. *Autoritet i porodica*. Preveo Ljubomir Tadić. Zagreb: Naprijed, 1980.
44. Fuko, Mišel. *Volja za znanjem. Istorija Seksualnosti I*. Prevela Jelena Stakić. Loznica: Karpos, 2006.

45. Heilburn, G. Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: W. W. Norton & Company, 1982.
46. Certeau, De, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles, California: U of California P, 1988.
47. Culler, Jonathan. *Literary Theory*. A Very Short introduction. Oxford: Oxford UP, 2011.
48. Chodorow, Nancy, J. *Femininities, Masculinities, Sexualities. Freud and Beyond*. Lexington, Kentucky: UP of Kentucky, 1994.

Остали књижевни текстови

1. Atvud, Margaret. *Mačje oko*. Prevela Maja Kaluđerović. Beograd: Laguna, 2003.
2. Austen, Jane. *Persuasion*. London: Pan Books Ltd., 1969.
3. Гилман, Шарлот, Перкинс. *Жуїи шаїеї и груїе їриче*. Превео Зоран Скробановић. Београд: Службени гласник, 2012.
4. Eliot, Džordž. *Midlmarč. Studija o provincijskom životu*. Prevla Krunica Trbojević. Beograd: Narodna Knjiga, Alfa, 2004.
5. Ibsen, Henrik. *Izabrane drame*. Tom 1. Beograd: Geopoetika, 2004.
6. Joyce, James. *A Portrait of the Arits as a Young Man*. Great Britain: Wordsworth Classics, 1992.
7. Kaningem Majkl. *Sati*. Prevela Marija Stamenković. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
8. Kafka, Franc. „Preobražaj“, u: *Presuda. Sabrane pripovetke*. Beograd: Laguna, 2013.
9. Конрад, Џозеф. *Срце шаме*. Београд: Политика, Народна књига, 2004.
10. Остин, Џејн. *Пог їуђим уїицајем*. Београд: Народна књига, 1976.
11. Poe, Edgar, Allan. “The Fall of the House of Usher”. *Selected Tales*. UK: Penguin Popular Classics, 1994.
12. Секулићева, Исидора. *Саїуїници*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1913.
13. Šekspir, Viljem. *Simbelin. Celokupna dela. Simbelin. Perikle*. Tom 12. Beograd: Kultura, 1963.
14. Шели, Биш, Перси. Стрoфа 53 „Из Агониса“, у: *Анїолоїја енїлеске романїи-чарске їоезије*. Превела др Ранка Кујић. Београд: Научна књига, 1974.
15. Шопен, Кејт. *Буђење*. Превела Гордана Кораћ. Београд: Службени гласник, 2011.

Интернет странице

1. Електронска база података *Women Writers' Network*: <<http://neww.huylgens.knaw.nl/>>.
2. Електронски часопис *Књиженство*: <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php>>.
3. Часопис *The Freewoman*: <<http://library.brown.edu/pdfs/1300808039203129.pdf>>.

Прилог: Вирџинија Вулф у глобалној мрежи књижевница

Електронска база *Women Writers in History* садржи податке о књижевницама разних националности које су до почетка двадесетог века оствариле допринос у домаћој и светској књижевности. Основна намена ове базе јесте умрежавање књижевница, приказивање њиховог стваралаштва, као и рецепције њиховог дела од стране савременика и савременица. Подаци служе да укажу не само на постојање заборављених ауторки, већ и на разумевање значаја њиховог места најпре унутар европске књижевне историје, а онда и светског књижевног канона, из кога су вековима биле неоправдано искључиване.

Мрежа *The NEWW Network (New Approaches to European Women's Writing)* креирана је с намером да се у оквиру ње спроводи истраживачки рад на женском ауторству у свим европским земљама, до двадесетог века – од Сафо до Вирџиније Вулф. Ова међународна истраживачка група развила је алатку на интернету која најпре служи за истраживачки рад који ће допринети рађању *нове књижевне историје* из које књижевнице више неће бити искључиване, као и за претраживање, дељење и анализу података о рецепцији дела умрежених ауторки.¹⁰⁵⁴

Резултати мог истраживачког рада приказани су у *Илустрацији 1*, која показује рецепцију дела Вирџиније Вулф у Србији с почетка двадесетог века и рецепцију књижевница које је Вирџинија Вулф читала и о којима је писала.¹⁰⁵⁵

Напомињем да је ова база података отвореног карактера, да су приказани резултати производ једноседмичног истраживачког рада, као дела пројекта на коме сам 2012. године учествовала на Хашком институту за друштвене науке (*Huygens ING of the KNAW [Royal Academy of Sciences] The Hague*), те да резултати нису коначни, већ представљају само полазну тачку за даља истраживања и допуне.

¹⁰⁵⁴ Налази се на следећој интернет адреси: <<http://neww.huygens.knaw.nl/>>.

¹⁰⁵⁵ У оквиру овог истраживања позивала сам се на дневнике, писма и есеје, из следећих извора: Nigel, Nicolson, ed., *The Flight of the Mind: the Letters of Virginia Woolf: 1888-1912* (London: The Hogarth Press, 1975), Mitchell A. Leaska, ed., *Virginia Woolf, A Passionate Apprentice, The Early Journals 1897-1909* (London: Pimlico, 2004), David, Bradshaw, ed., *Woolf, Virginia, Selected Essays* (Oxford, New York: Oxford UP, 2008), Virginia Woolf, *Killing the Angel in the House: Seven Essays*, selection, introduction and notes Rachel Bowlby (London: Penguin Books Ltd, 1993).



WOMEN WRITERS

An author's position between predecessors and followers

For a selected author this report shows influences received (left) and audiences found (right), as far as evidence is contained in the database.

Clicking the name of an author in the rows at the right or left makes her the centre between influences received and audiences found.

Woolf, Virginia ▼

Has read

Is read by

Austen, Jane

Barclay, Florence Louisa

Barlow, Jane

Bayly, Ada Ellen

Behn, Aphra

Bowen, Marjorie

Brontë, Charlotte

Broughton, Rhoda

Burney, Fanny

Burton, Lady, Isabel

Bury, Lady Charlotte Susan Maria ...

Carlyle, Jane Welsh

Cavendish, Margaret, Duchess of N...

Woolf, Virginia

Sekulić, Isidora

Cholmondeley, Mary

Coleridge, Mary Elizabeth

Craik, Dinah Maria Mulock

Cust, Nina

Dickinson, Violet

Duff Gordon, Lina

Eden, Emily

Eliot, George

Gaskell, Elizabeth

Green, Stopford, Alice

Grey, Lady Jane

Harrison Jane

Haywood, Eliza

MacCartney Lane, Elinor

Mackay, Mary

Marsh, Catherine

Martineau, Harriet

McCracken, Elizabeth

Mitford, Mary Russell



© WomenWriters 2009

Илустрација 1: Позиција и рецепција ауторке између претходница и следбеница.

Преузето са: <<http://neww.huylgens.knaw.nl/treeviews/show/657>>.

Биографија ауторке

Софија Намет рођена је у Јагодини, 1984. године, где је завршила гимназију „Светозар Марковић“. Дипломирала је као професор енглеског језика и књижевности на Филолошком факултету, Универзитета у Београду, 2007. године. Мастер рад одбранила је на Катедри за енглески језик и књижевност, 2009. године. Тренутно је докторанткиња Филолошког факултета у Београду, где се у оквиру студија књижевности бави проучавањем теорије и историје феминизма и дела британске књижевнице Вирџиније Вулф. Објављује радове и приказе у часописима. Била је чланица међународног COST пројекта IS0901 (*Women Writers in History*) и чланица CEACS-а (*Central European Association for Canadian Studies*). Од 2011. године радила је као придружена сарадница на пројекту *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Софија Д. Немаг

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

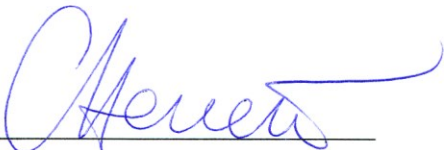
„Брак и родне улоге у романима *Излећ на њучину* и

Госпођа Даловеј, Вирџиније Вулф“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, марта 2017. године



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Софија Д. Немет

Број уписа _____

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада „Брак и родне улоге у романима *Излећ на њучину* и

Госпођа Даловеј, Вирџиније Вулф“

Ментор Проф. др Биљана Дојчиновић

Потписани Софија Д. Немет

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, марта 2017. године



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Брак и родне улоге у романима *Излећ на њучину* и

Госпођа Даловеј, Вирџиније Вулф“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____ марта 2017. године



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прераде.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.